

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
University

სახელოვნებო მეცნიერებათა პირანი  
№1 (34), 2008

ART SCIENCE STUDIES  
№1(34), 2008



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2008

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

სახელმწიფო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (34), 2008

სარედაქციო საბჭო  
ნოდან გურაბანიძე  
ზვიად დოლიძე  
შჩა დვალიშვილი  
  
ლიტერატურული  
რედაქტორი  
  
გარიბაშვილი იაშვილი

გარეკანის დიზაინერი  
ლევან დადიანი

დამკაბადონებელი  
მეცნიერინე  
ოქროპირიძე

კორექტორი  
მანანა გოგაძე

კრებულისათვის მოწოდებული მასალა  
უზრუნველყოფილი უნდა იყოს  
შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან  
უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის  
სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ  
ქართულ და ინგლისურ ენებზე, აგრეთვე  
ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე.

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზაგნება სხვადასხვა საერთაშორისო  
კვლევით ცენტრებს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და  
ცნობებისათვის მოგვმართოთ:  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის  
გამზირი №40, შოთა რუსთაველის  
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი,  
II კორპუს.  
ტელ/ფაქსი: +995(32) 936 408  
E-Mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

თეატრმცოდნეობა

**გაია გოგაძე**

დაკარგული სამოთხე.....8

**მაია კიკაძე**

თოჯინური წარმოდგენები სპარსეთში  
ფესტევან კაჩალ.....22

**მანანა ტურიაშვილი**

კოტე მარჯანიშვილი თარიღებში  
წერილი პირველი.....30

**ეგა ცხადაძე**

დადაისტები და კეთროვანი სინამდვილე გრიგოლ  
რობაქიძის ფანტასმაგორია „მალშტრემში“.....46

კინომცოდნეობა

**ირა დემეტრაძე**

თანამედროვე კინოპროცესი – კულტურულ-  
მითოლოგიური არქეტიპები.....56

**ლია გალანდარიშვილი**

კონტექსტის ასპექტი „სამოციანელთა“  
შემოქმედებაში.....65

**ირა გუშაგიძე**

ქართული კინოს ძირითადი ტენდენციები გასული  
საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე.....73

**დინარა გაღლაგალიძე**

კინემატოგრაფი, ქალთა ემანსიპაცია და კინოს  
ფემინისტური ოეორია.....86

**მთერ ოგუჯავა**

თეატრისა და კინოს მხატვრობის სათავეებთან.....99

**დუმიტრუ ოლერესძუ**

ორი კინოხელოვნების მხატვრულ-პოეტური

დირექტულება.....111

---

<b>ოლიკო შდანტი</b>	
მზის შვილები – კნუტ ჰამსუნი და	
გრიგოლ რობაქიძე.....	121
<b>თეო ხატიაშვილი</b>	
ტელესერიალი, როგორც სოციო-კულტურული	
ფენომენი.....	140

---

### მედიოლოგია

<b>გაშა ზუბაშვილი</b>	
სატელევიზიო პოლიტიკური რეკლამა, როგორც	
პოლიტიკური კომუნიკაციის ფორმა.....	151
<b>თინათინ ჰაბუბიანი</b>	
მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა.....	168

### სელოვებათმცოდნეობა

<b>ნატო გეგენური</b>	
დეპონსტრუქტივიზმი –	
თანამედროვე არქიტექტურული მიმართულება.....	185

### კულტუროლოგია

<b>ვატი შეყლაშვილი</b>	
ნაცისტები იდეოლოგია კულტურის შესახებ და ნაციონალ-სოციალისტების დანაშაული	
კულტურის წინააღმდეგ.....	207
<b>გადრი ცხადაშვილი</b>	
დუდუკისა და სალამურის არმომავლობისათვის.....	213

### ტრადიციული სელოვება

<b>მგა გელიაშვილი</b>	
ქართული ქორეოგრაფიული ლიტერატურის	
მიმოხილვა.....	222
საავტორო მონაცემები.....	230

## **CONTENTS**

### THEATRE STUDIES

<b>MAIA GOSHADZE</b>	
Paradise lost .....	237
<b>MAIA KIKNADZE</b>	
Puppet performances in persia Pehlevan kachali.....	238
<b>MANANA TURIASHVILI</b>	
Marjanishvili in dates .....	239
<b>EKA TSKHADADZE</b>	
The dadaists and a leprosy reality in Grigol Robakidze's phantasmagoria "Malshtrem" .....	240

### FILM STUDIES

<b>IRA DEMETRADZE</b>	
Contemporary film process – culture-mythological aspects.....	241
<b>LIA KALANDARISHVILI</b>	
Aspect of the context in e. Shengelaia's "extraordinary exhibition" .....	242
<b>IRA KUCHUKHIDZE</b>	
Main tendencies of Georgian cinema at the end of the seventies and beginning of the eighties (a new generation: new problems, searches...).....	243
<b>DINARA MAGLAKELIDZE</b>	
Cinematography, women emancipation and the feminist theory of cinema .....	244
<b>ETER OKUJAVA</b>	
At the origins of theatre and film design .....	245
<b>DUMITRU OLERESCU</b>	
Artistic-poetical value of two cinematographs .....	247
<b>OLIKO JGENTI</b>	
Children of the sun – Knut Hamsun and Grigol Robakidze (mythological-poetical structure of "wonderland") .....	248
<b>TEO KHATIASHVILI</b>	
Tv series as a socio-cultural phenomenon .....	249

---

---

## MEDIA STUDIES

### **VAJA ZUBASHVILI**

Political tv advertisement as a form of political communication..... 250

### **TINATIN CHABUKIANI**

Structural consistency of editing

Chapter two – editing, as means of artistic expression.....251

---

## ART STUDIES

### **NATO GENGIURI**

Deconstructivism – a contemporary architectural movement.....252

---

## CULTURAL STUDIES

### **PATI SHEKLASHVILI**

Nazi ideology on culture and the national-socialist  
crime against culture.....253

### **BADRI TSKHADADZE**

On the origins of duduki and salamuri  
(linguistic-etymological analysis) .....254

---

## TRADITIONAL ART

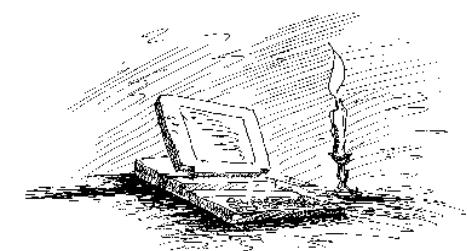
### **EKA GELIASHVILI**

Review of georgian choreographic literature.....255

---

---

## **თეატრმცოდნება**



## მაია გოშაძე

### დაპარბლივ სამოთხე (ფრაგმენტი ერთიანი ნაშრომიდან)

ედემისეული იდილიიდან გარე სამყაროსთან ერთიანი კარმონის ფერხულიდან აღრე თუ გვიან ყოველთვის მაინც განდევნილი ადამიანი ცხოვრების წარმმართველი გეზისა თუ საზრისის ძიებას კვლავ ყოვლისმომცველი თვითმოქმედი წერიგის, ყოვლისმომცველი მიზეზ-შედეგობრივი გაპირობებულობის გამომხატველი კანონზომიერებისა თუ სამართლის მშობლიურ წიაღში დაბრუნების მცდელობით იწყებს.

დედამიწის ქალ-დმერთ გეიას წიაღიდან გამოსულსა და კვლავ მის წიაღში მოქცეულ პირმშოთა მსგავსად (განურჩევლად იმისა იქნებიან ეს ტიტანები თუ არსებითად მათივე ხვედრის გამზიარებელი ოიდიპოსი) ადამიანი ვერსად გაექცევა პირველადი არსებობისა და ცნობიერების დახშულ წრეზე ბრუნვის გარდაუვალობას. ვერსად გაექცევა თავისივე სულიერი უმეცრების მძევლობას მანამ, სანამ ემპირიულ სინამდვილეს მიჯაჭვულ მზერას შინაგანი ზეცისკენ არ წარმართავს.

საკუთარი „ვინაობის“ გარდაუვალად არმცოდნე არქეტიპულ გმირთა მსგავსად რა გზასაც არ უნდა დააღგეს ადამიანი, შინაგანი ხვედრის ზოგად კანონზომიერებას მაინც ვერ გაექცევა. ამა თუ იმ სახით ცხოვრების საზრისის, სიცოცხლის მასაზრდოებელი შთაგონებისა თუ უკვდავების წყაროს ძიება, რომელიმე ლურჯი ფრინველისა თუ ლურჯი ყვავილის მოპოვების მცდელობა ყოველთვის ახლა და ამჟამად არსებულის მიღმისმიერ „სივრცეში“ ხანგრძლივი ხეტიალით იწყება.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ მეტერლინკის პიესაში ზღაპრის გმირები ლურჯი ფრინველის მოსაპოვებლად არა მხოლოდ მშობლიური სახლიდან გარბიან, არამედ უღიმდამოდ მიჩნეული აწმუნებული რეალობიდან ხან განვლილსა და გარდასულს, ხან მომავალს, ხან კი ოცნებებისა და ზმანებების სამყაროს მიაშურებენ. ზეციურად მიჩნეული ლურჯი

ფრინველი კი დაჭერისთანავე ხელიდან გასხლებილ ეფემერად იქცევა, ან ფერს იცვლის ან უსიცოცხლო აღმოჩნდება.

გარემომცველი სამყაროს, თითქოს, უსასრულო შესაძლებლობებით მაცდუნებელ „ჰორიზონტებში“ საპუთარი არსებისა და არსებობის საზრისის მაძიებელი, შინაგანის გარეგანში პოვნის მსურველი, მომთხოვნი თუ მომედე, მუდამ გარე სამყაროსკენ მიმართული იმედების, სურვილების, მისწრავებების მძევლადვე იქცევა; მუდამ საზრისს მოწყვრებულ „უსაზრისობად“, მუდამ გარედან შევსების ამაღლ მსურველ სიცარიელედ რჩება.

საკუთარი „ვინაობის“ არმცოდნე, დაბადებისთანავე დაბორკილ და ცხოველის ტყავში გახვეულ (არსებითად, სახარებისეულ მეტაფორას თუ დავესეხებით ძველი კაცით შემოსილობის გამომხატველ „ტყავში“ გახვეულ) კალდერონისეულ სეხიზმუნდოს ხვედრიც, ადამიანის შინაგანი ხვედრის ისეთივე გარდაუვალი კანონზომიერების გამომხატველია, როგორც პარმონიის დაბადების წინმსწრები ქაოსის პირველადობა მითოსურ კოსმოგონიაში.

უფლისადმი მიმართული ტყვე უფლისწულის სამდურავიც, ერთი მხრივ, საკუთარი სულიერი უმეცრების ტუსაღობის გარედან თავსმოხვეულ ბორკილებად, თავისუფლების კი გარედან ბოძებულ ჯილდოდ აღქმა-განცდას წარმოაჩენს და იმავდროულად ედემისეულ იდილიიდან, გარე სამყაროსთან ერთიანი თვითმოქმედი პარმონიის მშობლიური „წესრიგიდან“ განდევნის მიუღებლობას წარმოაჩენს.

„რა მზეს იხილავს ნაზი ფრინველი,  
ზეაიჭრება ცისაკენ მყისვე  
ლაჟვარდს შეპხარის, გულს იხალისებს,  
მე რომ შთამბერე ცხოველი სული,  
თავისუფლება რად არ მაღირსე?  
თვეზი რა არის – სუნთქვაც არ იცის,  
დაუდევარი, ცივი სიმკვირცხლით  
აედექნება ტალღების ციმციმს,  
ზღვას შეერევა ზვირთის ძახილზე,  
უბირო სიღრმეს გაითავისებს,  
და სტიქიონიც არ ეურჩება,

მე რომ შთამბერე ურყევი წება,  
თავისუფლება რად არ მაღირსე?  
თუ ნაკადული დაიბადება,  
ბრძოლის შეფებით გულადებული,  
ვერცხლის ზოლივით მიიკლაკნება.  
მე რომ ამავსე უშრეტი ვნებით,  
თავისუფლება რად არ მაღირსე?“<sup>1</sup>

ცისქენ თავისთავად, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე აჭრილი ფრინველისგან განსხვავებით, ტალღების ციმციმს თავისთავადი სილადით ადევნებული ოვეზისგან განსხვავებით, დაუდევარი შეფებით თავისთავად მორაპრაკე ნაკადულისგან განსხვავებით, ადამიანი, მამარდაშვილის თქმისა არ იყოს, საკუთარი თავისქენ შორი გზიდან მიმავალ არსებას წარმოადგენს.

თუკი საკუთარი თავისქენ სავალი გზის სიშორე გარდაუვალობის, თავად ამ გზის მოძიება, ნაცნობისა და ჩვეულის, ცხოვრებისა და აზროვნების ჩვეულ წესად ქცეულის მყუდრო ნაჭუჭიდან გამოსვლის მზაობა თავისუფლების პრეროგატივას წარმოადგენს – არა გარედან ბოქებულ ან წართმეულ, არამედ მუდმივი ძალისხმევის გამოვლენისგან განუყრელი თავისუფლების პრეროგატივას.

სამყაროში ყოველივე არსებულისგან განსხვავებით, მხოლოდ ადამიანია თავისუფალი შემოქმედებითი წებით დაჯილდოვებული – არა მხოლოდ გარე სამყაროსთან, არამედ საკუთარ თავთან მიმართებაში ახლის შობადობის უნარით გამორჩეული. ამქევენად მხოლოდ ადამიანია არა „მზამზარეულად“, არა დასრულებულ-სრულყოფილი სახით მოვლენილი, არა თავისთავად მზარდი და განვითარებადი, არამედ პოტენციურად შესაძლებელი არსებაც – საკუთარი შინაგანი არსისგანვე თვითშობადობის პირმშო.

საგულის ხმოა, რომ ბერძნულ მითოლოგიაში ჭეშმარიტებასთან წილნაყარ ნათელმხილველ ბრძენებაც სამების საცხოვრისად, სულიერი განძის საუფლოდ ოკეანის ფსკერია წარმოჩენილი. თვით ოლიმპოს მთის მკვიდრნიც კი ჭეშმარიტების შესაცნობად ფსკერზე ბინადარ ნათელმხილველებს მიმართავდნენ. მხოლოდ ზეციური ფსკერის მკვიდრთათვისაა უცხო ყოველგვარი სიცრუე.

მხოლოდ ნაცნობისა და ჩვეულის უსაფრთხო ზედაპირიდან უცნობ სიღრმეში, ხილულის უხილავ არსში „მყვინთავ“ მზერას ძალუბს მაიას საფარს მოხვეული სინამდვილის წიაღში პირველ შობადობის ძილისგან გამოღვიძება, (ბერგსონის სიტყვებს თუ დავესესხებით) სინამდვილის დედანში ჭვრეტა. „ჰადესში ძილისგან მხოლოდ ბრძენებაცი იღვიძებს. ჭეშმარიტი ჰარმონია ფარული ჰარმონიაა“, – ამბობდა ჰერაკლიტე.<sup>2</sup>

საკუთარი თავისქენ სავალი გზის სიშორე, გარემომცველ სამყაროსთან პირველადი, სიმბიოზური ერთიანობის გამომხატველ იდილიაზე მიჯაჭვულ ძველ კაცში დაბადების გარდაუგალობას, ეგზისტენციალურ „არყოფნაში“ პირველადი ყოფნის გარდაუგალობას გულისხმობს. ამიტომაც ბრძენებაცს მხოლოდ ჰადესში ძილისგან გამოღვიძება ძალუბს და არა ზეციური ფსკერის მკვიდრთან მიმართებაში, სიცოცხლის შინაგან წყაროსთან მიმართებაში პირველადი ძილის თავიდან აცილება.

სიორენ კირკეგორის თქმით, ჭეშმარიტ არჩევანს ადამიანი არა სიკეთესა და ბოროტებას შორის, არამედ შინაგანი ადამიანის თვითშობადობასა და გარემომცველი სამყაროს მარადიულ პირმშობას შორის აკეთებს.

არსებითად იმავე აზრს გამოთქვამს ალბერ კამიუ, როდესაც ამბობს, რომ ამქვეყნად იმისთვის კი არ მოვდივარო, რომ სხვას (ვინმეს ან რამეს) ვემსახუროთ, ან სხვა ვიმსახუროთ, არამედ არსებობის საკუთარი შესაძლებლობები ამოვწუროთ. თუმც, კამიუს აზრით, ყველაზე ჯიუტად სწორედ იმ იღუზიებს ვეპოტინებით, ჩვენზე აღმატებულად მიჩნებისა და იდეალების განხორციელების საშუალებად რომ გვაქცევენ.

არჩევნის მრავალსახოვნებისგან განურჩევლად, ადამიანი ან მის მიღმისეული გარემომცველი რეალობის, მისი არსებისა და არსებობისთვის საზრისის მომნიშვნელობად ან წართმევად მიჩნეული მრავალგვაროვანი მიზეზობრივი გაპირობებულობის განმსაზღვრელ ძალას ან საკუთარი „თვითმიზნური“ და თვითმშობადი ძალისხმევის „უფლებამოსილებას“ აღიარებს.

პირველი მიმართება გარე სამყაროსთან პირველადი, სიმბიოზური კავშირისა და ერთიანობის გამომხატველ

იდილიაზე მიმჯაჭველი ნოსტალგიითა და ამა თუ იმ სახით ტრანსფორმირებულ სამოთხეში დაბრუნების ოცნებით საზრდოობს; ქაოსიდან ჰარმონიის თავისთავად მშობად, სიცოცხლისთვის საზრისის თავისთავად მომნიჭებელ თვითმოქმედი წესრიგის „ფრთის ქვეშ“ დაბრუნების სურვილით საზრდოობს.

სწორედ პიროვნული ზრდისა და განვითარებისგან, თავისუფალი შემოქმედებითი აქტივობისგან განუყრელი რწმენის ანტიპოდად და მის უბადრუკ სუროგატად გვევლინება ყოვლისმომცველი იდილის დამკვიდრების მოლოდინზე ტკბილხმიანად „მოჟღურტულე“ იმედის გოთუსეული ალეგორია.

### იმედი

„არა უშავს, ხვალ გვექცევა  
არსებობა დროსტარებად და ზეიმად  
და დავიწყებო შევბა-ლენას,  
გულს ვიჯერებო უდარდელად,  
მივეცემით აღმაფრენას  
ყველა გულში ჩაგვიხუტავს,  
ყველას ჟველა ეყვარება,  
მწამს უთუოდ აგვიხდება  
სანუკარი ოცნებები“<sup>3</sup>

არსებულიდან არარსებულში, სასურველის მომლოდინე იმედში გაქცევისას, კამიუს აზრით, ილუზიის ვარდგბის მცონნაზ ვირებს ვემსგავსებით. ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ზმანებების სამყაროში მოხვედრილი შექსპირისეული ტიტანია („ზაფხულის დამის სიზმარი“) მშვენიერების ეტალონად აღქმული ვირის ნიდბით მოინუსება, არსებითად საკუთარი ცდომილებისვე, ილუზიით დაჟურებულობის არსის კომიკური პირობითობით გამომხატველ ნიშან-ხატს ეტრფის.

მუდამ ახლა და ამჟამად არსებულის, სასურველის მოლოდინში დამმასამარებელი, სულიერ სიზანგეში გამახევებელი იმედიანი მზერა ჩეხოვისეული დრამის სამყაროში ილუზიის ვარდების მთელი ბაღნარის მშობელ და მასაზრდოებელ შთაგონების წყაროდ იქცევა.

წარსულზე, როგორც დაკარგულ სამოთხეზე, ნოსტალგია

და იმავდროულად სანეტარო მომავლის წარმოსახვით პორიზონტებზე მოკიაფე იდილიით ტკბობა ჩეხოვისეულ გმირთა მუდმივად თანამდევ „ტანდებად“ გვევლინება. წარსულში მათში უმეტესწილად სევდანარევ აღტაცებას, მომავალი მეოცნებე ეგზალტაციას, აწმყო მძაფრ დაუკაუჭოფილებლობას იწვევს. არსებულით გამოწვეულ კაეშანს, ნადველსა თუ აპათიას მომავალზე ოცნებით ადვილად შთაგონებადი, თუმც ასევე ადვილად ჩამცხადი ენთუზიაზმი ენაცვლება.

რაც უფრო ძლიერია ჩეხოვისეულ გმირთა სულიერი სიზანგე, მით უფრო ძლიერია მიედის ეფემერულ სამყაროსკენ სწრაფვაც. რაც უფრო მეტად გაურბიან რეალურს, მით უფრო ჯიუტად ებლაუჭებიან ილუზორულს. რაც უფრო გაუცხოვებულნი არიან ახლა და ამჟამად არსებულთან, რეალიზებადთან, აღსაქმელ-განსაცდელთან მიმართებაში, მით მეტი ენთუზიაზმით ეპოტინებიან აბსტრაქტულ იდეალებსა და ფიქტიურ მიზნებს; ნათელი მომავლისკენ განუხერელად და, რაც მთავარია, თავისთავად, ერთობლივი მარშირებით მსვლელი კაცობრიობის მსახურების თითქო სდა ალტრუსტულ იდეებს.

წარსული, როგორც ნათელი მომავლისკენ მშობლიური მზრუნველობით წარმმართველი, თვითმოქმედი წესრიგის „ფრთის ქვეშ“ უდარდელად ნებივრობის ხანა მათვის, არსებობის ერთადერთ მისაღებ მოდელად ქცეულა – მუდმივად უარყოფილი აწმყოდან სანეტარო მომავალში გაქცევის მარადიული შთაგონების წყაროდ ქცეულა.

ყოვლისმომცველ მიზეზ-შედევობრივი გაპირობებულობის გამომხატველი წესრიგისა თუ სამართლის სახით ტრანსფორმირებულ ედემში, გარე სამყაროსთან ერთიანი ჰარმონიის მომცველ იდილიაში დაბრუნების მოიმედე ვერ დებულობს სიცოცხლეს „უმიზეზოდ“ და „უშედეგოდ“, დამსახურებისამებრ ყოველივეს მიმზღვევი ძალების გარეშე, „მზამზარეულად“ მორთმეული მიზნებისა და საზრისების გარეშე. სწორედ ამას ამბობს, ტიპიურად ჩეხოვისეული გმირის მსოფლაღქმის გამომხატველი მაშა პროზოროვა: „შეუძლებელია უფლის რწმენის გარეშე ცხოვრება. შეუძლებელია ცხოვრობდე და არ იცოდე, რისთვის

დაფრინავენ წეროები, რისთვის ჩნდებიან ბავშვები, რისთვის ანათებენ ვარსკვლავები, ან უნდა იცოდე რისთვის ცხოვრობ, ან ყველაფერი სულერთია“.<sup>4</sup>

საგულისხმოა, რომ ჩეხოვისეული გმირის მიერ, არსებულად თუ არაარსებულად მიჩნევისგან განურჩევლად, უფლის სახით სწორედ სასჯელებისა და ჯილდოების დამსახურებისამებრ გამნაწილებელი, ცხოვრების „საზრისისანობის“ გარანტირებადი ინსტანცია მოიაზრება – ყოვლისმომცველი წესრიგის მშობლიურ წიაღში დაბრუნების შესაძლებლობა მოიაზრება. ცხოვრება მისი ადრე თუ გვიან გარდაუვალად თანამდევი ტანჯვითურთ მისადები მხოლოდ, თუნდაც შორეულ, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ყოვლის ამხსნელი საზრისით, ყოვლისმომცველ იდილიაში წარმგზავნი ფინალით გარანტირებადი დაჯილდოების შემთხვევაში გახდება.

დახშულ წრებები უსასრულო ბრუნვის წარმომჩენ „სამი დის“ ფინალში, ამჯერად ირინა პროზოროვა ყოველივეს თავისთავად მომგვარებადად მიჩნეული წესრიგის უკვდავი იმედის შეუპოვრობით იმეორებს: „მოვა დრო და ყველა შეიტყობს, რისთვის იყო ეს ყოველივე საჭირო, რისთვის ვიტანჯებოდით ამდენს. მოვა დრო და ყველაფერს ნათელი მოეფინება“.<sup>5</sup>

ცხოვრების უპირობოდ ვერ მიღების მოტივს ალაგერდივით აიტაცებს ოლგა პროზოროვა და პიესის ფინალურ სიტყვებს წარმოთქვამს: „სულ ცოტაც და შევიტყობთ, რისთვის ვცხოვრობდით და რისთვის ვიტანჯებოდით, ოღონდ ეს გაგვაგებინა, ოღონდ ეს გაგვაგებინა“<sup>6</sup>.

ჯერჯერობით გაუგებარი ცხოვრებისეული დრამის ერთიანი ჩანაფიქრის შეცნობამდე, ჯერჯერობით ფარული უხენაესი საზრისის დღის სინათლეზე „გამომზეურებამდე“ ჩეხოვისეული გმირი ბერნიერი სააქაო თუ საიქიო მომავლის „იმედში“ მიძინებას ამჯობინებს.

საგულისხმოა, რომ სამხატვრო თეატრში „სამი დის“ რეპეტიციების მიმდინარეობისას თავისი მეუღლისადმი, მსახიობ კნიპერჩეხოვასადმი მიწერილ წერილში, პიესის ავტორი დაუინებით მოითხოვს სცენური მოქმედების განვითარებასთან ერთად პერსონაჟთა მზარდი სულიერი აპათიის წარმომჩენას: „შენი წერილის მიხედვით თუ

ვიმსჯელებთ, წარმოუდგენელ სისულეებს ჩმახავთ, მესამე მოქმედებაში ხმაური იქნებაო, – ამბობ. რა დროს ხმაურია? ხმაური შორიდან ისმის, თორემ სცენაზე ყველას ზეზულადვე სძინავს. ამ საყოველთაო ძილქუშის წარმომჩენის გარეშე, მთელი აზრი იკარგება“?<sup>7</sup>

პადესში ძილისგან გამოდვიდების არმსურველი ჩეხოვისეული გმირისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა ენიჭება არა იმის გაგებას, თუ ვინ არის და რა შეუძლია, არა არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების აღმოჩნდას, არამედ გარემომცველ სამყაროსთან ერთიანი პარმონიის მშობლიურ წიაღში დაბრუნების იმედს, კაცობრიობასთან ერთად ერთიანი საზრისისკენ ერთიანი გეზით თვითდინების იღუზიას. აკი ამბობს კიდევ ხეაპოლის ქუჩის ხალხმრავლობაში სრულად „გათქვეფის“ მსურველი, არსებითად კი სამყაროსთან სიმბიოზური ერთიანობის მომცველ იდილიაში, ყოველგვარი ძალისხმევის გამოვლენის საჭიროებისგან თავისუფალ „არსებობაში“ დაბრუნებაზე მეოცნებე დორნი (პიესიდან „ოღლია“): „გენუის ერთ-ერთი ქუჩა საოცრად მომეწონა. მუდამ ხალხითაა სავსე. იქ მოხვედრისას თითქოს მასასთან ერთად იწყებ სუნთქვას, მოძრაობას, ცხოვრებას. ხალხთან სრული შერწყმის განცდა გიპერობს, იმის რწმენა გეუფლება, რომ, მართლაც, არსებობს ერთიანი მსოფლიო სულის მსგავსი რამ“<sup>8</sup>.

სიცოცხლის უპირობოდ, „უმიზეზოდ“ და „უშედეგოდ“ ვერ მიმდგები ჩეხოვისეული გმირი, ყოფნა-არყოფნის მარადიულ ჭიდილ ში უბრძოლველადვე დამარცხებულ კაპიტულიანტად იქცევა. კოლბიდან გამოუსვლელად, არსებითად კი სწორედ პირველად არსებობისა და ცნობიერების ნაჭუჭიდან გამოუსვლელად, დაბადების ამაღლ მსურველ გოეთესეული პომუნკულუსის მსგავსად („ფაუსტი“) მარადიულ „ემბრიონადვე“ რჩება.

არსებობის საკუთარი შესაძლებლობების აღმოჩნდას თვითმოქმედი იდილიის დამკვიდრების მოლოდინში გამჭვევი იმედით მონუსეულობა, სწორედ საკუთარ თავთან მიმართებაში ახლის მშობადობის უუნარო სულიერი უმწიფრობის იერ-სახით გვევლინება კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლში „ალუბლის ბაღი“.

## ედემის ბაღის ყოვლისმომცველი სითეთრე

„ალუბლის ბაღი“ პიქსისთვის ჩვეული ფორმით, რემარკით იწყება, რომლის პირველივე ფრაზა მოქმედების ადგილის, არსებითად კი ამ ადგილის ბინადრების შესახებ ჩეხოვისეული მრავლისმთქმელი ლაპონურობით გვამცნობს: „ჯერ კიდევ საბავშვოდ წოდებული ოთახი“. საგულისხმოა, რომ ოთახს საბავშვოდ არა მხოლოდ მოიხსენიებენ იმ სახლში, რომლის მკვიდრნიც რახანია უკვე გასცდნენ ბავშვობის ასაკს, არამედ მართლაც, რომ ასეთად აღიქვამენ სწორედ უფროსი თაობის წარმომადგენლები, მაგრამ არა თავის პირმშობთან, არამედ საკუთარ თავთან, მათთვის ჯერ კიდევ დაუსრულებელი ბავშვობის ხანასთან მიმართებაში, აკი დასძენს კიდეც წარსულზე ნოსტალგიით ატირებული რანევსკაია, რომ ოვადაც ხომ საბავშვო ოთახის მსგავსად, ჯერ კიდევ ისეთი პატარაა.

სწორედ დაუსრულებელი, მარადიული ბავშვობის გადამწიფებულ ნაყოფებად, ზრდისა და განვითარების, ნეტარ ინერტულობის მდგომარეობიდან გამოსვლის ჯიუტად არმსურველ, მართლაც რომ საბავშვო ოთახის მარადიულ მკვიდრებად გვევლინებიან კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლის გმირები.

„ალუბლის ბაღის“ გ. მარგველაშვილისეულ სცენურ ინტეპრეტაციაში ადამიანის შინაგან ბუნებასა და შინაგან ხვედრს, მისი ცხოვრების საზრისხსა თუ უსაზრისობას არ განსაზღვრავს იღბალი თუ უიღბლობა, ცხოვრებისეული მდინარების აღმავალ-დაღმავალი ხაზები, სოციალური ფონი თუ როლი. თუმც, ერთი შეხედვით, შემთხვევითობაც კი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჩეხოვისეულ გმირთა ცხოვრებაში, ფატალურს - მცირეწლოვანი ვაჟიშვილის დამკარგავი რანევსკაიასთვის, იღბლიანს - ვოდევილური პიშჩიკისთვის, ზაფხულში მოსულ თოვლივით მოულოდნელად თავს დაფერთხილი დოვლათი, მარადიული მევალიდან უზრუნველყოფილ მესაკუთრედ რომ აქცევს.

მაგრამ ნებისმიერი ხასიათის ცხოვრებისეული გარემოებები - ბედნიერი ან უბედური ბავშვობა, ქორწინება, სიყვარული, ან ზოგადად შემთხვევითობა, ბარაქიანი

მემკვიდრეობა-წარმომავლობა თუ უთვისტომოდ ამქვეუნად მოვლენა არსობრივად არაფერს ცვლის სპექტაკლის გმირთა უმრავლესობის „დამჩვარულ“ ცხოვრებასა და ცნობიერებაში, მარად ცვალებად გარემოებათა ფონზე მარად უცვლელ მიმართებებში. ბედი თუ უბედობა ქარით მოტანილად და ქარითვე წაღებულად იქცევა ცხოვრებისეული გამოცდილების შეუსმენელი, პიროვნული ზრდისა და განვითარების არმსურველ, მარად ისევ ისეთად დარჩენის მსურველ გმირთათვის.

ამქვეუნად მოვლინებიდან მოყოლებული, საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე ადამიანი გარემომცველთა მზრუნველობაზე დამოკიდებული იმ უმწეო არსებად რჩება, მისოვის უცხოსა და საშიშ სამყაროში გზამკვლევ მფარველობას რომ საჭიროებს. ადამიანის პირველადსა და ყოველივე ჩვეულის, ცხოვრებისა და აზროვნების ჩვეულ წესად ქცეულის მსგავსად, საკმაოდ რთულად დასაძლევ მიმართებას, საკუთარი თავის გარდა ყველასა და ყოველივეს შემძლებელის განცდა წარმოადგენს - იქნება ეს პიროვნულ თუ უპიროვნო ძალთა, გარემომცველთა თუ გარემოებათა გულმოწყალე მფარველობის მოლოდინი.

დედის რძით მოსაზრდოვე ჩვილის მსგავსად, ლანგარზე მორთმეული იდილიით საზრდოობის მსურველინი, ალუბლის ბაღის მარადიული მკვიდრი, ხენასა და შემწეობას მუდამ მათი შესაძლებლობების მიღმისმიერ „სივრცეში“ ეძიებენ - ინგლისელ ინგესტორებსა თუ იაროსლაველ დეიდებში, თჯახის წევრთა იღბლიან ქორწინებებსა თუ ლატარიის ბეჭნიერ ბილეთებში, „დროულად“ გარდაცვლილ ხათესავთა მემკვიდრეობასა თუ ცოცხლად მყოფთა შემწეობაში, რევოლუციურ კატაკლიზმებსა თუ პროგრესისკენ თავისთავად მსვლელი კაცობრიობის ხათელ მომავალში.

ნებისმიერი ნაირსახეობის - პრაგმატული თუ ალტრუისტული იმგლით მონუსხეულობა სპექტაკლში, დაუძლეველი სულიერი ინფანტილიზმის, მარადიული განმეორებადობის დახშული წრის გარდვევის უუნარო სულიერი უმწიფრობის იერ-სახით გვევლინება.

სცენური მოქმედების ადგილი, „ალუბლის ბაღის“ ერთ-ერთი პერსონაჟის, მარადი სტუდენტის მარად ალაგ-ალაგ

ამოსული წვერის არ იყოს, სწორედ ალაგ-ალაგ ბავშვობაში „ჩარჩენილი“ ოთახია – სპეციალის გმირთა არა იმდენად ყოფითი, რამდენადაც შინაგანი „საცხოვრისის“ წარმომჩენი – „ასაკობრივად“ აღრეული ავეჯ-რეკვიზიტით, სადაც სოლიდურ ავეჯს გვერდს მომცრო ავეჯი უმშვენებს. მასიური სკივრის ფონზე, თითქოს, თოჯინების სახლის მინიატურული ინტერიერი წარმოჩნდება – ერთი ციდა მაგიდითა და სკამით. ავანსცენის შეუძლებელი კი ამაყად წამოჭიმულია მცირე ზომის სათამაშო ცხენი; რანევსკაიას წამიერი შეძრწუნების მიხედვით, მისი ბავშვობაში დაღუპული ვაჟის ნივთი, თუმც იმავდროულად ბედისწერის სიმბოლოს პაროდიულ ორგულადაც აღქმული, სპეციალის გმირთა უცვლელი შინაგანი ბუნებისა და შინაგანი ხევდრის აღეკვატური ირონით გამომხატველი (დამდგმელი მხატვარი შოთა გლუჯიშვი).

მამულში ჩამოსვლისთანავე რანევსკაია უპირველესად სწორედ შალითებში გახვეულ ავეჯს გააშიშვლებს. თითქოს, ხელის ერთი მოსმით ძველმანების დამტევი სკივრიდან მინიატურული „ედემის“ ფანტომურ სამყაროს გამოისხის. თითქოს, მივიწყების საფარს ჩამოხსნის მუდმივი დაკონსერვების მდგომარეობაში გაშეშებული ბავშვობის „ცოცხალ-მკვდარ“ სამყაროს – აღარც განვლილისა და გარდასულის და ვეღარც ცოცხალ აწმყოდ ქცეულს.

ბავშვობის უდარდევლ წლებს, ტკბილ ძილსა და იმედიან გაღვიძებას, განვლილსა და გარდასულს შენატრის პარიზიდან სამშობლოში დაბრუნებული რანევსკაია. თუმცა წარსულს გულაჩუებით ესიუვარულება არა წლებთან ერთად შეძენილ ცხოვრებისეულ გამოცდილებით ცნობიერება გაფართოებული, ფერისცვალება განცდილი პიროვნება, არამედ მთელი თავისი ინფანტილურად უცვლელი ბუნებით, მრწამსით, ჩვევებითა თუ წარმოდგენებით, განვლილსა და გარდასულის უძრაობაში გაშეშებული არსება.

ქათქათა მკვეთრ სამოსში გამოწყობილი, ჯერ კიდევ მომხიბლავი მანდილოსანი, შეუნელებელი ნოსტალგიური ალტაცებით უმზერს საბავშვო ოთახის ფანჯრიდან გადაშლილ, მისთვის ცხოვრების პირველადი აღქმა-განცდით შემოსილ, თეთრი ალუბლის ბაღის თვალწარმტაც პეიზაჟს.

მონუსხეულივით მისჩერებია პირქუში ცხოვრებისეული რეალობისგან თავისი მშვენიერებით, თითქოს შემორაგულ, დაცულსა და დამცველ, რეალობასთან შეხებით შეურყველ-შეუბდალავი ედემის ბაღის მარად ნორჩისა და უმანკო სითეორეს. შეუნელებელი ნოსტალგიით შენატრის მიწაზე მოფარფატე უდარდელობის, მშობლიური მფარველობის კალთას ამოფარებული ნეტარ ინერტულობის მყუდრო საგანეს (ნიშანდობლივია, რომ ჩეხოვის შემოქმედებაში თეორი ფერი ინფანტილური ცნობიერების მუდმივად თანამდევ მახასიათებლად გვევლინება. მოთხოვთ „შეტევაში“ ადამიანი ან გათენებამდე მოსული პირველი თოვლივით „აუტალახებელი“ ინფანტილური უბიწოების ან ცისარტყელას ყველა ფერით შემგულ საროსკიპოს მარადიულ მძვლად რჩება).

სპეციალში წარსულზე მიჯაჭვულობის მოტივი არა იმდენად განვლილსა და გარდასულზე დაუძლეველი ნოსტალგიის, რამდენადაც ერთხელ და სამუდამოდ აღქმულ-განცდილის, გაებულ-მორგებულის მარადიული მძვლობის სახით წარმოჩნდება; საკუთარი თავისა თუ არსებული სინამდვილისადმი ჩვეულ მიმართებებთან, ცხოვრებისა და აზროვნების ჩვეულ წესთან გამოთხოვების უუნარობის სახით ვლინდება; ესოდენ მშობლიურიც ათვისებულ-შესისხლხორცებული წარმოდგენების მყუდრო ნაჟაჭიდან დაბადების ყოველთვის არმსურველი ნაყოფივით, გამოსვლის არსურვილის სახეს იმენს.

გაფრთხილების მიუხედავად, მაინც უკან, წარსულისკენ, მობრუნებული ბიძლიური ლოტის ცოლის მსგავსად, მონუსხეულივით მისჩერებია დიდი მამულის მარად პატარა მეპატრონე ცხოვრების მრავალგვაროვნად მრავალფეროვანი სტიქიის ერთფეროვან სითეორებში მშთანთქმელი ინფანტილური სამოთხის თვალწარმტაც ხედს – ცხოვრებისეული გამოცდილებით ხელშეუხებელი უმანკოების გამომხატველი ედემის ბაღის სტერილურ სითეორეს, წარსულის მირაჟებს რომ წარმოშობს.

სწორედ ასეთ მირაჟად იქცევა სპეციალში, რანევსკაიასთვის წამიერად გაეღვებული წარსულის სურათი; თითქოს, ხიდან გამოსულ ნიმფასავით გაცოცხლებული, ბაღში

მოსეირნე დედამისის თეთრად შემოსილი ლანდის სახით, პიესაში შესაძლოა მშობლიურ პეიზაჟთან შეხვედრის ხოსტალიურ-ლირიკული გამოძახილი, სპექტაკლში კი წარსულს მიჯაჭვულის პირმშო-პანტომი.

ნებისმიერ გეოგრაფიულ წერტილში აღმოჩენისგან განურჩევლად, მშობლიურ მამულსა თუ პარიზში ყოფნისგან დამოუკიდებლად, რანევსკაია სპექტაკლში სწორედ საბავშვო ოთახის ფანჯრიდან, მისთვის უცვლელი ხედვის უცვლელი რაკურსიდან, აღქმულ-განცდილი იდილიით სამუდამოდ მონუსეულ პერსონაჟად რჩება. ფიქრისა და შრომის, ყოველგვარი ძალის ხმელისა და პასუხისმგებლობის გამოვლენის საჭიროებისგან თავისუფალი არსებობის პირველად იდილიაში, „უძრაობის“ უშფოთველ ხანაში, ნეტარ ინერტულობის მყუდრო საობურში დაბრუნებისკენ სწრაფვის გამომხატველად გვევლინება.

ნინელი ჭანკვეტაძის სცენური გმირი, ცხოვრების პირველადი აღქმა-განცდის ნაჭუჭუში ნარცისულად გახევებული, ედემისეულ იდილიაში ნარცისულადვე თვითამრეკლავი საკუთარი არსების ხატითვე ტკბება. ზამთრის სუსხით შეუცვლელი თეთრი ალუბლის ბადის მარადიულ სინორჩეში, ცხოვრებისეული გამოცდილებით შეუცვლელი, თავისივე მარად უმწიფარი სულის „სინორჩეს“ ეტრფის.

ყოველდღიური ყოფისთვის ხაზგასმით შეუსაბამო კაბებითა და რეალობის სრულიად არააღგავატური წარმოდგენებით „შემოსილი“ რანევსკაია სპექტაკლში არა დღესასწაულად აღქმულ-განცდილი ცხოვრების, არამედ მარად შემოქმედებითად ცვალებადი სიცოცხლის ერთიანი ნაკადისგან თითქოს უგზოუკვლოდ ამოგარდნილ-გზააცდენლი, თითქოს უსასრულოდ დაუსრულებელ უქმე დღედ ქცეული არსებობის განსახიერებად იქცევა.

წარსულის ტუსაღობა სპექტაკლში, სწორედ ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ-ჩამოსხმულის უცვლელ ყალიბში მომქცევი, უცვლელის მკვდარ უძრაობაში გამახევებული, ადამიანისვე შინაგანი ინერტულობის სახით ვლინდება.

აწმყოს არა მშობადი, არამედ მშთანთქმელი წარსულის ტუსაღობა სპექტაკლში ადამიანშივე არსებული სიცოცხლის

იმ მოშიში საწყისის გამომხატველად იქცევა, თავად ანტონ ჩეხოვის შემოქმედებაში ფუტლიარში მოქცეულ კაცუნათა მრავალსახოვნებით რომ ვლინდება; მათი ბიუროკრატიული თუ არისტოკრატული წარმომავლობისგან დამოუკიდებლად, მათი გროტესკული თუ რომანტიკული იერ-სახისგან განურჩევლად, ყოველთვის სწორედ თვითმოქმედი წესრიგის „ფრთის ქვეშ“, მარად ისევ ისეთად დარჩენის მსურველ გმირთა მრავალსახოვანი ვარიაციით რომ ვლინდება.

1. პედრო კალდერონი, ცხოვრება სიზმარია, უერნალი „ხელოვნება“, თბილისი, 1992, №9/10, გვ. 139.

2. Антология мировой философии. Москва, 1969, т. I, ч. I, стр. 274.

3. იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ფაუსტი, თბილისი, 1987, გვ. 321.

4. Чехов А. П., Рассказы, повести, пьесы, Москва, 1974, стр. 637.

5. იქვე, стр. 670.

6. იქვე, стр. 670.

7. Чехов А. П., Письма, Собрание сочинений. Москва, 1976, Т. XI, с.246.

8. Чехов А. П., Рассказы, повести, пьесы, Москва, 1974, стр., 271.

9. იქვე, стр. 673.

## მაია კიკნაძე

### თოჯინური წარმოდგენები საპრეზიდენტის ფესტივალი გაჩაღი

სპარსული თოჯინების თეატრის სახეობებს შორის ერთ-ერთი გავრცელებული სანახაობა ხელზე ჩამოცმული თოჯინების წარმოდგენები გახლდათ, რომელსაც მთავარი მოქმედი პირის სახელი ფესტივალი კაჩაღი ერქვა.

ხეიმეშაბაზის (მარიონეტების) წარმოდგენები თუ დამით იმართებოდა ხელზე ჩამოსაცმელი თოჯინების ნახვა ძირითადად დღისით იყო შესაძლებელი.

წარმოდგენები ოთხ ჯოხზე მიმაგრებული ნაჭრისაგან შეკრული 1,5 მ. სიმაღლის კარავში ეწყობოდა. კარვის წინ წვრილი დაფა იდებოდა, რაც სცენის ილუზიას ქმნიდა. თოჯინები კარავში მჯდომ მეთოჯინეს ხელებზე ჰქონდა ჩამოცმული. დიდ თითს თოჯინის ერთ ხელში უყრიდა, საჩვენებელსა და შემდეგ თავში, არათითსა და ნეკას კი – თოჯინის მეორე ხელში. მეთოჯინე თოჯინის თავად ახმოვანებდა და ამზადებდა კიდევ (თავი და ბიუსტი ნაჭრისაგან, ხანაც პაპიე-მაშესაგან მზადდებოდა). წარმოდგენის მსვლელობის დროს თეატრის მეპატრონე კარავთან იდგა და საჭიროების შემთხვევაში მოქმედებაში ერთვებოდა.

პიესის მთავარი მოქმედი პირი ფესტივანი კაჩაღი, რაც სიტყვა-სიტყვით ქარაღ გოლიათს ნიშნავს თავისი ხასიათით ძალზე ჩამოპგავს თურქ ყარაგოზსა და სხვა ევროპულ თოჯინებსაც. მაგებარა და ამაყი, გაიძერა და ჭკვიანი თოჯინა ხშირად იცვლიდა პერსონაჟებსა და ტანსაცმელს. ის ხან ყადის, ხან დერვიშის, ხანაც მულის როლში ევლინებოდა საზოგადოებას, მაგრამ მიუხედავად სახეთა ასეთი მრავალფეროვნებისა, მისი გარეგნობისათვის დამახასიათებელი მთავარი ნიშნის, სიმელოგის წყალობით მაყურებელი მას სცენაზე გამოსვლისთანავე ცნობდა.

ფესტივანი კაჩაღის წარმოდგენები თავდაპირველად ქალაქის მოედნებზე, მოგვიანებით კი კერძო სახლებშიც იმართებოდა, რასაც ადასტურებს დღემდე შემონახული მწირი

ჩანაწერები იმ ევროპელი დიპლომატებისა (ოლეარი, ონსლეი), რომლებიც თავიანთი საქმიანობით ირანთან იყვნენ დაკავშირებულნი. ამას ემატება მოგზაურთა და მკვლევართა (იაკობი, გოცკო) აღწერილობებიც. ამ მხრივ ძალზე საყურადღებოა ცნობილი აღმოსავლეთმცოდნეების: რ. გალუნოვასა და ი. მარის მიერ საპრეზიდენტის უოფნის დროს ჩაწერილი პიესები, რომლებიც წარმოადგენენ ნიმუშებს საპრეზიდენტის თოჯინური დრამატურგიისა და ამავე დროს საპრეზიდენტის თოჯინური სანახაობების სახეობებსა და მისი მოწყობის წესებზე გვიქმნის წარმოდგენას. პიესების გაცნობის შედეგად ცხადი ხდება, რომ ხელზე ჩამოსაცმელი თოჯინებისა და მარიონეტების რეპერტური ერთმანეთის მსგავსია (მაგ.: პიესის ფაბულა, მოქმედი პირების ხასიათები – მთავარი გმირის ფესტივანის ხასიათი არასოდეს იცვლება. მუსიკის როლი, ფულის აკრეფის სცენები) და მათ შორის პრინციპული განხსნავება მხოლოდ თოჯინათა სახეობებშია.

პიესა ფესტივანი კაჩაღი<sup>1</sup> ცნობილი მეთოჯინისა და თეატრის მეპატრონის ლუთი რამაზანის მონაწილეობით იმართებოდა, რომელმაც თავისი კარიერა ქუჩის მომდერლობითა და ფოკუსების ჩვენებით გაიკეთა. მოქმედებაც მისი გამოჩენით იწყება. გზააბნეული ლუთი კარაგს უახლოვდება და კითხულობს იქაურობის მეპატრონის ვინაობას. კარვიდან მას ფესტივან კაჩაღის მსახური ზანგი ფირუზი ეხმიანება, რომელიც თავისი ბატონის სახელს ამჟღავნებს. ლუთი ფირუზის საქმიანობითაც ინტერესდება და გაარკვევს, რომ მას 10-12 თანამდებობა უკავია და ბევრი საქმე აბარია: სამზარეულო, საცეკვაო ოთახი და სხვა. მოშიგული ლუთი ფირუზისაგან საკადრისს გამასპინძლებას ითხოვს.

ფირუზი – რას შეჭამ?

ლუთი – ყველაფერს, რასაც მომიტან.

ფირუზი – ფესტივანის თოთსაც

ლუთი – ნე სუმრობ, მომიტანე რაც გაქცე

ფირუზი – ბადრიჯანი მუსულმანური, სომხური, შვიდი სახეობის, შეჭამ?

ლუთი – განა, არსებობს ასი სახეობის ბადრიჯანი?

ფირუზი – რა? ბადრიჯანი არ არის შავი? ... ჩემი თავია შავი.... შეჭამე

და მათ შორის ღაწებული დიალოგი ცემა-ტყეპაში გადაიზრდება.

მომდევნო ეპიზოდი ლუთისა და ფეხლევან კაჩალის შეხვედრას ეთმობა. ლუთი მას დიდი პატივისცემით ესალმება და ეუბნება, რომ მას თავსაბურავის გარეშე გამოსვლა არ ეკადრება, მით უფრო, რომ ის ასე მდიდარი და სახელგანთქმულია მთელს აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. ამ სიტყვების გამგონე მეტიჩარა ფეხლევანი თავს იწონებს და სიმოვნებას გამოხატავს, მაგრამ ლუთი ამავე დროს საყვედურსაც ეუბნება მისი უპატივცემულოდ მიღების გამო და დაასმენს ფირუზს. ფეხლევანი ფირუზს ჯოხს მოატანინებს, იატაკზე დაწოლას უბრძანებს და გალახავს (სახლიდან მხოლოდ იმიტომ არ დაითხოვს, რომ გონებამახვილია).

მოქმედებაში ერთვება ქალი სარვენაზი, რომელსაც ფეხლევანი მას შემდეგ შეუვარდება, როცა მის ნამდერ არიას მოისმენს. ფეხლევანი ქალის ცოლად მოყვანას და მასში 100 თუმნის გადახდას აპირებს.

მოგვიანებით ჩნდება ქურდი, რომელიც ლუთის დახმარებით ცდილობს მძინარე ფეხლევანს ფული მოპაროს, სამაგიეროდ, მას ფულის ნახევარს ჰპირდება. მოპარვის შემდეგ კი გაყოფა არ სურს. ფეხლევანი იღვიძებს და ქურდს დანით აჭრის თავს. ლუთი მას ეუბნება: „ცუდად მოიქცი, ახლანდელი კანონების მიხედვით ქურდს ვინც დაიჭერს, პოლიციას უნდა ჩააბაროს, ახლა სეირს გვიჩვენებენ.“

ფეხლევანი გადაწყვეტს, მაკვდარი გააცოცხლოს ინგლისელი ექიმის დახმარებით და ვინაიდან ეს შეუძლებელი აღმოჩნდება, ექიმსაც კლავს. შემდეგ ცხედრებს გადამდავს.

ლუთის რჩევით ფეხლევანი გადაწყვეტს, ქორწილი გადაიხადოს. ფეხლევანი აკაგუნებს საცოლის კარზე, ქალის მაგივრად კი ჯერ მისი მმა ურჩეული, შემდეგ კი ჯადოქარი დედამისი გამოდის, რომელთაც კლავს ფეხლევანი. ბოლოს საპატარდლოც გამოჩნდება. ლუთი მას მიმართავს: „თანახმა ხარ, გაჟყვე ცოლად ფეხლევანს... მან დახოცა შენი მმები და დედა“. სერვენაზი პასუხობს: „მოკლა და მოკლა, ჯანდაბას მაგათი თავი“, და კითხულობს, თუ რა ფულის პატრონია მისი საქმრო და ცოლად მიჟყვება. მალე გოგონაც იბადება, რომელსაც აკვანში აწვენენ და უმდერიან. ამით წარმოდგნაც მთავრდება.

სიუჟეტის სიმარტივე, პიესის პრიმიტიულობა, დიალოგებისა და სცენების არალოგიკური კავშირი, დამახასიათებელი იყო თოჯინური წარმოდგენებისათვის. მაგალითად, მოქმედი პირები ერთმანეთის შეკითხვაზე პირდაპირ პასუხს არ სცემენ. ერთი საგნის ირგვლივ გაზვიადებულია დიალოგები. მაგ.: ლუთი ეკითხება ფეხლევანს თუ სად იყო, მას კი ჯერ არ ახსენდება. ლუთი: „ნუთუ იმ ქალაქს სადაც შენ იყავი სახელი არა აქვს?“

ფეხლევანი – მშიერი ვიუავი და შეჭამე.

ლუთი – ახლა მე ჩამოვთვლი ქალაქების სახელებს, რათა გაგახესმენდეს: „იქნებ ცაზე იყავი“, „იქნებ მეოცე ცაზე იყავი“ და ა. შ. ფეხლევანი კი ერთსა და იმავეს პასუხობს. „შემდეგ“ ამგვარ დიალოგს (კითხვა-პასუხს) დახლოებით 2 გვერდი აქვს დათმობილი.

ფეხლევან კაჩალის წარმოდგენები ასევე წარმოუდგენელია გაუთავებელი ჩეუბის, წივილ-კივილისა და უწმაწური სიტყვების ხშირი გამოყენების გარეშე, რასაც მაყურებელთა მხიარული შეძახილები ახლდა ხოლმე თან. მაყურებლის როლი კი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, ვინაიდან თანამონაწილე იყო სკექტაკლისა.

მაგალითად, როდესაც ლუთი მობარეებს ატყობინებს, რომ მისმა მმამ (ფირუზმა) საჭმელი არ აჭამა, ეუბნება: „მე მყავს მოწმეები“. მობარეების კითხვაზე თუ სად ან ვინ არიან მოწმეები, ლუთი მაყურებელზე (ბავშვებზე) უთითებს და თან მათ მიმართავს: „ამისმა მმამ მომცა მე ფლავი?“ – ბავშვები პასუხობენ: არა, – ვკითხულობო რემარკაში. მაყურებლის აქტიურობა განსაკუთრებით აუცილებელი და საჭირო ფულის აკრეფის დროს იყო. ფულის აკრეფის ცერემონია კი სკექტაკლის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილი გახლდათ. თოჯინების თეატრის მეპატრონებს ბევრი მოხერხებულობა, საზრიანობა და მჭევრმეტყველება სჭირდებოდა იმისათვის, რომ მაყურებლისთვის ფულის გადახდა აეძულებინა. ამის გამო წარმოდგენა რამდენჯერმე შეწყდებოდა ხოლმე. მეთოჯინე ხალხს სკექტაკლის დასაწყისში მიმართავდა, რომ ისინი იმსახურებენ მოწყალებას, რომ მაყურებლის მეშვეობით მათ ლუკმა-პური უნდა მიიღონ. როდესაც ფული აიკრიფებოდა ის მაყურებელს შემდეგი

სიტყვებით უხდიდა მადლობას: „ალი გადაგიხდით სამაგიეროს, დაგაჯილდოვებთ და შეგვწევათ. ალი ისე იზამს, რომ უდროოდ არ მოკვდე. ალი მოგცემო იმდენს, რომ ვაჭრობაში ხელი მოგემართოთ და ა. შ.“

სპექტაკლის ბოლოს კი მეპატრონე პვლავ ითხოვს გასამრჯელოს და მიმართავს მაყურებელს: „მეგობრებო, 2 საათი მე თქვენ გაცინეთ, მაცინეთ ნახევარი საათი“.

ხელზეხამოსაცმელი თოჯინების წარმოდგენებს ირანში ჯერ კიდევ XV-XVIII საუკუნეში რომ ვხვდებით, ამას ადამ ოლეარის ჩანაწერებიც ადასტურებენ. ელჩმა ოლეარიმ 1637 წელს შემახში მოგზაურობისას ისეთი თოჯუნური წარმოდგენები ნახა, სადაც მსახიობი თავზე გადაჭიმულ გადასაფარებელზე თოჯინის დემონსტრირებას ახერხებდა. უცნაური ის იყო, რომ სცენიური მოწყობილობა ტრადიციისამებრ მიწაზე კი არ იყო განთავსებული, არამედ მეოთჯინეს საკუთარ სხეულზე ჰქონდა მიმაგრებული. ამდენად მას საშუალება ეძლეოდა, თავისუფალი მოძრაობისა და გადაადგილების შემთხვევაში „სცენა და რეკვიზიტიც თან წაედო. სცენას აქ გადასაფარებელი წარმოადგენდა, რომელიც მსახიობს მომრგვალებულ ხის ჩარჩოს საშუალებით თავზე ჰქონდა დამაგრებული. ქვედა ნაწილი კი – ქამარზე, რის გამოც წარმოდგენას „ქამრის კარავიც“ ეწოდებოდა. ამის შესახებ ინფორმაცია იური მარმა 1925 წელს ისპაპანში მოგზაურობისას შეიტყო.

იური მარი წერილში<sup>2</sup> დალზედ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის სპარსულ ხალხურ სანახაობების – მეზღაპრეთა, დერვიშთა გამოსვლებისა და თოჯინური სახეობების შესახებ. მან თავისი თვალით ნახა, თუ როგორ წარმოადგენდა ერთი და იგივე ადამიანი შემდეგი თანმიმდევრობით ჯერ ფოკუსებს, ხოლო შემდეგ – თოჯინურ და ფესტევან კაჩალის წარმოდგენებს.

მეოთჯინე დამხმარის მეშვეობით მუშაობდა. დამხმარე აკეთებდა ნიღბებს, თავად მეფოკუსე კი – თოჯინებს. რეკვიზიტიც წარმოდგენისათვის დახარისხებული იყო. ის, რაც საჭირო იყო ფოკუსებისათვის, პატარა ტომარაში იდებოდა, თოჯინები კი – სკივრში, ფესტევან კაჩალის ფიგურები კი უკავშირდის ინახებოდა. იყენებდნენ შირმას ფესტევან კაჩალისთვის

და კარაგს – ორივე სახეობის თოჯინური წარმოდგენისათვის. იური მარმაც ისპაპანში ყოფნის დროს ჩაიწერა პიესის ფესტევან ქაჩლის ტექსტი, რომელიც მსგავსია გალუნოვას მიერ 1927 წელს თეგერანში ყოფნის დროს ჩაწერილი პიესებისა. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ აქ თვატრის მეპატრონის ნაცვლად მეფოკუსე მოქმედი პირი და ის შედის დიალოგში დანარჩენ პერსონაჟებთან. კარავში მჯდომი შეგირდი კი საშინელი კივილით იწყებს სპექტაკლს.

ფესტევან კაჩალის პოპულარობა იმდენად დიდი იყო, რომ მას, ხელზეხამოსაცმელი წარმოდგენების გარდა, თითქმის ყველა სახის თოჯინურ სანახაობებში ვხვდებით (მარიონეტების, ჩრდილების), თუმცა ზუსტად ძნელი სათქმელია, სად და როდის ჩნდება ის პირველად, როგორც დამოუკიდებელი პერსონაჟი, მხოლოდ დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ორი საუკუნის წინ მას უკვე საქვეუნო აღიარება ჰქონდა მოპოვებული, რასაც 1812 წელს თავრიზში ონსლეიის მიერ ნანახი თოჯინური წარმოდგენაც ადასტურებს.

როგორც აღვნიშნე, ხელზეხამოსაცმელი თოჯინის გარდა ფესტევან კაჩალი ხის თოჯინების კოლექციაშიც გვხვდება. ის გახლავთ მთავარი გმირი მარიონეტების თეატრისა „პენჯი“ (ფანჯი), რაც სპარსულად ხუთს ნიშნავს. სავარაუდოა, პენჯი ერქა იმიტომ, რომ თეატრის მეპატრონებს შეეძლო იმდენი პერსონაჟი გამოეყვანა, რამდენიც მოესურვებოდა, მაგრამ ხუთზე ნაკლები არ უნდა ყოფილიყო.

ფესტევან კაჩალი, შეიტანი, როსტამი, ახუნდი და ზანი – აი, ის ძირითადი სახეები, რომელთა გამოჩენაც გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობის შემცველიც კი იყო. მაგ.: შეიტანი, რომელიც სიტყვა-სიტყვით ბოროტ სულს – დემონს, ეშმაქს ნიშნავს ადამიანის მაცდუნებლად და ბოროტების წამქეზებლად გვევლინებოდა. როსტამის სახე გაიგივებული იყო ლეგენდარულ მხედარომთავართან და პატრიოტოან, ამავე დროს ის ქალთა გულების მპყრობელი და მუდმივი მოწინააღმდეგ იყო ფესტევან კაჩალისა. ახუნდი მუსულმანთა სასულიერო პირს წარმოადგენდა, ზანი კი – ერთადეკო ქალს, რომელიც ირანელი ქალისათვის დამახასიათებელი ყველა დირსებით იყო შემკული უმწიკვლო გოგოს როლში, ერთგული კი – ცოლის როლში. აუცილებელი პერსონაჟების

გარდა, რომლის გარეშეც წარმოდგენა არ ტარდებოდა სხვა ტიპური საცხოვებელით (მაგ.: ოურქი თხმანლის კომიკური სახე), მაგრამ მთავარი მაინც ყველასათვის საყვარელი თოჯინა ფეხლევან კაჩალი გახლდათ, რომელზეც პირის სიუჟეტი იყო აგებული.

მოხერხებული და ჭკვიანი, ეშმაკი და ფარისეველი თოჯინა გარდასახვის საოცარ უნარს ავლენს. როდესაც ის ქვეყნის მთავარ მუსულმან ახუნდთან მიღის, თვალებს ზეცისკენ მიაპყრობს და კეთილშობილებითა და სისაერაკით აღსავსე კაცად გარდაქმნასაც იოლად ახერხებს. ახუნდთან საუბარში კი გულანთებული ლოცვისა და წმინდა წერილებზე საუბრის გარდა, მისტიკური პოეზიისა და რელიგიის გასაოცარ ცოდნას ავლენს. ამ თვალსაზრისით ის ძალზე ჩამოპგავს თურქული ჩრდილების თოჯინას – განათლებულ პაჯივათს. პერსონაჟთა შორის მშვიდ დიალოგს ნელ-ნელა ფეხლევანის უცნაური საქციელი მოსდევს. ოთახში, შემთხვევით აღმოჩენილი გიტარის დაკვრასა და შირაზული დვინის სმას იწყებს და დროსტარებაში ისე ნელ-ნელა ითრევს პარტიორსაც, რომ ამას ახუნდიც ვერ გრძნობს. ეს ეპიზოდი მთლიანად ფეხლევანის უწმაწურ გამონათქვამებზე და უესტებზე, მის მანქვა-გრეხვაზე იყო აგებული, რაც, პირველ რიგში, მაყურებლის გართობისათვის იყო გამიზნული. განსაკუთრებულ კომიკურ ეფექტს კი დვინის სმის ეპიზოდი იწვევდა, ვინაიდან სასმელის აკრძალვის გამო ირანში ძნელად თუ იპოვიდი ქუჩაში მთვრალ ადამიანს და ამის წარმოდგენა სცენაზე ირანელებისათვის აკრძალული ხილის ჩვენებას ნიშნავდა.

ფეხლევან კაჩალის წარმოდგენებში ძირითადად მწირი დეკორაციები გამოიყენებოდა, მაგრამ, თუ ანტრეპრენიორი მდიდარი ადამიანი იყო, ცდილობდა, მაყურებლის წინ მთელი საკუთარი ძვირფასეულობა გამოეტანა. მაგ.<sup>3</sup> 1833 წელს თეირანში გამართულ წარმოდგენაზე ყოფილმა ელჩმა პარიზში მირზა აბდულ-ჰასან-ხანმა თავისი ვაჟის გამოჯანმრთელებასთან დაკავშირებით გამართულ წარმოდგენაზე იმდენი ძვირფასეულობა გამოიტანა სცენაზე, რომ ზოგიერთი 3 მილიონი ფრანკიც კი დირდა.

თოჯინური სანახაობის პოპულარობამ გარკვეული

გავლენა სხვა ქუჩის სანახაობებზეც იქონია. მაგ.: თაყლიდი რომელიც საბალეტო ნომრების, სიმღერების, დიალოგებისა და პანტომიმებისაგან შედგებოდა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ის წარმოიშვა მარიონეტების თეატრის დივერტისმენტებისაგან<sup>4</sup> ამ თავისებურ ცირკს თოჯინების თეატრის პერსონაჟები: ფქვილით გამუდრული ფეხლევან კაჩალი და მისი პარტნიორი გამურული ათლეტი რუსტამი ამშვენებდა, რომელთა მოვალეობებშიც მსახიობთა დაცინვა, მოურიდებელი და გესლიანი ხუმრობებით მაყურებელთა გამხიარულება გართობა შედიოდა. როგორც ჩანს, თოჯინურ წარმოდგენებს შორის ანტრაქტის დროს ნაჩვენები დივერტისმენტების პოპულარობა იმდენად გაიზარდა, რომ ის მალე დამოუკიდებელ სახეობად ჩამოყალიბდა.

1. Иран, т. II., Ленинград, 1928, стр. 31;

2. იქვე.

3. Алферов, Десять чтений по литературе, Москва, 1915, стр. 192;

4. Г. Крыжицкий – Экзомический театр, ст. 54.

## მანანა ტურიაშვილი

### კოტე მარჯანიშვილი თარიღებში (წერილი პირველი)

1872 წელს, 28 მაისს (9 ივნისი), სოფელ ყვარელში დაიბადა კოტე მარჯანიშვილი.

მამა — ალექსანდრე ანდრიას ძე მარჯანიშვილი. ანდრია მარჯანიშვილისა და ანა ბიბილაშვილის უფროსი ვაჟი (მათ ცხრა შვილი ჰყავდათ) — ალექსანდრე, სწავლობდა ქუთაისის გიმნაზიაში, შემდეგ — პეტერბურგის უნივერსიტეტის სამთო-სამხედრო ფაკულტეტზე. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, როგორც სამხედრო პირი, გამწერეს თფიცრად ყვარელში, სადაც კახეთის დასაცავად ქართული დრუჟინის პოლკი იდგა. ჭარელ-ბელაქნელი ლეპების შემოსევებისა და გამუდმებული რბევა-აწიოკებისაგან ალექსანდრე მარჯანიშვილმა ყვარლის ქართულ დრუჟინაში სამსახურისას პოდპოლკოვნიკის ჩინს მიაღწია. მან კარგად იცოდა ფრანგული და რუსული ენები. ყვარლის დრუჟინის პოლკში მსახურობდა ანდრიას მეორე შვილი — კონსტანტინე.

დედა — ელისაბედ სოლომონის ასული ჭავჭავაძე. სოლომონის პირველი ქორწინება ტრაგიკულად დამთავრდა, ცოლ-შვილი შავი სახადის ეპიდემიამ იმსხვერპლა. ოჯახზე გულაცრუებულმა სოლომონმა მეორე ცოლი სამოცდათი წლისამ შეირთო. მას ალავერდობაზე მოეწონა ვინძე ივანიშვილის ცოლი ნინო და მოიტაცა. ნინოს პირველი ქმრისაგან ჰყავდა ქალიშვილი სალომე, რომელიც გათხოვდა თელაველ მოხელეზე — მიხეილ სოლომონის ძე საფაროვზე. 1860 წელს მათ შეეძინათ მარიამ საფაროვა (შემდეგ შიცნობილი მსახიობი მაკო საფაროვა-აბაშიძისა).

სოლომონს და ნინოს ორი ქალიშვილი შეეძინათ: ელისაბედი (ლიზა) და ეკატერინე. კახეთის შეძლებულმა მემამულემ განიზრახა თავისი ქალიშვილი — ელისაბედი, მიეთხოვებინა ილია ჭავჭავაძისთვის, მაგრამ ეს განზრახვა ვერ განხორციელდა (ნადევდა ჟივოკინის ცნობით, ილია ელისაბედზე დანიშნული ყოფილა, მაგრამ ეს ქორწინება არ

შედგა). სოლომონი ილიას შეუწყრა და თავისი ქალიშვილი ცოლად მისცა პეტერბურგის სამხედრო ინჟინერს, ოფიცერ ა. ა. მარჯანიშვილს. სოლომონის ოჯახში ხშირად იკრიბებოდნენ კახეთის დიდგვაროვნები.

ალექსანდრე მარჯანიშვილი ელისაბედ ჭავჭავაძეზე ოცდაორი წლით უფროსი იყო. მათ შეეძინათ ცხრა შვილი. პირველთაგან სამი მცირეწლოვანი გარდაიცვალა, მათ შორის ვაჟი გიორგი. მერე შეეძინათ ოთხი ქალიშვილი: ნინო, სოფიო, მარიამი და თამარი — კოტე საყვარელი და, შემდეგ ში მონაზონი, რომელიც საოცრად ჰყავდა კოტე მარჯანიშვილს. კოტე მარჯანიშვილი ოჯახში მერვე შვილია, ნანატრი ბიჭი, სწორედ ამიტომ ნებიურად ზრდიდნენ. კოტეს ძმა — ვლადიმერი მეცხრე შვილი იყო.

სოლომონის გარდაცვალების შემდეგ ოჯახის მოვლა-პატრონობა კოტეს მამამ ალექსანდრემ ითავა, თუმც ძველებური ხელგაშლილობით აღარ ცხოვრობდნენ. 1876 წელს ალექსანდრე მარჯანიშვილი რუსეთ-თურქეთის ომში წავიდა, ბათუმთან შეტევის დროს ყელის არეში დაიჭრა. მას არც საზღვარგარეთ მკურნალობამ უშველა, ლოგინად ჩავარდა და გარდაიცვალა. მაშინ კოტე მარჯანიშვილი ოთხი წლის იყო.

ელისაბედს, ალერსიანს, გულმოწყალე და კეთილ დედას, კოტე აღმერთებდა. უქმროდ დარჩენილი ლიზა ლეკიანობას გაეცალა და ყვარლიდან თბილისში გადასახლდა, მაშინ კოტე მარჯანიშვილი ხეთი წლის იყო.

მარჯანიშვილების ოჯახს ხშირად სტუმრობდნენ ქართული თეატრის მოღვაწეები: აკაკი წერეთელი, გიორგი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, სერგეი მესხი, კოტე მესხი, ეფემია მესხი, ივანე მესხი (მესხების ცნობილი ოჯახის ცამეტი შვილის დედა — მაგდალინა, კოტე მარჯანიშვილის მამიდა იყო) ივანე მაჩაბელი, დიმიტრი ყიფიანი, პეტრე უმიკაშვილი, აქსენტი ცაგარელი, ვასო აბაშიძე, ლადო ალექსი-მესხიშვილი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა და სხვანი.

ქალაქური ცხოვრება ოჯახისაგან დიდ ხარჯებს მოითხოვდა. ლიზა ყვარელში წავიდა. თან წაიყვანა მარიამი და თამარი. კოტე, ვლადიმერი, და სოფიო თბილისში დატოვა. ერთი ავტორის ცნობით, კოტე გიმნაზიის პანსიონში

მოათავსეს, მეორის ცნობით ლიზამ თბილისში დარჩენილ შვილებს ჩუღურეთში პატარა ბინა უქირავა.

**1886 წელს** თოთხმეტი წლის კოტე მარჯანიშვილმა თბილისის პირველ ვაჟთა გიმნაზიაში ითამაშა ნ. გოგოლის კომედია „ქორწინებაში“ – აგაფია ტიხონოვნას როლი. მას ძალიან უყვარდა ჩეხი მუსიკის მასწავლებელი. გიმნაზიის ორკესტრში უკრავდა ტრომბონზე.

ელისაბედი და მარიამი ტუბერკულიოზით იყვნენ ავად, მაგრამ ყვარლის პაერმა არ უშეველა. 1886 წელს უფროსი ქალიშვილი – ნინო, ძეობამ შეიწირა. ტვინის ანთებით დაავადდა მარიამი და წლის მიწურულს გარდაიცვალა. ამდენი უბედურების შემდგებ 1887 წელს 36 წლისა გარდაიცვალა ელისაბედ (ლიზა) ჭავჭავაძე. მაშინ კოტე მარჯანიშვილი თხუთმეტი წლის იყო. ობლების აღზრდა ელისაბედის უფროსმა დამ, ეკატერინემ, და მისმა ქმარმა, დავით აბდუშელიშვილმა, ითავს. კოტეს უბედურებას დიდხანს უმაღლავდნენ, როცა გაიგო, სწავლას თავი დაანება და ყვარელში წავიდა. ერთხელ თავის მოკვლაც განიზრახა – გულთან თოფის დამიზნებისას ჩახმახს მოუხერხებდად გამოკრა, სიკვდილს გადაურჩა, მაგრამ ერთი თითო სამუდამოდ დაუზიანდა.

კოტე მეურნეობას შეუდგა. უვლიდა ვენახებს, დგინისა და არყის დაყენებას მიპყო ხელი. თანაც რუსეთიდან გამოიწერა წიგნები, უერნალები და თვითგანათლებას შეუდგა. სადამოობით მასთან ხშირად იკრიბებოდნენ ცნობილი ოჯახების წევრები, კამათობდნენ ხელოვნებაზე და ლიტერატურაზე. სწორედ აქ ჩაესახა კოტეს სპექტაკლების გამართვის იდეა. ყვარელში, სოლომონ ჭავჭავაძისეული სახლის დიდ მარანში, კოტეს დადგმულ წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ არდადეგებზე ჩასული კოტეს დამმები, ნათესავები. მაყურებლები დეიდაშვილ-ბიძაშვილები და სოფლის მცხოვრები იყვნენ. დადგეს პიესები: ნ. სოლომოვის და ა. ოსტროვსკის „ბედნიერი დღე“, ვ. კრილოვის „ყაჩაღანა“, ე. ბაბეცკის „მოწაფეობის წლები“... ეს სპექტაკლები რუსულ ენაზე მიღიოდა. ზოგი მკვლევრის ცნობით დგამდნენ წარმოდგენებს ქართულ ენაზე, მაგ., ი. ჭავჭავაძის „გაგო ყაჩაღი“...

თავად კოტე მარჯანიშვილი იხსენებს, რომ მარანში უხვად იყო გაშლილი ხორაგი: ლეღვის ჩირი, ვაშლი, ჩურჩელა. შემდეგ კოტეს ბრძანებით ქვევრს თავს მოხდიდნენ და დვინის სავსე ხელადას მაყურებელ გლეხთა რიგებში რამდენჯერმე ჩამოატარებდნენ. ეს კოველი მთავრდებოდა იმით, რომ ხელადის რამდენჯერმე შემოვლის შემდეგ მაყურებელი დაჟინებით იძახებდა სპექტაკლის სულის ჩამდგმელს. წარმოდგენების რეჟისორი, მსახიობი, დეტაზორი და სუფლიორი კოტე იყო. თელავის თეატრის ანტეპრენიორმა მ. აჯიმამულოვმა კოტე მარჯანიშვილი მსახიობად მიიწვია. მან ითამაშა პროკოფიევის როლი ა. სუმბათაშვილის პიესა „ბორკილებში“. იგი თამაშობდა კომედიებსა და ვოდევილებში.

კ. მარჯანიშვილის და – სოფიო გათხოვდა და თბილისში დაბინავდა. მარჯანიშვილებმა მამული იჯარით გასცეს და კოტე დასთან გადავიდა საცხოვრებლად.

**90-იანი წლების** დამდეგს კოტე მარჯანიშვილი პირველად გაეცნო საოპერეტო თეატრს. რუსული ოპერეტის დასმა იჯარით აიღო თბილისის თეატრის შენობა. დასის ანტეპრენიორი იყო მაკო საფაროვა-აბაშიძისა – კოტე მარჯანიშვილის დეიდაშვილი. კოტე ყოველდღე ესწრებოდა წარმოდგენებს.

კოტე მარჯანიშვილს მსახიობობა უნდოდა, მაგრამ ახლობლები ეწინააღმდეგებოდნენ, რადგან იმ დროს მსახიობობა სათაკილო იყო. მისმა ნათესავმა, დიდმა მოხელეები – ნიკოლოზ გულბათის ძე ჭავჭავაძემ, კოტეს შესთავაზა განსაკუთრებულ დავალებათა მოხელე-აღმსრულებლის ადგილი და ბრწყინვალე კარიერა უწინასწარმეტყველა, მაგრამ მან უარი უთხრა. განრისხებულმა ნათესავმა შეუთვალა: თვალით არ დამენახო და კოტე მარჯანიშვილს იგი აღარ უნახავს.

**1894 წელს** კოტე მარჯანიშვილი, მამიდაშვილმა კოტე მესხმა ქუთაისში მსახიობად მიიწვია. კოტე მესხის დადგმაში ა. დიუმას „ცოდვის შვილში“ მან ითამაშა ალფონსი, ადრიანას ნუცა ჩეგიძე ასრულებდა. **კოტე მარჯანიშვილმა ფსევდონიმად აირჩია – ყვარლებელი.** ქუთაისის თეატრი დაიწვა და კოტე მარჯანიშვილი თბილისში გადმოვიდა. 1994 წლის 27

ნოემბერს ითამაშა პატარა კახი ა. წერეთელის „პატარა კახში“ – რევისორი ვ. გუნია. ამ როლზე ავტორთან ერთად მუშაობდა – აკაკი წერეთელი მარჯანიშვილების ოჯახის დიდი მეგობარი იყო. პარტნიორები იყვნენ: მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ე. ჩერქეზიშვილი, ბ. ავალიშვილი... თამაშობდა დ. ერისთავის გაღმოკეთებულ პიესებში: „მეორე ახალგაზრდობა“, ზ. ახტონოვის „მე მინდა კნეინა გავხდე“.

**1895 წლის** კოტე მარჯანიშვილი თამაშობს გ. სუნდუკიანის „ხათაბალაში“, პარტნიორები იყვნენ: მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ნ. გაბუნია, კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე... ვ. აბაშიძის თარგმნილ პიესაში „ვინ არის დამნაშავე?“ – დადგა ალექსი-მესხიშვილმა; ნ. გოგოლის „რევიზორში“ როლი დაუდგენელია, ა. ოსტროვსკის პიესაში „უდანაშაულო დამნაშავე“ – მილოვზოროვი.

**1894-1995 წლის** სეზონის ბოლოს ქართულ თეატრში მუშაობით უქმაყოფილო კოტე მარჯანიშვილი რუსეთში მიემზავრება, მოსკოვის თეატრალური სასწავლებლის დრამატულ კურსებზე შესასვლელად. მოსკოვში გზად მიმავალმა ხარკოვში ინახულა სამქურნალოდ ჩასული ლადონ მესხიშვილი, რომელმაც ქალაქ ნიკოლაევში თავის ნაცნობ ანტრეპრენიორთან გააგზავნა, მეორე როლების შემსრულებლად. ლადონ მესხიშვილის აზრით, დამწეულ მსახიობს, ოთხწლიან სწავლებაზე მეტად პრაქტიკა უფრო გამოადგებოდა. ნიკოლაევში მუშაობამ კოტე მარჯანიშვილი არ დააკმაყოფილა და გაემგზავრა მოსკოვში, სადაც ერთ-ერთ დრამატულ სკოლაში ლექციების კურსი მოისმინა. შემდეგ კოტე თბილისის დასში მიიწვიეს, პირველ როლებზე. მას თვეში 75 მანეთს უხდიდნენ.

1895 წლის ზაფხული კოტემ უკანასკნელად გაატარა საყვარელ უკარელში. მისი უკვე ბევრჯერ დაგირავებული მამული აუქციონით გაიყიდა. აღებული ფული, რამდენიმე ათასი მანეთი კოტე მარჯანიშვილმა კარგი გარდერობის შესაძენად დახარჯა, რადგან იმ დროს კარგ გარდერობს სცენის მოღვაწისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. შემდეგ 23 წლის კოტე ამხანაგ-მეგობრებისგან შეგულიანებული ქვიფობს, დროს ატარებს და ფულს ფლანგავს.

**1896 წლის** საქართველოშია – თბილისის ქართულ დასში,

სადაც 25 სექტემბერს ითამაშა ლევან ხიმშიაშვილი დ. ერისთავის „სამშობლოში“. ამ როლს ლადო ალექსი-მესხიშვილთან ამზადებდა. მის დებიუტს ესწრებოდნენ: ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, ნ. ავალიშვილი... რეცენზენტი კ. მარჯანიშვილის შესრულებაში მსახიობის მდელვარებას აღნიშნავდა.

თბილისის დასში კოტე მარჯანიშვილმა ითამაშა: პიერი, ა. დენერისა და კორმონის მელოდრამა „ორ ობოლში“ – პარტნიორები იყვნენ: ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა-აბაშიძე, კ. ყიფიანი; დ. ერისთავის გადმოკეთებულ პიესაში „დროებითი სიევარული“; ახალგაზრდა ჩინოვნიკი მარმაროვი გ. სუნდუკიანის „განანაგებულ კერაში“; შევარებულის როლი ა. ბისონის „ცოდნა-ქმრობის ნაყოფში“; ბასანიო უ. შექსპირის „ვენეციელ ვაჭარში“; დაუდგენელია მის მიერ შესრულებული როლი კ. გუცეოვის „ურიელ აკოსტაში“, სადაც ურიელს ლ. ალექსი-მესხიშვილი თამაშობდა; მაქს ხოლმინის როლი ლ. ანტონპოვის „მოციმციმე ჩირადდნებში“; ოლივე, ვაკერის პიესა „უან ბოდრში“; ახალგაზრდა დამცველის – იანელის როლი განგოფერისა და მ. ბროსინერის „ბოშა ქალი ზანდა“.

კოტე მარჯანიშვილის სცენაზე გამოჩენას პრესაში დიდი გამოხმაურება არ მოჰყოლია: იყო თავშეკავებული ქება, კრიტიკა და სტატიები, სადაც მარჯანიშვილს საერთოდ არ ასენებდნენ. კოტე მარჯანიშვილი ამ ფაქტს განიცდიდა, ეჭვები დრღნიდა, მისი თავმოყვარეობა შელახული იყო. სასოწარკვეთილი, ხშირად გულის გასაქარვებლად მ. საფაროვა-აბაშიძისა და ლადო ალექსი-მესხიშვილის ოჯახებში სტუმრობდა.

**1896 წლის** აგვისტოში თბილისში ჩამოდის ნადეჟდა ჟივოკინი (კ. მარჯანიშვილის მომავალი მეუღლე). იგი მოსკოვის დრამატული კურსებისა და თეატრალური სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ მიიწვიეს თბილისში – ნ. კ. შუმილინის დასში, რომელიც თამაშობდა ქართულ სათავადაზნაურო თეატრში, რომელსაც ბანკის თეატრსაც უწოდებდნენ. რუსულ დასში კოტე მარჯანიშვილის ნიკოლაევები მეგობრებიც იყვნენ – ლეპეტიონები: მსახიობმა ქალმა ნ. ი. ლეპეტიონმა გააცნო კოტეს ნადეჟდა ჟივოკინი – მოსკოვის მცირე თეატრის ცნობილი მსახიობის, ვ. ი. ჟივოკინის,

შვილიშვილი. ისინი მალე დაქორწინდნენ. გაკვირვებულნი და ნაწყენი ნათესავები მისი არჩევნით უკმაყოფილონი დარჩნენ – მსახიობი ქალი არ უნდოდათ კოტესთვის, მაგრამ ნადევდამ ქმრის ნათესავებთან მალე დაამყარა კარგი ურთიერთობები.

**1896 წელს** კოტე მარჯანიშვილი ლადო ალექსი-მესხიშვილის მიწვევით ქუთაისში წავიდა. როგორც დამდგმელმა, მან გააკეთა „ცოცხალი სურათები“ – იღებდნენ გარკვეულ სიუჟეტს, ასრულებდნენ კოსტიუმებში, დეკორაციით და ხან უდეკორაციოდ და რეჟისორის მინიშნებულ პოზებში „შეშედებოდნენ“. კოტე მარჯანიშვილმა ისე კარგად დადგა ცოცხალი სურათი „იაკობის სიზმარი“, რომ ის სამი დღე ითამაშეს.

თბილისის ქართულ დასში დამდეგი ზამთრის სეზონი აშინებდა კოტეს, მას ეჩვენებოდა, რომ რეცენზიები მის სასარგებლოდ არ შეიცვლებოდა. თან მის მეუღლეს – ნადევდა უივოკინსაც, უნდოდა თამაში და მათ მისწერეს PTO-ს ბიუროს ხელმძღვანელს, ა. ა. ფადეევს, თხოვნით, დახმარებოდა სამუშაოს მოძებნაში. ფადეევი ნადევდასთან ერთად მუშაობდა შუმილინის დასში. პასუხი მალე მოვიდა. ალექსანდრ ალექსანდრეს ძე მათ სთავაზობდა ელიზავეტგრადის ამხანაგობაში მუშაობას, რომელსაც ხელმძღვანელობდა კ. კ. ვიტარსკი.

1997 წლიდან იწყება კ. მარჯანიშვილის რუსეთის პერიოდი, რომელიც 25 წელიწადი გრძელდება.

**1897 წელი** – ელიზავეტგრადის თეატრშია, მსახიობად. დასი დიდი არ იყო ოთხი-ხუთი მსახიობის გარდა დიდი ნიჭით არავინ გამოირჩეოდა. ცოლ-ქმარი ხშირად თამაშობდა ვოდევილებში. კოტე მარჯანიშვილი პიესებში ყოველდღე იყო დაკავებული. დიდი როლებიდან კოტემ ითამაშა კასიო უ. შექსპირის „ოტელოში“ და სახასიათო როლები: კრამერი – ზუდერმანის პიესა „სოდომის დაღუპვაში“ და პოჩმეისტერი – ნ. გოგოლის „რევიზორში“.

**1898 წელი** – ზაფხული – ორიოლი, კურსკი, ხარკოვი; შემოდგომა – ნეჟინი; ზამთარი – ქერჩი.

ახალი სამუშაოს საძებნად გაემგზავრნენ მოსკოვში. ცოლ-

ქმარი ცხოვრობდა სტუდენტურ რაიონში, პლიუშიხაზე და ყოველდღე ახალი სამუშაოს გამოჩენის იმედით, თითქმის მშიერნი მიღიოდნენ ტვერსკიზე, თეატრალურ ბიუროში, რომელიც შეიქმნა თეატრალურ საზოგადოებასთან. ბიუროში უნდა შეკრებილიყო ე. წ. ნორმალური კონტრაქტები, რომელიც გამოიმუშავეს სრულიად რუსეთის მსახიობთა პირველ ყრილობაზე. ხუთი კვირის შემდეგ ა. ა. ფადეევმა ცოლ-ქმარი ორიოლი-კურსკი-ხარკოვის ამხანაგობაში მოაწყო, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ე. ფ. ბოურა და ნ. ნ. სობოლშიკოვა-სამარინა.

ორიოლსა და კურსკში კარგი შემოსავალი პქონდათ. ხარკოვში თამაშობდნენ ბაღში „ტივოლი“ – ღია სცენზე იყო კაფეშანტანი. ხარკოვის კონტრაქტი ახლადგაცნობილმა მურსკიმ დაარღვევინა და მარჯანიშვილები ნეჟინის ანტრეპრიზაში წავიდნენ.

ნეჟინში დასი თითქმის არ იყო. მესამე სპექტაკლის შემდეგ მურსკიმ თითქმის მთლიანად წაიღო სალაროდან ფული და გაიქცა. ღიდი მოლაპარაკებების შემდეგ ქალაქის მმართველობამ თეატრი დასს იმ პირობით მისცა, თუკი ვალს გადაიხდიდნენ. ამხანაგობის განმკარგულებლად აირჩიეს კოტე მარჯანიშვილი. ყოველ დღე ახალ პიესებში თამაშობდნენ, უმეტესად მელოდრამებში. იყო შემთხვევები, როცა აფიშაზე პიესის სათაური მინიშნებული იყო, მსახიობებს კი როლებიც არ პქონდათ მიღებული. კოტე მარჯანიშვილი ყოველდღე თამაშობდა და მან ისწავლა „სცენაზე თავისუფლად სიარული“, რაც სამსახიობო ხელოვნების ფსიქო-ტექნიკის დაუფლების საწყისი ეტაპი აღმოჩნდა.

სეზონის ბოლოს მოსკოვში არიან და კვლავ ა. ა. ფადეევს მიაკითხეს სამსახურისთვის. რამდენიმე დღეში მან გაუშვა ქერჩში, ა. ნ. სოლომინის ანტრეპრიზაში.

ქერჩში კოტე მიიწვიეს ფატებისა და მიჯნურების როლების შემსრულებლად. ა. ნ. სოლომინმა და მისმა ცოლმა, ოპერეტის ცნობილმა მსახიობმა ბ. ნ. ივანოვამ კოტე მარჯანიშვილი კარგად მიიღეს. სოლომინი საქმეს პეთილსინდისიერად ეკიდებოდა, მსახიობებს როლებს ათი დღით ადრე ურიგებდა, რაც პროვინციის თეატრებისათვის უწვევულო იყო. ფატების როლები კოტეს არ ეხერხებოდა,

სამაგიეროდ, სახასიათო როლებში იყო ძლიერი. შედარებით მნიშვნელოვანი და იღბლიანი რამდენიმე როლი იყო: გერმანი ბ. ი. ნემირვიჩ-დანქენერის „სიცოხვებლის ფასში“, ვიტიხა გ. პაუპრმანის „ჩარში“ – კოტებ სოლომინი და არწმუნა, რომ ვიტიხა მამაკაცმა უნდა შეასრულოს. ა. ნ. სოლომინმა დადგა ა. ჩეხოვის „თოლია“ და „მია ვანია“. კ. მარჯანიშვილმა ასტროვის როლი კარგად შეასრულა. ცოლ-ქმარი მარჯანიშვილები საქველმოქმედო სადამოებშიც მონაწილეობდნენ – კოტებ კარგად კითხულობდა და დიდი წარმატებაც ჰქონდა.

**1899 წელი – ზაფხული – ლუგანსკი, ბახმუტი;**  
**ზამთარი – ბაქო;**

**გაზაფხული – აშხაბადი, ტაშენტი.**

იანვრის ბოლოს კოტებ მარჯანიშვილმა უბრალო მიზეზის გამო ა. ნ. სოლომინთან იჩეუბა, რომელიც განხეთქილებად გადაიქცა. მომავალი ზამთრის სეზონისთვის ა. ნ. სოლომინმა თითქმის მთელი დასი მიიწვია მარჯანიშვილების გარდა და ისინი კვლავ უმუშევრად დარჩნენ. წავიდნენ მოსკოვში და ელიზავეტბრადელი თანამშრომლის მეშვეობით მარხვის ბოლოს – ზაფხულისთვის, მოეწყვენენ ლუგანსკში და ბახმუტში, ზამთრის სეზონისთვის ბაქოში – ვ. ი. ვიატსკის ანტრეპრიზაში. მგზავრობიდან კოტებ კამაყოფილი ჩამოვიდა: ითამაშა კარგი როლები და ამხანაგობამ მნიშვნელოვანი შემოსავალი გამოიმუშავა, თან ჩამოიტანა პირველი საჩუქარი – ვერცხლის პორტსიგარი ოქროს ვეზელით.

ამ სეზონზე უკვე პირველი აღიარება მოიპოვა და საჩუქრებიც მიიღო, რამაც კ. მარჯანიშვილს მომავლის სტიმული მისცა. როგორც სხვა რუს მსახიობთა მოგონებებიდანაც ირკვევა, კოტებ მარჯანიშვილს ფეთქებადი ხასიათი ჰქონდა, იყო აღვილად „წევნია“ და ამიტომაც აღიარება მისთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის იყო. ამგვარი ფსიქოლოგიური პორტრეტის გამომზეურება კომუნისტურ პერიოდში კვლევისას ნეგატიურად აღიქმებოდა, რადგან უკელა ცნობილი პირი კომუნისტური ზნეობის განსახიერება უნდა ყოფილიყო და არა აღამიანი.

როცა კოტებ გაზაფხულის სეზონზე აშხაბადსა და ტაშენტში იყო, ნადევდა მოსკოვში გაემგზავრა, რათა ზამთრის

სეზონისთვის აღგილი ეშოვა. სტროიტელევმა და დე როსსმა რეკომენდაცია გაუწიეს ვიატკის თეატრში ა. ა. პროზოროვთან.

**1900-1901 წწ. სეზონი – ვიატკა, ოდინცოვო.**

სეზონის დასაწყისში კ. მარჯანიშვილს კონფლიქტი მოუვიდა გმირ-შეუვარებულების როლების შემსრულებელთან, დ. მ. კარამაზოვთან, და რადგან ის და მისი მეუღლე კ. ფ. კუტუზოვა კულტურული ხალხი იყო, კოტეს მეუღლემ მალე ჩააქრო ეს კონფლიქტი.

იმ დროს პროვინციის თეატრებში რეჟისორის თანამდებობა არ იყო. რეჟისორის ფუნქციები ევალებოდა პირველი როლების შემსრულებელ ერთ-ერთ მსახიობს. ვიატკაში რეჟისორობდა დ. მ. კარამაზოვი, რომელსაც არ უყვარდა ეს საქმე და ეზარებოდა. კოტეს ამგვარ რეჟისორებთან მუშაობა არ აკმაყოფილებდა. მას რეჟისურაში უნდოდა ძალების გამოცდა და მეუღლის საბენეფისოდ აირჩია ა. ჩეხოვის „მია ვანია“. ნადევდა უივოკინმა კარამაზოვისგან ნებართვა აიღო და ისიც დასთანხმდა. ასტროვს თამაშობდა დ. მ. კარამაზოვი. კოტე მთელი არსებით ჩაება მუშაობაში. მას რამდენიმე ღამე არ ეძინა, დახატა გეგმა, პურის ბურთები გააკეთა და მსახიობთა მოძრაობებს ამგვარად ხაზავდა. კოტე მარჯანიშვილის პირველი რეპეტიციის შემდეგ მსახიობები დიდხანს არ იშლებოდნენ. **1901 წლის იანვარში ვიატკაში შედგა მისი სარეჟისორო დებიუტი.** ა. პ. ჩეხოვის „მია ვანია“ დიდი წარმატებით წავიდა. სპექტაკლი ითამაშეს სამჯერ.

რეალურად ამ პერიოდში კ. მარჯანიშვილს მობეზრდა დასის პირველი მსახიობის ნაუცბადევგად „გაკეთებულ“ სპექტაკლებში მონაწილეობა და თავად იწყებს დადგმებს.

**1901 წელი ზაფხულში ნ. ზორელის ანტრეპრიზაშია.** მოსკოვის ახლო მდებარე აგარაკზე, ოდინცოვოში. კვირაში ორ სპექტაკლს თამაშობს და თითოეულში ათ მანეთს იღებს.

**1900 წლის 11 ივნისს ნადევდა უივოკინსა და კოტე მარჯანისგილის შეეძინათ ქალიშვილი – დაარქვეს თამარი, მონაზნად აღკვეცილი საყვარელი დის სახელი.**

**1901-1902 წლის სეზონი – შემოდგომა – ტამბოვი,  
ივანოვო-ვოზნესენსკი;  
გაზაფხული – სმოლენსკი, გიტებსკი;  
ზაფხული – პენზა**

შემოდგომაზე ტამბოვში კრამერის ანტრეპრიზაში იყო, პირველი მიჯნურის ამპლუაში მოიპოვა დიდი წარმატება. ივანოვო-ვოზნესენსკიდან მაღლე წავიდა.

გაზაფხულზე სმოლენსკში და ვიტებსკში ამხანაგობაშია ვერხოვსკის ხელმძღვანელობით. სმოლენსკში სეზონის გახსნისთვის ნადიონოვის „ვანიუშინის შვილებში“ მონაწილეობდა. კოტე მარჯანიშვილმა დიდი წარმატებით ითამაშა კონსტანტინეს როლი, მაგრამ შემოსავალი საშუალო იყო.

ვიტებსკში დიდი თეატრი იყო, ჰყავდათ კარგი მაყურებელი, მაგრამ დარბაზი სანახევროდ იქსებოდა და ფულადი წაგება იყო. ზაფხულში პენზაში თამაშობდნენ ქალაქის სახალხო თეატრში, რომელსაც მართავდა თორმეტი არჩევითი მამასახლი. მათ სათავეში ედგა ნ. ნ. ვოლკოვი. კოტე მარჯანიშვილი კვლავ პირველი მიჯნურის ამპლუაშია. ამ თეატრში რეჟისორად მუშაობდა გამოცდილი მსახიობი პ. ა. ზაიცევი. მას რეჟისორული მონაცემები არ ჰქონდა. რეპეტიციებზე ზაიცევსა და მარჯანიშვილს შორის შინაგანი ბრძოლა გაიმართა, რომელიც დიდი მტრობაში გადაიზარდა. კოტე მარჯანიშვილი მიზანსცენებს არ ჰქონდა. მსახიობები კოტეს მხარეზე იყვნენ. ბოლოს ზაიცევმა კონფლიქტს წერტილი დაუსვა და განცხადება დაწერა – შინაარსით, რომ მარჯანოვმა სცენაზე სიარული არ იცოდა და მას უბედავდა შენიშვნების მიცემას და იმდენად ხელს უშლის მუშაობაში, რომ ითხოვდა მის გაგდებას. მამასახლისებმა ზაიცევის განცხადება მიიღეს და კოტეს სამსახურზე უარი უთხრეს. კოტე მარჯანიშვილმა არ დაუთმო და ატყდა კამათი, რომელიც თვენახევარი გრძელდებოდა. ამ პერიოდში კ. მარჯანიშვილი სპექტაკლებში არ მონაწილეობდა და ხელფასს არ იღებდა. ბოლოს და ბოლოს, მარჯანოვის დასიდან დათხოვნა გადაიდო, მაგრამ სეზონიც მთავრდებოდა.

ზამთრისთვის ცოლ-ქმარ მარჯანიშვილებს ანგაუიმენტი არ ჰქონდათ და რადგან ორივეს აყვანა არ უნდოდათ, ცოლ-ქმარი სასოწარკეთილი იყვნენ.

კოტე მარჯანოვს ისეთი კაცის სახელი გაუვარდა, რომლის დასში მიწვევა სასურველი არ იყო. ანტრეპრენიორებთან და რეჟისორებთან ჩეუბის შემდეგ მას ვედარ წარმოედგინა, როგორ მოწყობოდა მათი მომავალი ცხოვრება. **მოიძებნა გამოსავალი, რამაც კოტე მარჯანიშვილს საშუალება მისცა გაეშალა რეჟისორული მოღვაწეობა.** ამ მდგომარეობიდან დაიხსნა ნადევდა ჟივოკინის დამ – ანა დიმიტრის ასულმა, რომელმაც მისცა ფული საქმისთვის. 1902-1903 წლის ზამთრის სეზონისთვის ცოლ-ქმარმა მარჯანიშვილებმა PTO-ში განაცხადეს კომპანიონის პოვნის სურვილი. ბიურომ რეკომენდაცია გაუწია პროვინციული თეატრის ანტრეპნიორ ა. ი. გრომოვს, რომელიც იყო ნიჭიერი მსახიობი, ჰქვიანი და მოხერხებული ადამიანი, კარგი ადმინისტრატორი. აიღეს თეატრი ქალაქ უფაში. კონტრაქტის მიხედვით კოტე მარჯანიშვილმა სამხატვრო ნაწილის ხელმძღვანელობა იყისრა, ხოლო ა. ი. გრომოვმა ადმინისტრაციულის. ა. ი. გრომოვის ანტრეპრიზაში მან ფული დააბანდა და, ფაქტორივად, ანტრეპრიზის მეპარე გახდა.

1902 წლის 4 აგვისტოს ნადევდა ჟივოკინსა და კოტე მარჯანიშვილს შეეძინათ მეორე ქალიშვილი – მილიცა.

**1902-1903 წწ. სეზონი – უფა.**

უფის სეზონმა საშუალება მისცა კოტე მარჯანიშვილს, გამოემჟღავნებინა თავი მსახიობისა და რეჟისორის როლ ში. გაყურებელმა მისი დიდი შრომა დააფასა. მან ითამაშა ნილის როლი მ. გორკის „მდაბიონში“. კოტე მარჯანიშვილში რეჟისურისკენ ლტოლვამ მსახიობობას აჯობა და მან რამდენიმე კარგი წარმოდგენა დადგა. ა. ნ. გრომოვს საქმე ბუნდოვნად მიჰყავდა, იგი კარგად ითვისებდა ფულებს და სეზონის დახურვამდე გაიქცა, მსახიობებს კი ორი კვირის ფული არ გადაუხადა. მარჯანოვი ერთპიროვნული მეპარე გახდა და სეზონი ბოლომდე მიიყვანა. როცა მაყურებელმა მომხდარი ინციდენტის შესახებ გაიგო, მან თანაუგრძნო თეატრს. უფის სეზონში შემოსავალი კარგი იყო და დასს ხელფასი გადაუხადეს.

გრომოვის გაქცევის შემდეგ, როცა კოტე მარჯანიშვილი ერთპიროვნული ხელმძღვანელი გახდა, თეატრის აფიშებზე მაღალმხატვრული ლიტერატურა გაჩნდა: ა. ჩეხოვის „ქორწილი“, ა. სუხოვო-კობილინის „საქმე“, ა. ოსტროვსკის „ტყე“, ა. ტოლსტოის „მეფე თევდორე იოანეს ძე“.

უფის სეზონში კოტე მარჯანიშვილი იყო წამყვანი როლების შემსრულებელი, ხელმძღვანელ-ადმინისტრატორი და შემოქმედებითი ადმინისტრატორი – ვინც რეპერტუარს ადგენდა და როგორც პრესა ამბობდა: „მან იტვირთა რეჟისორის მძიმე მოვალეობა“ (1903 წ.). ამ წლებში დაიწყო ბრძოლა საექტაკლების მომზადების საქმეში ხელოსნობის წინააღმდეგ. შემთიდო თითოეული წარმოდგენის მომზადებისთვის სათანადო რეპერტიციები, მსახიობთან მუშაობა და ფიქრობდა ანსამბლური წარმოდგენის შექმნაზე.

1903 წლის 12 იანვარს გარდაიცვალა ნადუება უივოკინასა და კოტე მარჯანიშვილის უმცროსი ქალიშვილი – მილიცა, ხოლო ოცდარვა დღის შემდეგ, 10 თებერვალს – თამარი. 1903 წლის 13 აგვისტოს მათ შეეძინათ ვაჟიშვილი – კონსტანტინე, კოტიკი – როგორც მას კოტე მარჯანიშვილი ეძახდა. კოტიკი გახდა მათვემატიკის მეცნიერებათა დოქტორი, მუშაობდა სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის მათვემატიკის ინსტიტუტში.

**1997 წლიდან 1901 წლამდე კოტე მარჯანიშვილი მხასიათია, 1901 წლიდან 1903 წლამდე – როგორც მსახიობი და რეჟისორი. 1903-1904 წწ. ირკუტსკში ის მთლიანად რეჟისურას ეძღვა.**

### კოტე მარჯანიშვილის შესრულებული როლები (1897-1904 წწ.):

ქარაფშეტი – ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, „იდბლიანი“.

მარკელი, კაფეშანტანის ლაქია – ქ. რიშკენი, „წამებული ქალი“.

დონ ქუან ავსტრიელი, მგზნებარე შეყვარებული – პ. დელიავინი, „იმპერატორის შვილი“.

მასწავლებელი ფლემინგი – ო. ერნესტი, „პედაგოგები“.

ნიკოლაი – ე. დუბელტი, „სიცრუე“.

ვალტერ შებარტი – გ. ფაქტერი, „მარადიული სიყვარული“.

### ქლასიკური დრამატურგიაში:

ურიელ აკოსტა – კ. გუცკოვი, „ურიელ აკოსტა“.

კარლ მორი – ფ. შილერი, „ყაჩაღები“.

ჩაცკი – ა. გრიბოედოვი, „ვაი ჭაუისაგან“.

ბორის გოდუნოვი – ა. ტოლსტიო, „მეფე თევდორე იოანეს ძე“.

თავადი – ა. სუხოვო-კობილინი, „საქმე“.

ასტროვი – ა. ჩეხოვი, „ძია ვანია“.

გერმანი – ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, „ცხოვრების ფასი“.

ნილი – მ. გორკი, „მდაბიონი“.

### სახასიათო გმირები:

ლომოვი – ჩეხოვი, „ხელის თხოვა“.

ბულანოვი – ა. ოსტროვსკი, „ტყე“.

ვიტიხა, ქალის როლი – გ. პაუპრმანი, „ჩაძირული ზარი“.

კოტე მარჯანიშვილის შესრულებული როლები ურიცხვი რაოდენობითა და მათი ზუსტი ციფრი დაუდგენელია.

თუ აღრეულ წლებში კრიტიკოსები აფასებდნენ: „ყოვლად უსიცოცხლო“ (1899 წ.), „მარჯანოვის თამაშზე არ შეიძლება ვიმსჯელოთ, რადგან მაყურებელს თითქმის არ ესმოდა მისი ხმა“ (1899 წ.), „მარჯანოვი იყო მოღუნებული და სრულიად ვერ ფლობდა როლს, იგი ერთვეროვნად გამოიყურებოდა“.

ერთ-ორ წლიდიწადში გაზეთები წერდნენ როლისადმი მის გულმოდვინე დამოკიდებულებაზე, ბრწყინვალე წარმატებებზე.

„რაც მოსალოდნელი იყო ასეთი დამსახურებული რეპუტაციის მსახიობისაგან“ (1900 წ.), „შესრულება... იყო ძალზე გააზრებული და საერთო შთაბეჭდილებით მთლიანი და მართალი“ (1900 წ.), „ავტორის ჩაფიქრებული ტიპი დიდი ხელოვნებით განასახიერა“ (1901 წ.).

### 1903-1904 წწ. სეზონი – მოსკოვის ზოოლოგიური ბაღის საზაფხულო თეატრი ირკუტსკი, პერმი.

ამ სეზონში ირკუტსკში, ნ. ი. ვოლსკის ანტრეპრიზაში დადგა 92 პიესა, კ. მარჯანიშვილი აქტორი, ადრე, მხოლოდ 19 პიესას იცნობდა. საშუალოდ თვეში 18 საექტაკლს დგამდა. აქ მსახიობობას საბოლოოდ დაანება თავი. ირკუტსკში პირველად გამოჩნდა ცნობა, რომ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანოვი მიწვეულია რეჟისორად. სოლიდურობის ნიშანად წვერიც მოუშვა, მართალია, ის ხანდახან სცენაზეც გამოდიოდა

ექსტრემალურ სიტუაციებში, მაშინ, როცა სასწრაფოდ ვინმე უნდა შეეცვალა, მაგრამ ეს იყო მხოლოდ ერთგული შემთხვევები.

თეატრის რეპერტუარში წამყვანი ადგილი ეჭირა გრიბოედოვის, გოგოლის, ოსტროვსკის, მოლიქრის, შექსპირის, შილერის, გუცელის, შერიდანის, ჰაუპტმანის, გორკის და სხვათა პიესებს.

დადგა ჟ. ბ. მოლიერის „ტარტიუფი“, ა. ოსტროვსკის „ტყე“, ი. პლატონის „ადამიანები“. უკვე სეზონის დასაწყისში კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლებში აღნიშნავდნენ: მსახიობების თამაშის გამართულობას, სისადავეს, ცხოვრებასთან მიახლოებას „ბუნებრიობა და სცენის დიდი ცოდნა“, ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენის“ დადგმაზე რეცენზენტი წერდა: „ამაღლებული თამაში დრამატულ ადგილებში“, „სავსე, ასე ვთქვათ, ჰარმონიული თამაში“ (1903 წ.), ირკუტსკში კოტე მარჯანიშვილი პირველად დგამს „ჰამლეტს“. აღნიშნავდნენ, რომ გმირები ლაპარაკობდნენ „ცხოვრებისეულად“, რეჟისორის ჩანაფიქრით, ეს პამლეტი იყო „მეოცნებე, მგზნებარე ფანტაზიის ადამიანი“ (1903 წ.), „ჩამოჰყავდა... გმირები პიედესტალიდან, რომელზეც პიესის სახეიმო ტონსა და გარემოს პყავს, მაგრამ, ამავე დროს მათ გასახებს ხდიდა. აიძულებდა გმირებს, დაეგინუყბინათ ტანთ შემოსილი ფანტასტიკური მანტიები და მეტყველების სალექსო ფორმა“ (1903 წ.). ირკუტსკში დგამს კ. ბუცელის „ურიელ აკოსტას“. ამ პიესაში საქართველოში ჯერ დადო ალექსიმესხიშვილთან ერთად თამაშობდა, მერე რუსულ სცენაზე ურიელს ასახიერებდა და ირკუტსკში კი დადგა. მის დადგმულ ა. გრიბოედოვის „ვაი ჰეისაგანს“ წამატება ჰქონდა.

პერმში დადგა ა. სუმბათაშვილის „დალატი“ (1904). კოტე მარჯანიშვილი არ სცილდებოდა პიესის რომანტიკულ სტილისტიკას, თან დეტალების დამუშავება დაიწყო, მუშაობდა მასობრივი სცენებზე. რეცენზენტები აღნიშნავდნენ მასობრივი სცენების, გარემოებათა დეტალების, ყოფისა და მრავალფეროვანი ინტონაციის ბრწყინვალე დამუშავებას. უნებრივია, რეცენზენტებს შორის უკმაყოფილონიც იყვნენ.

1903 წელის შემოდგომაზე ირკუტსკში დადგა მ. გორკის „მდაბიონი“, რომელიც შვიდჯერ ითამაშეს, „ფსკერზე“ –

თერთმეტჯერ, ეს მაშინ ძალზე დიდი ციფრი იყო. შემდეგ „ფომა გორდევი“, ჩეხოვის „ალებლის ბაღი“ და ჸ. იბსენის „საზოგადოების ბურჯები“ განახორციელა.

ირკუტსკში ის ითხოვს მაყურებელთა დარბაზის განახლებას. პერმში ანტეპენერიორებს აიძულებს, რეპერტუარის ყველა სპექტაკლისთვის ახალი დეკორაციის შექმნას. შემდეგ გადააკეთა სცენა, აყენებს უფრო ძლიერ განათებას სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზში. ძველი ფარდა ახლით შეცვალა.

კოტე მარჯანიშვილის სახელი და ენერგიულობა მთელ რუსეთს მოედო. მისი შემოქმედებით დაინტერესდნენ ცნობილი ანტეპერენიორები. 1904 წელს კ. ნებლობინმა, იმ დროს რუსეთის ერთ-ერთი მსხვილმა ანტეპერენიორმა, რიგაში მთიწვია. მასთან სამსახური იყო საგზური დიდ თეატრალურ ცხოვრებაში.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

1. ე. გუგუშვილი, „კოტე მარჯანიშვილი“, სერია „ცხოვრება ხელოვნებაში“ (რუსულ ენაზე), გამომცემლობა „ისკუსტვი“, 1997 წ.
2. კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1948 წ.
3. გ. კრისიცკი, „კ. ა. მარჯანოვი და რუსული თეატრი“ (რუსულ ენაზე), რუსეთის თეატრალური საზოგადოება, მოსკოვი, 1958 წ.
4. გ. ხარატიშვილი, „კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში“, თბ., 1971 წ.
5. კ. მარჯანიშვილი (მარჯანოვი), შემოქმედებითი მემკვიდრეობა (რუსულ ენაზე), გამომც. ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1966 წ.
6. კ. მარჯანიშვილი (მარჯანოვი), მოვონებები, სტატიები და მოხსენებები (რუსულ ენაზე), გამომც. „ზარია ვოსტოკა“, თბ., 1958 წ.
7. კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., 1961.
8. ო. კარაძე, კოტე მარჯანიშვილი, გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება, თბ., 1978.

## ეპა ცხადაძე

### დადაისტები და პეთროვანი სინამდვილე ბრიბოლ რობაშიძის ზანტასმაბორია „მალშტრემში“

გრიგოლ რობაქიძის სხვა დრამათაგან („ლონდა“, „ლამარა“, „კარდუ“, „უდეგა“) დიდად გამოირჩევა ფანტასმაგორია „მალშტრემ“ უმთავრესი პრობლემატიკით – ეპოქის კრიზისის მწვავე სურათების ჩვენებით – დადაისტებისა და კეთროვანთა დედოფლის, ანუ, კეთროვანი სინამდვილის დაპირისპირებით.

„მალშტრემი“ პარადოქსებით არის გაჯერებული, ორი სამყაროს შეპირისპირება აქ ისედაც ნათელია და ღრმად განიცდება ავტორის მიერ, რომელიც მოელი არსებით მისცემია ჭვრეტას, განცდას და შეჯამებას. XX საუკუნის 10-20-იან წლებში ევროპის ასპარეზზე ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობების დოდი იყო გამართული. საშინელების, ტანჯვის, სიმახინჯის კულტი იგრძნობოდა და კითარდებოდა. „შემოქმედება ქიმიური პროცესი არის, რომელშიც სხვადასხვაგარი ელემენტებისგან იქმნება ახალი ნივთიერებები, პუშკინის „ქეიფი უამიანობის დროს“, ტიუბჩევის „მალარია“, ედგარის მოთხოვნები, ბოდლერის ყვავილები, აპოკალიპსი, როპესია და გოიას სურათები მახინჯის გამარჯვება ხელოვნებაში. სინამდვილე თავისთავად მახინჯია – ლირიკა ამართლებს ამ სიმახინჯეს და მასში ნახულობს თავის იდეალს. ლოტრეამონის გომბეშო უფრო ანათებს პოეზიაში, ვიდრე შილერის რიტორიკა. სალომეა, ლიგეია, ლედი მაკბეტი გვავიწებენ გრეტხენს და დეზდემონას. ესთეტიკის წინაშე ბაირონს გაამართლებს მხოლოდ მისი „კანი“ და მისი კოჭლი ფეხი. ინით შედებილი და ცალი თვალით ბრმა აკაკი უფრო მისადებია ჩვენთვის, ვიდრე სულიკის ახალგაზრდა ავტორი. წიწამურის ტრაგედიაშ ოლიმპიელთა სიმადლეზე აიყვანა ილია და დაჩრდილა მისი ბანალობა. შელლის სინაზე დაგვავიწყა ლაფორგის სინაზე, რომელსაც ლოყები აწითლებული აქვს ჭდექით...“<sup>1</sup> და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ... „მალშტრემი“ ერთ-ერთ სურათს ასე ეწოდება: „დადაისტების მაიდანი“. შეიძლებოდა, სრულიად

არ ჩართულიყო დადაისტების მონაკვეთი ფანტასმაგორიაში, მაგრამ ის მაინც იქნებოდა ზედმიწევნით ორიგინალური და ზედმიწევნით უცხოურ-საზღვარგარეთული. გრ. რობაქიძის თანამედროვე საქართველოში სრულიად უცხო იყო ევროპული კრიზისის პრობლემა, იგი რამდენიმესთვისდა თუ იქნებოდა განცდილ-გათავისებული. თავის ღროზე „რუბიკონში“ გამოკვეუნდა დადაისტებისადმი მიძღვნილი წერილები და სტატიები, ქართველ მკითხველს აცნობდნენ ამ ულტრათანამედროვე მიმდინარეობას: „მეორე შკოლა ფრანგი პოეტების არის „დადა“. დადაისტების წრეს შეადგენდნენ: ტრისტან ტცარა, პიკაბია, რეიმონტი, სოპულები. ესენი შეგნებულად უარყოფენ ძველ ხელოვნებას და ლიტერატურას. გაზეთები დაუმალავი შიშით აღნიშნავენ დადაისტების წინადაღებას „დასწვით ლუვრი?“ დადაისტები დროგამოშვებით უშვებენ ფურცლებს და პროკლამაციებს. აი ზოგიერთი მათი აფორიზმიდან:

სიწმინდე – ზედმეტი დარიბებისთვის, იყავით ჭუჭყიანი კი არა. „დადა“ არ სებობდა ყოველთვის: მადონნა იყო „დადაისტება“<sup>2</sup>

თუ თქვენ გეჩვენებათ თქვენი იდეები უნაყოფოდ და *sasacil od, i codeT, r omTqvenT an saubar s i wyebs` dad a-*<sup>2</sup>

საეთია იდეები „დადაისტებისა“, რომლებიც განიდან ძვრებოდნენ, რომ როგორმე ყველაზე ორიგინალური, სკანდალური და ყურადღების ცენტრში ყოფილიყვნენ. „დადა“ ფრანგულად სათამაშო ცხენია. დადაიზმე – დეკადენტური, ფორმალისტური მიმდინარეობა ლიტერატურაში, მხატვრობაში... პოეტური სიტყვის გასაფორმებლად დადაისტები ემბენ უაზრო ნეოლოგიზმს; სიტყვაში აზრი კი არა საინტერესო, არამედ – ბეგრწერა. ეს უკიდურესი ფორმალისტური მიმდინარეობა დაშალა 1920-იანი წლების დასაწყისში. დადაისტების ნაწილი სიურეალიზმში გადავიდა, ნაწილმა კი ხარკი გადაუხადა ექსპრესიონიზმს“. ახალგაზრდობა განსაკუთრებით იყო გატაცებული ახალ-ახალი ლიტერატურული მიმართულებებით, რაც განსაკუთრებით საგრძნობი იყო რუსეთის იმპერიის ცენტრში. ტიციან ტაბიძე იგონებს: „მახსოვეს აგრეთვე ჩვენს უნივერსიტეტში გამართული საღამო პროფესორ სამსონოვის

თავმჯდომარეობით. ასზე მეტი ახალგაზრდა პოეტი გამოვიდა სტუდენტთა წრეებიდან. მათგან ორი-სამი ნადსონის განწყობილებებით მდეროდა, რამდენიმე სიმბოლისტების: ბრიუსოვისა და კუზმინის გავლენას განიცდიდა. უფრო მეტად დაავადებული იყვნენ იგორ სევერიანინის ებური ფუტურიზმით. ობივატელები ტექნიკური სევერიანინის პოეზიის საღამოებით...<sup>3</sup> საქართველოშიც თავისებურად აირეკლა მსგავსი მდგომარეობა, მაგრამ მას უკიდურესი ფორმები არ მიუღია. შალვა აფხაიძე იგონებს ტ. ტაბიძის „დადა“-თი გატაცების პერიოდს და აღნიშნავს, რომ ტიციანი: „არ უთმობდა პირველობას დადაიზმის პროპაგანდაში გრიგოლ ცეცხლაძეს, რომელიც იმ დროს ამ სკოლის მიმდევრად თვლიდა თავს. ტიციანმა თვითონ აღიარა:

„რა საჭიროა აქ პირველობა,  
მართლა მხიბლავდა მე ერთ დროს „დადა“,  
მტანჯავი იყო ეს გაორება,  
მონანიება კი არის სადა“<sup>4</sup>

გრ. რობაქიძის „მალშტრემ“ ერთგვარი ზღვრის გავლების მცდელობაა ამ უკიდურესად ზედაპირულ მიმართულებასა და რეალიზმს შორის. ივ. გომართელი გრძნობს ამ პათოსს და საერთოდ მის პიესებზე აღნიშნავს: „გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ გასაღებია „კარდუსი“ და მალშტრემის“. აქ მოცემულია სიყვარულის პრობლემა და მიწის სული... ავტორის მიზანია ზეცაცის აღდგენა. ჩვენი მტკიცე, უდრევი, გაუტეხელი და მოვალეობის შეგნებით ჩაკირული ადამიანის გაცოცხლება. ჩვენ ყველა სულიერი შვილები ვართ ჰამლეტისა...<sup>5</sup> მიუხედავად ამისა, გრ. რობაქიძე და მისი მეგობარი „ყანწელები“ აქტიურ პროპაგანდას ეწევიან ქართველ საზოგადოებაში დადას და სხვა თანამედროვე მიმართულებების გასაცნობად. ტ. ტაბიძე თარგმნის პიკაბიას მანიფესტს, ილიკო სუპოს მანიფესტს და 1923 წ. გაზ. „რუბინონში“ აქვეყნებს:

„როგორც თქვენი იმედები – არარაობაა.  
როგორც თქვენი სამოთხეები – არარაობაა.  
როგორც თქვენი ღმერთები – არარაობაა.  
როგორც თქვენი პოლიტიკოსები – არარაობაა.  
როგორც თქვენი გმირები – არარაობაა.

როგორც თქვენი მხატვრები – არარაობაა.

როგორც თქვენი რელიგიები – არარაობაა“<sup>6</sup>

ფრანსის პიკაბიას ამ მანიფესტში გამოთქმულია ის უზოგადესი მსოფლმხედველობა, რომელიც ახასიათებს „დადაიზმს“, იგი არის პროტესტანტული სულისკვეთების. საინტერესოა, როგორ მსჯელობენ გრ. რობაქიძის „მალშტრემის“ დადაისტი პერსონაჟები:

## 2 დადაისტი.

დღეს ყველამ იცის:

აუქციონია მიწის:

თუმცა ბებერია –

ნასუქია კარგი.

პლანეტებს ჩამორჩა –

გახდა მეტი ბარგი

ღმერთმა ბევრჯერ მოხნა.

დაუმუავდა ცოხნა.

გაებერა მუცელი –

აღარ შველის ოყნა“<sup>7</sup>

„დადას“ ეშინია სიკვდილისა და ამის თვალსაჩინოდ წარმოჩენისათვის გრ. რობაქიძე ასპარეზზე კეთროვანთა დედოფალს გამოიყანს. ყოფილი ბოშა მარჩიელი მორელლა კეთროვანთა დედოფალი გახდა, მან გადალახა სიკვდილის შიში და თავისი ნებით შეუერთდა დაწყლულებულ, დასნეულებულ და განწირულ მასას. კეთროვნები ეპაექრებიან ფუქსავატ დადაისტებს, რომელთაც თავიანთი გულარხეები სახეების მიღმა უკიდურესი შიში და სიმხდალე აქვთ გამჯდარი:

„მორელლა. თქვენი არსება შიშია და სილაჩრე.

მიწისძვრის დროს პირველი თქვენი ფიქრი რა არის:

მე ხომ გადავრჩიო: აი, ჩემი პასუხი.

მე ვიცი თქვენი ზიზლი ჩვენდამი.

ეს ზიზლია თქვენი ხვედრის –

რომელსაც თქვენ ემალებით:

დღე ღამე ყოველ წამს.

თქვენ სმენას იყრუებთ რომ არ ისმინოთ.

კეთროვანია თქვენი ქვეყანა.

რათა არ ისმენთ, თუ როგორ ღრღნის

ჭია მიმაღლული:  
ქვას-ხეს-ცხოველს-კაცს-ქალს-ქვეყანას?!  
გეშინიათ ფარდის ახდის.  
ჩამოხიერ ფარდა.  
იხილეთ სინათლე<sup>8</sup>“.

გრ. რობაქიძის აზრით, მოწვენებითი გულარხეინობის მიღმა დადას მიმდევრებს ტანჯავთ ფარული შიში კეთროვანი სინამდვილისადმი. დროებით გულის დამშვიდების მიზნით ისინი ათასგვარ მხიარულ ინიებს, მასვილგონიერ პარადოქსებს ეფარებიან. სინამდვილე კი მორელლას გათავისუფლებული აქვს და არ აშინებს ულმობელი ბედისწერა. აქაც თავს იხენს ბედისწერის შიში, შიში სიკვდილისა. ეს არის უძველესი შიში, ყოველთვის თან რომ სდევს კაცობრიობას უძველესი დროიდან გილგამეშამდე და გილგამეშიდან – დღემდე. ბედისწერამ მთელი სისავსით დაიმონა მორელლა, მასაც არ აქვს მისი შიში. მან უკვე მრავალგზის იგემა სიკვდილისა და ბედისწერის მსახვრალი ძალა. მორელლა არის განსახიერება განგების ბატონობისა. ძველი ბერძნებიც ულამაზესი ქანდაკებებითა და მსატვრობით ცდილობდნენ, ბედისწერისაგან გამოეტაცათ და გაეცერადებინათ თავიანთი არსებობა, მაგრამ ამაოდ: „ძეგლბერძნულ მითოლოგიაში იმთავითებ იყო ერთი მომენტი, ერთი ისეთი პრინციპი, რასაც ტრაგიკული დისონანსი შეჰქონდა სამყაროს პარმონიულ მითოლოგიურ წეობაში – ეს იყო ბედისწერა, რომელიც ქალდმერთ მოირების სახით იყო წარმოდგენილი. ძველ ბერძნთა რწმენით, ისინი ადამიანთა ბედს განაგებენ დაბადებიდან სიკვდილამდე, მათ წინაშე უძლურნი არიან თვით უკვდავი ლმერთებიც კი. ბედისწერის, მოირას პრინციპი, უეჭველია, მითოლოგიური პრინციპია, რამდენადაც აქ ადამიანისათვის მიუწვდომელ-შეუცნობელი, მისი ბედის განმგებელი, ყოვლისშემძლე ზებუნებრივი ძალა იგულისხმება, მაგრამ რამდენადაც ბედისწერა, მთირა ადამიანს ძირითადად სიკვდილის სახით ევლინება (ადამიანის ცხოვრებას კი უპირატესად სხვა ღმერთები წარმართავენ ისე, რომ მოირა ან მოირები შეიძლება არც კი ერეოდნენ მასში), ამდენად ბედისწერის პრინციპი, როგორც რაღაცა ფატალური გარდუვალობა, ემიჯნება და უპირისპირდება

ჭაფაისტები ფა კეთროვანი სინამდვილე გრიგოლ რობაქიძის  
ფანციასტაგორია „მალშტრემში“

მითოლოგიას, როგორც თავისუფალი სამყარო<sup>9</sup>, თანამედროვე ადამიანი ცდილობს, ორიგინალობით და ნიპილიზმით შემოსოს და ამით უხილავი გახადოს თავისი შიში. დადაისტები ომისა და ნგრევის შიშს ბოჭემასა და წრეგადასული ორიგინალური მანიფესტებით ნიდბავდნენ. ეს არა მარტო მათთვის იყო დამახასიათებელი, არამედ მრავალი სხვა დეკადენტური ლიტერატურული მიმართულებისათვის. რწმენის, რელიგიის კრიზისი იმდენად დრმა გამოდგა, რომ ადამიანები აწყდებოდნენ სან წარმართობას, სან ქრისტიანობის სხვადასხვა განშტოებას, სან აღმოსავლურ რელიგიებს – მაიც ყოველივე ამაო იყო, რადგან „წინარექრისტიანული საიდუმლოებანი სიკვდილისაგან არ იცავდა – აი, რაშია მათი ნაკლოვანება. მსოფლიომ ქრისტე მიიღო, რადგან სიკვდილი განაგებდა მსოფლიოს და მსოფლიოს განკურნება ვერ შეძლო წარმართულმა მსოფლმხედველობამ. მიუხედავად ამისა, წარმართობის სელაბალმა აღორძინებამ შეიძლება თვით ქრისტიანობაზეც იქონიოს კეთილი გავლენა, რადგან იგი ეკლესიისათვის კოსმიურ საფუძველს იძლევა.<sup>10</sup> ასე მსჯელობს 6. ბერდიაუკი, როცა პიროვნების თვითდამკვიდრებაზე ამახვილებს ყურადღებას და იქვე აღნიშნავს, რომ მხოლოდ აპოლონურ რელიგიაში იღვიძებდა პიროვნება და ორფიკელებთან უკვდავების წყურვილით – ყოველივე ამან და ბედისწერისადმი შიშმა ნიადაგი ქრისტეს გაუმზადა. მაგრამ ამჟამად, XX საუკუნის დასაწყისში, უკვე ქრისტიანულის კრიზისი აპოთეოზზე აღინიშნავს და არავინ უწყის, როდის გამოიჩენს თავს ნებისმიერ ადამიანში „ungehoier“ – საშინელი მხეცი, სწორედ ისეთი, როგორიც არის აზეფულ..., გრ. რობაქიძის ინტერპრეტაციით, „ესხატოლოგიის ბორბალი“ ბრუნავს და ითრევს კველას და კველაფერს:

#### „4 დადაისტი. „დადა“ ამზადებს

განიფესტს სიკვდილისას.

1 კეთროვანი. ოქვენ ოდესმე გიხილავთ სიკვდილი?

2 კეთროვანი. ოქვენ ოდესმე გიხილავთ

დედა მომაკვდავთან!?

3 კეთროვანი. ოქვენ ოდესმე გინახავთ დედის ძუძუ,

როცა მას მომაკვდავი ბავშვი კბენს!“

**4 კეთროვანი.** ოქვენ ოდესმე გიხილავთ  
თვალდახუჭული სამუდამოდ ბავშვი!?

**5 კეთროვანი.** ოქვენ ოდესმე გინახავთ  
უკანასკნელი გამოხედვა!?

**6 კეთროვანი,** ოქვენ ოდესმე გიხილავთ  
უკანასკნელი ამბორი?!<sup>11</sup>

აქ ახალი „იერემიადა“ არის გამართული – საბოლოო დატირება უძლური კაცობრიული ხევდრისა და უნებლიერიქი ამ შემსარავ გარემოში ადამიანის დანიშნულებისა. შიში და სიპერის ნებისყოფას და ბრძოლის უნარს აცლის შემოქმედთ. მაგრამ ამ უსასოობაში და საყოველთაო ნიკილიზმშიც შეიძლება პოზიტიური მარცვლის პოვნა: „მისი დაღებითობა იმაშია, რომ ყოფიერების ეს რადიკალური დავიწყება-დაფარულობა, ეს საყოველთაო კრიზისი ნიადაგს ამზადებს ყოფიერების ახალი, უფრო სრული და ნამდვილი სახით გამოვლენისათვის, ყოფიერების შესახებ კითხვის დასმისათვის, ყოფიერებაზე აზროვნებისათვის“.<sup>12</sup> ახალი ფასეულობანი, ალბათ, არ არსებობს, ყოველივე ახალი ხომ კარგად დავიწყებული ჰყელია..., „მალშტრემში“ კეთროვნებს თავიანთი „იერემიადის“ შემდგომ სიყვარულის იმედი შემორჩათ:

**„მორელლა.** სიყვარული:

უკანასკნელი სიყვარული...

სიყვარული კეთროვანთა...“<sup>13</sup>

რადგან სიმახინჯე დეკადანსისათვის სილამაზის გადმობრუნებული მხარეა, აქედან გამომდინარე, სიყვარული არის სიძულვილის გადმობრუნებული მხარე. იგი ის მოვლენაა, რომელიც სიკვდილის შიშსაც კი სძლებს: „ადამიანი თავის თავში ატარებს სამყაროს, ის არა მარტო ბუნების ნაწილს წარმოადგენს, არამედ არის ისტორიის წევრი. – ისტორია კი მეორე კოსმოსია“,<sup>14</sup> გ. ი., ყოველი ადამიანი არის მთელი სამყარო, რომელიც თავის ბედისწერას თავის თავშივე შეიცავს. გრ. რობაქიძის „მალშტრემის“ გმირები თავიანთ ხასიათში შეიცავენ თავიანთ ბედისწერას, მორელლა თავისი თავგანწირვით თავიდანვე მსხვერპლად გაიაზრება, რომელიც ეწირება ჭეშმარიტ სიყვარულს. მან სიცოცხლეშივე გადალახა ზღვარი სიკვდილისა, შემთხვევით გადარჩა

დადაისტერი და კეთროვანი სინამდვილე გრიგოლ რომაქიძის  
ფანტასტიკორია „შელშერემში“

ცოცხალი, მას არ სურდა ეცოცხლა შემოთავაზებულ გარემოში და ამიტომაც მიეკედლა კეთროვანთ – ავტორს მორელლას დადაისტებთან გამართული სცენა იმისთვის დასჭირდა, რომ კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი ჭეშმარიტი და მოჩვენებით გრძნობებისათვის.

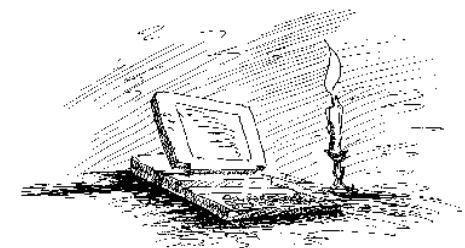
მორელლას აზეუდონაც მოუწევს შეხვედრა და ბედისწერით დადაისტულ უცნობთანაც. მორელლას სახის არქეტიპი არის აფროდიტე – ვენუსი, მომხიბვლელი ძველელინური ქალღმერთი; იგი ადამიანებთან ახლოს მოვიდა, რომ უშველოს მათ, ადამიანებს კი ადარ სურთ თავიანთი სამყაროს დათმობა. თანამედროვე ადამიანი ღმერთების მეზობლად წარმოუდგენელია, ეს მხოლოდ ძველი სამყაროს ესთეტებს შეეძლოთ: „წარმართნი ბერძენნი თავიანთი ღმერთების საზოგადოებაში თავს უმდაბლეს არსებად როდი გრძნობენ. მათ ოლიმპის მბრძანებლებს ყველა ადამიანური თვისება მიანიჭებს. მათი ღმერთები ანთროპომორფული არიან და მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით გამოირჩევიან. მორწმუნე ქრისტიანისაგან განსხვავებით წარმართი ბერძნები უმდაბლეს ქმნილებად არ შეიგრძნობენ თავიანთ თავს შემოქმედთან შედარებით“.<sup>15</sup> გრ. რობაქიძე მორელლაში სიყვარულის ქალღმერთს განასახიერებს და თანდათანიბით მოელი ქალღრი საწყისის მაგარებლადაც აქცევს მას. მორელლა არის „მიწის საშო“ უთანამედროვეს გარემოში, დადაისტები კი ფონს ქმნიან მისთვის. საერთოდ, ძალიან ძნელია გრ. რობაქიძის დრამების სიუჟეტთა თხრობა-მოყოლა და დეტალურად დამახსოვრება. რამდენი ფრაზაც არის, იმდენი გასაშიფრი აზრი და სახე-სიმბოლოა მასში. ამ მხრივ ო. მანდელშტამის ფრთიანი ნათქვამი იქნებოდა მართებული: „იქ, სადაც შესაძლებელია მოყოლა – იქ პოეზიას არათუ სინებია, თვალიც კი არ მოუწესავსო“.<sup>16</sup> დადაისტმის არსის განხილვა არ ყოფილა „მალშტრემის ავტორისათვის მთავარი მიზანი, მას მხოლოდ ეპოქის ერთ-ერთი ნიშნის ჩვენება სურდა. მ. ჯავახიშვილს აღუნიშნავს ეპოქის სტილზე: „სტილი ეპოქის ნაშობია ან მისი განუერელი ნაწილია, ამიტომ იგი უნდა გაღრმავდეს, მთელ ცხოვრებას მოედოს – მეცნიერებას, ხელოვნებას, ლიტერატურას. უნდა შეიქრას ყოველ თავში, ოჯახში, უნდა დაემჩნიოს შენობას, სიმღერას, ტანისამოსს,

ცვევას – „უკლებლივ ყოველივეს“<sup>17</sup>

გრიგოლ რობაქიძის „მალშტრემისეული“ დადაისტები და „პეტროვანი“ ევროპა... ჩვენებად ევროპის ყოფითი რეალიების განწირულობისა, რომლის ლიტერატურული ხორცშესხმა და გათავისება ქართულ სინამდვილეში დრამატურგს იმთავითვე მხოლოდ გაზვიადებულ მცდელობად ჩაეთვალა.

1. ვ. გაფრინდაშვილი, *Teror antiques*; დაბეჭ.: ქართული ლიტერატურული ესე. XX საუკუნის 20-იანი წლები, შეადგინა, წინასიტყვაობა და გამოკვლევა დაურთოთ მ. ხელაიამ, თბილისი, 1986, გვ. 111.
2. გაზ. „რუბიკონი“. დადა (ავტორი მითითებული არ არის), №3, 1923.
3. ტ. ტაბიძე, შეხვედრა მაიაკოვსკისთან, დაბეჭდ.: ტ. ტაბიძე, წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ტ. II, თბილისი, 1966, გვ. 234.
4. შ. აფხაძე, მახსოვე მარადის... თბილისი, 1988, გვ. 97.
5. ივ. გომართელი, „კავკასიონი“, № 3-4, 1924.
6. გრ. რობაქიძე, დრამები (ლონდა, მალშტრემ, ლამარა), ტფილისი, 1926.
7. გრ. რობაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 107.
8. გრ. რობაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 120.
9. ა. პოპიაშვილი, ინდივიდის პრობლემა ს. კირკეგორისა და ფ. ნიცშეს ფილოსოფიაში, თბილისი, 1988, გვ. 141.
10. Бердяев Н., Философия свободы, Москва, 1985. стр. 165.
11. გრ. რობაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 120-121.
12. Шпенглер О., Закат Европы, Очерки морфологии мировой истории, I. Гелштальт и действительность, Перевод с немецкого, вступительная статья и примечания К. А. Свасьяна, Москва, 1993, стр. 237.
13. გრ. რობაქიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 12.
14. Ф. Кесиди. От мифа к логосу, Москва, 1972, стр. 38.
15. ა. პოპიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 186.
16. О. Мандельштам. Разговор о Данте, Москва, 1991, стр. 5.
17. ქ. ჯავახეშვილი. მიხეილ ჯავახეშვილის ცხოვრება, თბილისი, 1991, გვ. 86.

## პილატონიკა



## ირა დემეტრაძე

### თანამედროვე პინოჰოროცხესი პულტურულ-მითოლოგიური არქეტიპები

პოსტ-პოსტმოდერნული ეპოქის კინემატოგრაფი რეალობის გააზრების ახალ აგლომერატებს გვთავაზობს. ბოლო წლებში კინემატოგრაფიული „ახალი ტალღების“ ეთნო თუ სოციოპოლიტიკური პერიმეტრი მუდმივ დინამიკას ექვემდებარება. აღმოსავლური სამყაროსა თუ კინოს გაცხადებულ რევანშს ამერიკული დამოუკიდებელი კინო უწევდა ოპონირებას. ფრაგმენტირებული ევროპული ცნობიერება საკუთარი იდენტურობისა და თვითშემეცნების კრიზისთან ერთად კინოკულტურის არტიკულირებასაც გამოიწვიდობა. სკანდინავიური „დოგმა“ მაღლევე კონიუნქტურულ ბრენდად გადაიქცა. ჩინური პოსტრევოლუციური კინორენესანსი ირანულმა კინოპოეზიამ ჩაანაცვლა. დღეს აღმოსავლეთევროპული პოსტსოციალისტური, პოსტტოტალიტარული ცნობიერება ისტორიული ტრავმებისა თუ დრამების სუბლიმირებას ე.წ. საფესტივალო კინოს მეშვეობით ახდენს. „ნავთობის ექსპორტის“ ხარჯზე აღორძინებული რუსული კინოინდუსტრია ყბადაღებული შეუცნობელი რუსული სულის მოხელოებას საკუთარ „ინდივიდუალობაზე“ მორგებულ უანრული კოდების მეშვეობით ახდენს. ამასთანავე არც „უფროსი მმის“ წევულ რიტორიკას ივიწყებს, თანამედროვე კინოპროცესი /საკანონო მოვლენები და ფილმები/ აუალიბებს სურათს, სადაც ნაციონალური მენტალური და კულტურული თავისებურებანი აშკარადაა წარმოჩნილი. ის, თუ პოეტიკის თავისებურებანი რამდენადაა განპირობებული ამა თუ იმ ერის ისტორიული მესიერებითა და გამოცდილებით, აშკარად იკვეთება თანამედროვე უვროპული კინოპროდუქციის მაგალითზე. ეს მით უფრო თვალშისაცემია ვინაიდან სულ რაღაც ათი წლის წინ ნაციონალური დომინანტები უვროპულ კინოში თითქმის არ არსებობდა (პოსტმოდერნული ესთეტიკის გავლენიდან გამომდინარე). გავიხსენოთ თუნდაც 90-იანი წლების საკულტო გერმანული სურათი „გაიქცი ლოლა, გაიქცი“ (რეჟ. ტომ

ტიკერი). რეალობის ვარიაციულობა, რაც სიუჟეტის პირველ ელემენტს წარმოადგენდა, ვირტუალურ რეალობის შესაბამის რეპრეზენტაციის კოდს ითხოვდა. ზეპირობითი ეკრანული სივრცე კლიპური ესთეტიკის მანერაში იყო სტილიზებული, რაც, თავის მხრივ, ნაციონალურ დომინანტს გამორიცხავდა. ფესტივალზე ნაჩვენები კრის კრაუსის „ოთხი წუთი“ (2006) ე.წ. გერმანული კომპლექსის სუბლიმაციის კიდევ ერთი ნიმუშია, „ახალი გერმანული კინოსა“ და ნაციონალური ლიტერატურის გამოცდილებით გაშუალებული. ანუ, კიდევ ერთი მცდელობა ცნობილი ისტორიული მოვლენების, ნევროტული და დესტრუქციული ფსიქო-სექსუალური ფობიის პრიზმაში ასახვისა. უახლესი გერმანული კინოს პეტრა ფონ კანტი ქალთა სატუსაღოს მუსიკის მასწავლებელია (საერთოდ მუსიკა, ამ შემთხვევაში შუმანი, გერმანელთა ნაციონალური იდენტურობის განმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანების ფაქტორია. მუსიკაც ამ შემთხვევაში დვთაებრივი მშენებელის უკუმხარეს – დემონურ საწყისსაც მოიცავს), ხოლო თანამედროვე მარლენე ამჯერად არა მარიონეტი, პეტრას „საყვარელი“ სათამაშო თოჯინა, არამედ დათრგუნული და შევიწროებული სულის ამბობის უკიდურესი გამოვლინებაა. და თუ გერმანული კინოსათვის სახასიათო არქეტიპებს მიეყენებით, შესაძლოა ფილმის მთავარი გმირები ძველი და ახალი გერმანიის ნიშანებიც იყვნენ. მამის (უფრო სწორად, მამინაცვლის) მიერ გაუპატიურებული ჯენი იმ ფორმაციის წარმომადგენელია, ვისაც სამარცხვინო წარსულის მძიმე მემკვიდრეობა ერთო. გერმანია არა ერთხელ ყოფილა „მეძავი“ ქალი, ამ შემთხვევაში კი იგი „ტირანი მამის“ (სისტემის) მიერაა „გაუპატიურებული“. ნაციზმის თანატოლი მუსიკის მასწავლებელიც ერთადერთ სიყვარულს გესტაპოს სატუსაღოში კარგავს (ასაკიდან გამომდინარე სისტემა მისი არა „ტირანი მამა“, არამედ „დესპოტი მეუღლეა“, ამიტომაც „ჩამოიშორა“ მეტოქე). მუსიკა კი ორთავე გმირისთვის ჭეშმარიტი ყოფნის (ეგზისტენციის) ერთადერთი საშუალებაა იმ სხვაობით, რომ კლასიკური ჟღერადობა „ზანგური“ გამებითაა ჩანაცვლებული.

ერთგვარი კინორენესანსის განმაპირობებელი ერთ-ერთი

მთავარი მიზეზი არა ემპირიული, არამედ ფუნდამენტური – ონტოლოგიური ფაქტორებია. ეთნოპიკერები და სოციალური დისკურსის გაძლიერება, თავისებური „ნეო-ნეორეალიზმი“ ე. წ. „პირდაპირი კინოს“ მანერაშია სტილიზებული. იმავდროულად ადამიანის პრობლემის, ეგზისტენციალური თემატიკის ინსპირირებას ახდენს. „შეულამაზებელი რეალობა“, თავის მხრივ მითოლოგიურ-ეპიკური პლასტიკა გამყარებული და უფრო გამომსახველობით რიგს განეკუთვნება, ვიდრე სუბსტანციურ, სიღრმისეულ განზომილებას. სწორედ ამიტომ მშრალი სოციოლოგია თუ აუტენტიზმი თვითქმარ ელემენტად არ იქცევა და ყოფითი რეალიები ყოფიერების პრობლემების განზოგადებისკენ მიიღოვის. ჩაუშესკუს ეპოქა, კრიმინალური აბორტი მხოლოდ შტრიხია, მაკროფონის საილუსტრაციო მიკრო ისტორიაა.

თანამედროვე კინოს ერთ-ერთი მწვერვალი – ქრისტიან მუნჯუს „4 თვე, 3 პირა და 2 დღე“ – თავად ავტორის განსაზღვრებით, „რუმინული კომუნიზმის სუბიექტური ისტორიაა“. ფილმის მოქმედება 1987 წელს ხდება და ოტილიასა (ანამარია მარინკა) და გაბირას (ლაურა ვასილიუ) სტუდენტი დაქალების თანარასებობის ორ დღეს მოიცავს. ორი დღე, რომელიც მთელ ცხოვრებას უტოლდება. გამოცდილება, რომელიც გმირების კვალდაკვალ მაყურებლის იდენტურობაზე ახდენს ზეგავლენას (და შენც მრავლისმომსწრე და ირონიულ კრიტიკოსსაც) საკუთარი თავის შეცნობისკენ გიბიძებებს. საერთო საცხოვრებელი და სასტუმრო – ეს ორი ძირითადი სივრცეა, სადაც მიმდინარეობს ფილმის მოქმედება. ორივე გარემო (სივრცე) ნიშნობრივი იყო კომუნისტური უტოპიისკენ მიმავალი სიციალისტური ბანაკისათვის. საერთო საცხოვრებელი-კოლექტიური კომუნალურობის განსხვაულება და სახტუმრო პრივატ-სივრცე (სოციალური პრივატულების კონფიდენციალურობის გარეშე საპირისპირო სქესის ადამიანების ერთად თანაცხოვრება დაუშვებლად ითვლებოდა. აქ ისევე, როგორც ფილმის მთავარი ინტრიგა – კრიმინალურ აბორტში, რეჟიმისთვის დამახასიათებელი დათრგუნული

სექსუალობის მოტივი იკვეთება. სიგარეტი „პენტი“ და ქალური ტუალეტის აქსესუარები – დეფიციტური საქონელი და მით უფრო სასურველი ისეთივე დროის ნიშანია, როგორც უცხოური რადიოსადგურების სიხშირეების ჩახშობა და, შესაძლოა, იმავე ნონკონფორმისტული სულის გამოხატულებადაც ჩაითვალოს. მიუხედავად დროის ნიშნებისა და ატმოსფეროს ზუსტი რეკონსტრუქციისა, ფილმის მთავარი დირექტულება ეგზისტენციალური პრობლემატიკის წამოწევაში მდგომარეობს. ანამარია მარინკას გმირი (და ეს მსახიობი საცხებით დამსახურებულად დღეს მსოფლიო მასშტაბის მოვლენად იქცა) მეგობარს არასასურველი ფეხმიმობისგან თავის დაღწევაში ეხმარება. ეს საკუთარი სხეულის და სულის მსხვერპლად გაღების ხარჯზე ხდება შესაძლებელი. რეალობა მუდმივ კომპორმისებსა თუ ხარჯს მოითხოვს დამიანისგან – იქნება ეს აბორტის თანხის საფასურად საკუთარი სხეულის გაღება თუ მოცილებული ნაყოფის ბუნკერში გასტუმრება. სწორედ ეს ცხოვრებისეული ინერცია არის ის, რასაც თითოეული ჩვენგანი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე აკეთებს (ამა თუ იმ სახით) და რაც ჩვენს გარდაუვალ რეალობად იქცევა. ავტორის, რეჟისორის მთავარ დამსახურებად მისი გულწრფელი, ადამიანური პოზიცია მესახება ყოველგვარ დიდაქტიკასა და „მორალიზმს“ მოკლებული ჩვენ, ადამიანებს, არამც და არამც არ გვამცირებს ეს ნეგატიური, უარყოფითი ცხოვრებისეული გამოცდილება – უბრალოდ გვცვლის, შესაძლოა, სულიერადაც გვაუხეშებს, მაგრამ ეს გარდაუვალი და სავსებით ჩვეული რამაა.

ფინელი კოვბოი კვლავ გვაოცებს, თავისი შეფარული „ადამიანურობით“ და „უამბიციონ“, მაგრამ დახვეწილი (ლაკონური) სტილით. ფრონტალური მიზანსცენები თუკი ევროპული კინოკრიტიკის მეტრს სერე ტუბიანას ფასბინდერს აგონებს, ჩემთვის ბრესონისა და ოძუს ხელწერასთან ასოცირდება. ხოლო ისევე, როგორც ფასბინდერთან აქაც „სიყვარული სიკვდილზე ცივია“.

პოსტმოდერნული ეპოქის რეალიტიდან გამომდინარე, კაურისმიაკის ფილმების ირონიული მოდუსი ემოციური ანესთეზიის, ეკრანული სივრცისგან დისტანციების ეფექტს

ეფუძნება. ის, რაც ბრესონისთვის „ეკრანებისგან“ თავის დაღწევას, ანუ, ე. წ. „ელიმინაციას“ გულისხმობს, კაურისმიაკისთან, არსობრივად, ფაქტობრივად, უცვლელი რჩება. სამსახიობო შესრულება, ისევე როგორც ბრესონთან, შინაგან თუ გარეგან სიცარიელეს (ანუ ინერტულობას) მოითხოვს. იმავე ბრესონისგან განსხვავებით კი, არა ავტომატიზმს, არამედ მსახიობის სრულ დეზორიგნტაციას, დაბნევას მოიაზრებს. აქვე სკანდინავიური მენტალურ-კულტურული თავისებურებანიც ვლინდება. ყოფიერების სიმსუბუქე წვეული ყოფის გაუსაძლისი სიცივითა თუ აუტანელი გამოუვალობის შეგრძებითა ჩანაცვლებული. „პროლეტარული მეტაფიზიკა“ არა რეზლექსიის, არა პრიმიტიული სენტიმენტალობის, არამედ მძაფრი ემოციურ-ფიზიკური განცდის, ერთგვარი „კათარზისული შოკის“ საფუძველი ხდება. დოსტოევსკისული ვნებები (მთავარი გმირი მიშეინის სახესთან ერთგვარ მსგავსებას ბადებს, რაც კაურისმიაკის შემოქმედების ზოგადი ინტერტექსტუალური მიმართებიდან გამომდინარე აბსოლუტურად ბუნებრივია) ნეორეალისტურ მანერაშია მოწოდებული, მაგრამ რეალობის არა სოციოლოგიურ, არამედ ეგზისტენციურ განზომილებას გვთავაზობს. ქალი (აქაც დოსტოევსკისეულ ანტინომიებთან მივდივართ – ნასტასია ფილიპოვნა და აგლაია) მხოლოდ გაცხადებული, ხელშესახები მიზეზია, მთავარი გმირის სიკვდილისაკენ გაუცნობიერებელი (თუ გაცნობიერებული) ლტოლვისა. ყოფნა-არყოფნის დილემა იმთავითვე უფასურდება, როდესაც ყოფნა არყოფნის ტოლფასია.

რესული სულის კიდევ ერთი ემანაცია „მარტივი საგნები“ – ახალგაზრდა რეჟისორის ალექსეი პოპოვრებსკის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია. მრავალრიცხვანი სერიალებითა თუ ნაციონალურ მენტალიტეტზე მორგებული ბლოკასტერებით (მათ შორის პერიოგული ეპოხის ამბიციების მქონე ერზაცები, მაგალითად „9 ასეული“) ატრიბუტირებული ლუბოკის ტიპის რესული სინამდვილე იდეოლოგიურ ანგაურებას ჩინებულად უსადაგებს საბაზრო კონიუნქტურას. იმპერიული (ანუ ტოტალიტარული) ინტენციების მატარებელი კულტურა საბჭოურ იდეოლოგებს უახლესი ტექნოლოგიებით გამყარებული „გლამურული“ კინოების

მეშვეობით წარმოაჩენს. თუკი კულტურა – ფასეულობათა სისტემაა, მათ კარგად აქვთ გაცნობიერებული, თუ რა ტიპის ფასეულობებია ამ შემთხვევაში „ლირებული“. თუნდაც ავიდოთ თანამედროვე რუსული კინოს მეტრის, ნიკიტა მიხალკოვის, ახალი „საფესტივალო ჰიტი“ – „12“ (შეთავსებით რეჟისორი, როგორც ჭეშმარიტი რუსი „ინტელიგენტი“, ე. წ. „პოჩევნინიკია“ – თანამედროვე ტრანსკრიფციით – რეჟიმის აპლოგები).

ჩეჩენ ქმაწვილს მამობილის, რუსი ოფიცრის, მკლელობაში ადანაშაულებენ... კომუნისტური ფორმაციის ნიშანსვეტი სოციალური უთანასწორობა, უფრო მდაბალი, ცხოველური ინსტინქტით ნაციონალისტური ფობითა და რელიგიური შუდლითაა ჩანაცვლებული. დიდაქტიკური ფაბულა პოლიტკონექტურის დემონსტრირების ფართო ასარებს იძლევა. მსაჯულთა სულიერი სტრიპტიზი თუ წიაღსვლები „მორალური“ გამარჯვებით სრულდება. და ობოლ ქმაწვილს (შესაძლოა, ერსაც) ახალი რუსი მამობილი გამოუჩნდება. ის, რომ სიღნი ლუმეტის პირველწაროსგან განსხვავებით, მიხალკოვისეულ რიმეიკში სოციალური დისკურსი ნაციონალისტურითაა ჩანაცვლებული, აშკარაა. უდად მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ ეს „შედევრი“ ოსკარის გარეშე დარჩა.

ალექსეი პოპოვრებსკი აბსოლუტურ წინააღმდეგობაში მოდის როგორც მეინსტრიმთან, ასევე დომინანტურ იდეოლოგიებთან. სიმპტომატურია, რომ ფილმი პეტერბურგიდანაა, ჩემი აზრით, ის სწორედ რუსული სულიერი ტრადიციის ამ მიმართებას ემხრობა. უპიველესად, თვალშისაცემია ლაბონური, სადა სტილი შერბილებული რაკურსითა და ერთგვარად ნეიტრალური (მაგრამ არა ქრონიკალური) კამერის მუშაობის რეჟიმით. „შეულამაზებელი“ სინამდვილე ისეა ასახული, რომ აგრესიული ზემოქმედებისკენ არ იყოს მიმართული. ზედმიწევნით ნატურალისტური სცენები იმგვარადაა მოწოდებული, რომ ფიზიოლოგიურ შეგრძებებს, თუნდაც ზიზდს არ ადრაგს მაყურებელში. მინიმალისტური სტილი, რაც ყოფითი დეტალების ერთობლიობას ეფუძნება, იმავდროულად ეგზისტენციურ (მეტაფიზიკურ)

განზომილებასაც მოიცავს. გმირის შეუთავსებლობა რეალობასთან ბევრად უფრო ტრაგიკულია, ვიდრე ყოფითი შეტირება. ის უწინარესად საკუთარ თავთანაა გაუცხოებული და მერე გარემოსთან. რესული მენტალობიდან გამომდინარე, მისთვის არსებითია არა რაიმე სოციალური ან სხვა როლური სტერეოტიპი, არამედ ის, თუ რას წარმოადგენს საკუთარ თვალში. და ის, ვისთვისაც გარეგანი და შინაგანი ყოფნა დისონანსურია, იმთავითვე ახდენს მოცემული მოდელის საკუთარ თავზე პროეცირებას.

დავიდ ვოლაპის ფილმი „მამაჩემი, ჩემი დმერთი“, ჩემი აზრით, უნიკალური მოვლენაა არა მხოლოდ ფესტივალისთვის, არამედ თანამედროვე კინოპროცესშიც. 37 წლის დავიდ ვოლაპი იერუსალიმის ერთ-ერთ უკელაზე ულტრაორთოდოქსურ ხარედიმთა თემში აღიზარდა. 25 წლის ასაკში გამოეყო რაბინ მამასა და 19 და-მმას. რეჟისორის სეკულარული ცხოვრება უწინარესად ხელოვნებას უკავშირდება, რაც ვაქტობრივად სამყაროს ხელახალ შეცნობასთან იგივდება. ფილმიც გარკვეულწილად ავტობიგრაფიულია, თანაც ძველ ადქმის ეულ რემინისცენციებსაც მოიცავს. აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური ისტორია ახლებურადაა ინტერპრეტირებული. მსხვერპლშეწირვა მეორდება – ლოცვას მიცემული მამის ბრალით შვილი იღუპება... მოვლენები ბავშვის ცნობიერების პრიზმაშია ასახული. სამყარო, მართალია, მამის თორისეული იგავებითაა (თუ დოგმებით) ატრიბუტირებული, მაგრამ რეალობაც გარკვეულ კითხვებს ბადებს: რატომ არა აქვთ სული ცხოველებს? ანდა იმავე უძლურებისა თუ სიკვდილის ხატთან შეჯახება. რეჟისორი არავითარ შემთხვევაში ირონიული სკეფსისის საფუძველს არ გვაძლევს (რაც ევროპული ცნობიერებისთვის ესოდენ სახასიათოა). სამყარო მისთვისაც ლოცვის, იმპერატივის და, რაც მთავარია, მამის (იმავე დმერთის ხორციელი და სულიერი საწყისი გაიგივებულია) სახითაა წარმოდგენილი. ვოლაპი საკუთარი სულიერი (რელიგიური) ტრადიციის შიგნით ინარჩუნებს დიალექტიკურ აზროვნებას. ის არ უარყოფს არც მამადმერთს და არც ხორციელ მამას. თორის თანახმად მტრედი თუკი კარგი დედაა მობრუნდება და არ მიატოვებს საკუთარ

პირმშოს. რეალობა არაერთგვაროვანია და ის მხოლოდ „კანონით“ არ აიხსნება, თუნდაც ის ღვთაებრივი სიყვარულით იყოს ნაკარნახევი. მთავარი კი ისაა, რომ ფილმი საოცრად ინტიმურია და არა დიდაქტიკური, სადაც საზრისი და ემოცია ერთმეორესთანაა შეზრდილი.

ბოლო ათწლეულების მანძილზე აღმოსავლურმა კინომ (ისევე, როგორც ცივილიზაციამ) ევროპას გარკვეული რევანში წაუყენა. პოსტმოდერნული ეპოქის ფრაგმენტირებული დასავლური ცნობიერება დიდ კინოს უკვე ადარ ქმნის. აღმოსავლეთში, სადაც კულტურა გარკვეულწილად არქაულ მოდელზეა ორიენტირებული, ერთგვარი მითოლოგიური ცნობიერებაა აქტუალური. ეს უკანასკენელი კი, თავის მხრივ, კინოს ბაზისურ მოდელს წარმოადგენს.

ბერლინის ფესტივალის „ოქროს დათვის“ მფლობელი „ტუის ქორწინება“ (რეჟ. ვან ჩუანანი) ნეორეალიზმის ერთგვარი აღმოსავლური ვარიანტია. ეგზოტიკური ლანდშაფტი (ფილმი შიდა მონდოლეთშია გადაეცეს) საიდანაც რეჟისორია წარმოშობით) მიწიერი ლირიკულობითა და ტრაგიზმითაა განზავებული. მელოდრამატული ინტენციები ტრაგიკულის ზღვარს უახლოვდება. ჯანმრთელობა შერევული ლამაზი ქალი ტუია ინვალიდი ქრიოთა და წვრილშეიღლით ხელზე იძულებული ხდება, ახალი საბედო ეძიოს. მართალია, ერთი პირობით, ინვალიდი მეუღლეც მასთან უნდა დარჩეს. მსურველი მრავლადაა. ეს ეპიზოდები ლირიკული იუმორითაცაა შეფერილი. ხოლო რეალობა, ხეიბარი ქმრის სახით, ერთობ გადაულახავ წინააღმდეგობას ქმნის. ტუის უკელაზე ერთგული მიჯნური მრავალი წინააღმდის მიუხედავად საწადელს აღწევს.

ფილმის ფინალში ეგზოტიკური ქორწილი განმარტოებული ტუისა გულამოჯდარი ტირილით სრულდება. საინტერესოა, რომ ლამაზისტური ტრადიცია ბევრად უფრო პუმანური და ცივილურია. ფემინისტების საყურადღებოდ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ტუია არამც და არამც ტრადიციის მსხვერპლი არაა. მართალია, ქალის თვითგვემა კულტურულისტორიული კონტექსტსაც მოიცავს. ის ერთდროულად ულტრაფემინისტიცაა და მსხვერპლიც, ხოლო ამ შემთხვევაში მოძალადე თავად რეალობაა – ინდუსტრიული ცივილიზაცია

თუ სულაც ფიზიკური არსებობის (გადარჩენის) აუცილებლობა. თუმცა იქ, სადაც არსებობს კინო, ფუნდამენტური კულტურა და ხდება გარკვეული კულტურული იდეოლოგიის არტიკულირება, იქ ფიზიკური და სულიერი გადაგვარების საშიშროება არ დგას.

ნაცონალური მენტალობის აკუმულირება ზოგადსაკაცობრიო მითოლოგიის ეთნო თუ სოციალურ რეალიებზე მორგების ხარჯზე ხდება. საინტერესოა ასევე ის, რომ ტრადიციული კინემატოგრაფიული ქვეყნები აღარ აყალიბებს საფეხსტივალო კლიმატს. პოსტმოდერნული მითი აღარაა აქტუალური. ეპიკური სტილი რომანული სტრუქტურის ექსპლუატაციითაა განკარიობებული. მასენედება თომას მანისეული ზოლას შემოქმედების ინტერპრეტაცია, სადაც ნატურალიზმი უკიდურეს სიმბოლიზმად გარდაიქმნება. ალბათ, ეს განსაზღვრება ზუსტად გამოხატავს ახალ კინემატოგრაფიულ და, ზოგადად, კულტურული პარადიგმის თავისებურებას.

## ლია კალანდარიშვილი

### პოლიტიკური ასპექტი „სამოციანებლია“

#### შემოძმევებაში

(რ. გაბრიაძისა და ე. შენგავლაის „არაწვეულებრივი გამოვენა“)

მიხეილ თუმანიშვილი წერდა: „ხელოვნებასთან კონტაქტი სიხარულს მხოლოდ მაშინ იწვევს, როდესაც მაყურებელმა იცის, რას თამაშობს თეატრი, რა პრობლემებზე ესაუბრება, რა უნდა შეასხენოს, რით აადელვოს... სცენაზე მიმდინარე ამბებში ისინი თავიანთ მეზობელს ცნობენ... სიხარულით აღმოაჩენენ, რომ საინტერესო თეატრალური ფორმა ამას და ამას გულისხმობს“<sup>1</sup> თუმანიშვილის ეს სიტყვები კიდევ ერთხელ გვასევნებენ, თუ რა მნიშვნელობა გააჩნია კონტექსტის გარემოს – მხარვრულ ფორმამდე არსებულ რეალობის პირველად შრეს, ანუ საწყის, აპრიორულ კონტექსტს.

ქართულ კინოში „სამოციანებლები“ ჩამოაყალიბეს გამომსახველი, მეტყველი, დამოკიდებულებებით მდიდარი კონტექსტის ველი, რომელიც კინოფილმს პერსპექტივას უმატებდა და სიღრმეს უქმნიდა. ამ ველში მოხვედრილი მსუბუქი მინიშნებაც კი აზრს ანიჭებდა ბუნებრივ უშუალობაში მოცემულ ფორმებს, იდეას და მთლიანად ფილმს. იგულისხმება ისეთი კონტექსტური ველი, როგორსაც ვხვდებით მაგალითად, გალაკტიონის პოეზიაში, სადაც უბრალო ფონემები და თითქოს იზოლირებულად, უსაზრისოდ ამოსროლილი მორფები – დამოკიდებულებას ქმნიან არა მხოლოდ ლექსის საზრისის ღონესთან, არამედ ზესაზრისთან, ტექსტის გარე ყოფიერებასთან, ეროვნულ და მსოფლიო კულტურასთან, უკიდეგანო სივრცესთან.

„სამოციანებლები“ დაიწყეს იმით, რომ მიუბრუნდნენ საკუთარ დავიწყებულ ფესვებს, გარკვეულად აღადგინეს წარსულის გამოცდილება და არსებულ საფუძველზე შექმნეს ახალი ეროვნული ლიტებულებათა სისტემა, ე. წ. ქართული ფენომენი, გამოყვეს და შეახამეს იგი თანამედროვე კულტურის საერთო ხედთან, წარმოქმნეს ფარდობითი დამოკიდებულება საკუთარსა და უცხოს, იდეოლოგიის მიერ

დაკანონებულსა და რეალურად არსებულს, ტრადიციასა და ხოვაციას, ინტერესულსა და ცოცხალ ხედვას შორის; შექმნეს ირონიული კონტექსტის გელი, სადაც სერიოზული საგნები და მოვლენები ერთბაშად სასაცილო იერს იღებდნენ, სადაც მსგავსება ნიშნავდა განსხვავებას, ფაქტს, რომელიც უარყოფს თავისთავს. სამოციანი წლების სინამდვილეში რეზო გაბრიაძისა და ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ გაჟღერებული პასაჟი, როდესაც ცხვირი ჰგავს, თვალები ჰგავს, ტუჩები და ნიკაბი ჰგავს, სავარაუდოა, რომ – „ეს იგი ჰგავს“ კონტექსტურად რეზონირებდა მოდელისა და ასლის მრავალ მსგავს არადამთხვევადობას. ლაპარაკია იმაზე, რომ არაჩვეულებრივი გამოფენის მოწმეებს, აგული ერისთავის გაწილებულ „პლიენტებს“, რომელთაც სრული მსგავსების მიუხედავად, მაინც ვერ ამოიცნეს სკულპტურაში საკუთარი სიდედრი, ასეთ „რეალისტურ განზოგადებაში“ ეჭვი ეპარებათ: ჰგავს, მაგრამ სრულიად სხვაა, არ ჰგავს! ეს ერთგვარი ესთეტიკური პარადოქსი კომიზმის ნიშანს ატარებს, მოვარითხობს დამწუხრებულ სიძეებზე, რომლებიც ითხოვენ გარდაცვლილი სიდედრის ზუსტ პორტრეტს და, თითქოს, მხოლოდ სიდედრის თემებზე არსებული ანეკდოტის მსუბუქი, სახუმარო დატვირთვა გააჩნია. სინამდვილეში იგი ფილმის სტრუქტურის კოდია, განსხვავებასა და მსგავსებას შორის ხარისხის ერთეული, ანუ, მათი იგივეობრიობა და არაივეობრიობა ერთ სახეში. განსხვავება აქ დგინდება შეუმნევლად, ნულოვან ხარისხში: „მსგავსება, რომელიც არ არის მსგავსი“.

ფილმში არც მგვეთრი ხარისხის არადამთხვევადობაა იშვიათი, ანუ, აშკარად ირონიული ატმოსფეროს შექმნა დაპირისპირებულ დირექტულებათა ელემენტებით. მაგალითად, კონცეპტი - „დვირფასი სავლე“ მისი „ხსოვნის“ თავისებურებებით, უპირისპირდება ანტიკურ იდეალს – მშენებელ, ჯანსაღ, შიშველ სხეულს. დღვევანდელი მამაკაცის „იდეალი“ – სავლე, ანუ, ნამდვილი „კაცური კაცი“, მჭამელი, მსმელი და ამავე დროს მნიშვნელოვანი პერსონაც აქცენტირებულია ცოლის მიერ შეკერილ ჯიბებიან ხალათზე – მარჯვენა ჯიბეში საბუთებითა და მარცხენაში ათოუმნიანებით და, რა თქმა უნდა, იგი არ არის „პომეროსივით

ბრმა“, ისეთი, „წინათ რომ იყო ხალხი“. „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ ამგვარი ლოგიკა გულისხმობს თავის საპირისპიროს, წამოყენებული საზრისი თავის საწინააღმდეგოში პოულობს გადაწყვეტას, შეცვლილი სახით, მხიარულად „ამოვენინთავს“, როგორც ქუთაისური - „ლა-მარებუზო-მედუზო“.

ფილმის გმირი, აგული ერისთავი, იხატება დაპირისპირებული ნიშნებით, რომლებიც მას მერყევ, გაუბედავ, უსახო არსებად, ვალოდია ჯინჭარაძედ, ანუ, სიცოცხლეშივე დავიწყებულ პიროვნებად აყალიბებენ – რომელმაც, რაც არ უნდა გააკეთოს, მაინც ვერავინ, უახლოესი მეგობარიც ვერ გაიხსენებს: „ძლივს გაგიხსენათ, მასწ. მკვდარი ეგონეთ“, – ატელიების მეგობრების მოკითხვას მისი მოსწავლე. მაგრამ მხოლოდ ვალოდია ჯინჭარაძეობა არ არის აგულის პრობლემა, იგი ფილმის ცენტრალური კონცეპტუალური ფიგურაა და მასში თავს იყრიან აგრეთვე, პიპინია ერისთავის, გლაშას, მისი მოსწავლის, პროვიზორ ბონას, მისი მეგობარი შავლების ოუ სხვათა ნიშნები. აგულის სახე დაშლილია ამ სახეებად, ანუ გმირის გამაერთიანებელ სახე-იპოსტასებად აგული იხლიჩება პიპინიას იდეალებსა და გლაშას პერსპექტივას შორის. მათი ერთობლიობა საწინააღმდეგო მუხტების ერთად დაჯგუფების საშიშ ენერგიას იძლევა, ისინი ერთმანეთს გამორიცხავნ და აგულის პიროვნებისგან აღარაფერი რჩება: მას აქვს უამრავი იდეა, მაგრამ არ გააჩნია იდეალი, რომელმაც შთაგონებითა და აზრით უნდა ააგსოს მისი შემოქმედება. იგი, თითქოს, მოხიბლულია გმირულით, მასშტაბურითა და გრანდიოზულით, თუმცა გულის სიღრმეში იზიდავს „პიკასოს ბიჭი“ – ერთდროულად შიშითა და წყალში გადახტომის სურვილით შეპყრობილი, გაუბედავი, სუსტი და ამავე დროს თავისი ასაკის უდიდესი ენერგიით დამუხტებული, აგულის სულიერი მდგომარეობის მეტაფორა. მაგრამ მისი ავტორიტეტი, როგორც შემოქმედისა – დათრაუნიულია. უახლოესი არტისტი მეგობრისთვისაც კი, იგი სწორედ „ლა-მარებუზო-მედუზო“ და არა „პიკასოს ბიჭი“. „მნიშვნელობა არა აქვს, რას გააკეთებს „ჩრდილოეთის ციალს“, თუ „გაზაფხულს“, თრივების არაშესაფერისი დრო იქნება! იდეა ცალკეა, რეალობა – ცალკე, სერიოზული შემოქმედებითი „წვა“ კი

კომედიის სივრცეში მაინც დამდაბლდება და „კომედიად“ იქცევა! აგულის ხომ ყოველთვის ორმაგი ნიშნით აღიქვამენ: „ნიჭიერია, მაგრამ ზარმაცი“ ან „მთვრალი“, როდესაც ლოგიკურ შეკითხვებს სვამს და მკაცრად სთხოვენ, რომ კორექტირება შეიტანოს არა მხოლოდ თავის შემოქმედებაში, არამედ საკუთარ აზროვნებაში: აიძულებენ გადაუხვიოს არაჩვეულებრივი გამოფენისკენ, „გახდეს ის“, რაც „არ არის“. შედევად კი იქმნება ანტიკური იდეალის უსახური კარიკატურა, სოცრეალისტური სკულპტურა – „სავლე“ ან სიდედრის განზოგადებული სახე, იმდენად ზოგადი, რომ, ზუსტი მსგავსების მიუხედავად, უკვე აღარ ჰგავს თავის პროტოტიპს.

კონტექსტების დიალოგური თამაშითაა დაკავშირებული ერთმანეთან ფილმის სტრუქტურის დაპირისპირებული ელემენტები: ერთი მხრივ, საუბარია ხელოვნის სიკვდილზე, მეორე მხრივ, კი მისი ხელოვნებაა მკვდარი; თითქოს, სახელდება ობიექტური მიზეზები, თუ რატომ დაიღუპა ტალანტი და, მეორე მხრივ, – ეს კველაფერი სასაცილო ყოფიერებაა, კარნავალი: ტრაგიკული და კომიკური ერთი ნიდაბში, როგორც შავლებონან, ამაღლებული და მდაბალი, როგორც სავლებონან, მსაგავსი და არამსგავსი, როგორც სიდედრი... აგული დასცინის, მაგრამ თვითონაც იმ წინდახედული პროვიზორივით იქცევა, რომელმაც ჯერ საფლავი მოიწესრიგა, ძეგლი აღიმართა და მხოლოდ ამის შემდეგ დამშვიდებული გულით გაემგზავრა კისლავოდსკში მინერალურ წყლებზე დასასესვენებლად.

მიზანი, რომლისკენაც „სამოციანელთა თაობა“ მოძრაობდა, იყო ყალბ, გაუფასურებულ სამყაროში ნამდვილი ლირებულებათა არა მხოლოდ გამოვლენა, არამედ შექმნაც. მათ არ აკმაყოფილებდათ არც გაყალბებული ახალი, არც ტრადიციული დრომოჭმული ლირებულებები. პიპინიამ აგულის სახით „გველი გაზარდა უბეში“, რადგან აგული ამნევს, რომ მისი მაღალფარდოვნება უადგილო და სასცილოა, მოძელებული იდეალური, როგორც თერაპევტი გელოვანი, რომელიც მისი უმწიველო სრულყოფილების მიუხედავად აგულის ცოლად არ გამოაღება – ჯერ ერთი, რომ მამაკაცია, მეორეც მოსუცია და, რაც მთავარია, თურმე უკვე გარდაიცვალა! ანუ, ის თაობა, რომელიც ჯერ კიდევ პატივს

სცემს ტრადიციულ ღირებულებებს, ვინც ამ ღირებულებათა ნიშანს ატარებს, უკვე აღარ არსებობს, წარმავალია და შეუსაბამო. თუმცა ის ღირებულებები, რომლებიც ძევლის ადგილს იმკვიდრებენ, უცხოა და ასევე შეუსაბამო, როგორც გლაშას კულტურა და როგორც მისი მიწებებული ულვაში, ოდესაბაზო სერიალში პეტრიონის შესრულებისას და ასევე აბსურდული და სასაცილო, როგორც დეკრეტულ შვებულებაში მიმავალი, უზარმაზარი მუცლით დამძიმებული სამი მილიციელი.

ფილმის ავტორები: რეზო გაბრიაძე და ელდარ შენგელაია იმ პერიოდის რეალურ სინამდვილეში გამოსავალს ვერ ხედავენ: აგულის პიროვნება გახლებილი და დაშლილია სხვადასხვა მიზეზობრიობაზე, სხვადასხვა პერსონაჟები, რომელთა შეწებება და გამოლიანება ვერ ხერხდება, მსგავსად მისი სკულპტურებისა, როდესაც: თვალები ჰგავს, ცხვირი ჰგავს, ყველაფერი ჰგავს, მაგრამ საერთო ჯამში არ ჰგავს! როგორც უკვე აღვნიშნეთ ეს კოდია, ფილმის ერთგვარი გნებიტური კოდი, რომელშიც ნათლად იკვეთება ფილმის სტრუქტურა: სახე-კონცეპტებით შეკავშირებული ფაბულა, რომლებიც შეფასებით დამოკიდებულებაში არიან ერთიმეორესთან, ერთიმეორის საზრისის განსხვავებაზე კონტრასტულად ყალიბდებიან, ერთიმეორები ირეკლებიან და თავის განსხვავებებში უკვე მკვიდრად ისაზღვრებიან. ანუ, აგულის დაშლილი სასიათო, მიღრეკილებები: მუსიკოსი, სკულპტორი, პედაგოგი, მესაფლავე, მამა, შვილი, მეგობარი, ქმარი და ა. შ., იზრდება და ნაწილდება სხვა პერსონაჟებში და ქმნის ჭრელ კოლაჟს, რომლის ფრაგმენტები შემოსაზღვრულ ბზარებად რჩებიან ფილმის კომპოზიციაში, თუმცა ორგანული ფაბულა მათ კონტექსტით ისევ ამთლიანებს. აშკარაა, რომ ფილმის სტრუქტურა განსხვავდება სავალდებულო სოცრეალისტური ამოცანებისაგან. იგი ასევე განსხვავდება ნეორეალიზმისგანაც, რომელიც ქართულ კინოში პირველი გაემიჯნა სავალდებულო მიმართულებას. სამოციანელთა შემოქმედება სხვაგვარად იკითხება და წარმოადგენს უკვე დეკონსტრუქციის ხელოვნებას. ამის აღიარება კი მაშინ და შემდეგ დიდხანს შეუძლებელი იყო. „სამოციანელებში“ დეკონსტრუქციის დაინტერესება

არაერთგვაროვანია: მთლიანი ფორმით, ცალკეული ელემენტებითა თუ სხვა ამოცანებით; ძირითადად, იგი შერწყმულია რეალისტურ ფაქტურასთან. ანუ, მხატვრულ ნაწარმოებში ჩადებული ღირებულებითი კოდით იქმნებოდა დამოკიდებულება „უშუალოდ“ არსებული კონტექსტის მიმართ (აზრის დასაკრიტიკებლად მიმართავდნენ სახის გარეთ არსებულ კონტექსტს). ამ თავისებურებაზე მეტყველებს იმ დროისთვის ნიშანდობლივი იგავური თხრობაც, რომელიც თავისთავად გულისხმობს მაყურებლის მზადყოფნას იმ პირობითობის ამოსაცნობად, რომელსაც მიბაძვას, ვერ უწოდებ, მაგრამ შესაძლოა, უფრო ახლოს იყოს სინამდვილესთან, ვიდრე გაყალბებული „დამაჯერებელი“ რეალობა, ზუსტი მიბაძვა. „სამოციანებებმა“ შეამჩნიერ, რომ რაც უფრო ლოგიკურად დასაბუთებადია იდეალი, მით უფრო საეჭვოდ უპირისპირება სინამდვილეს. კინემატოგრაფისტთა ინტერესი მიიმართა ჩვეულებრივი ადამიანისაკენ, უიდეალო გმირისაკენ, რომელიც არსებულ სახელმწიფოებრივ სისტემაში საკუთარ ადგილს ვერ პოულობდა და რომელსაც უკვე აღარც გააჩნდა თვითდამკვიდრების სურვილი. ქართველი რეჟისორები გაემიჯნენ საბჭოთა სახელმწიფოს კინოს ამოცანებს: მათ მიზნად იქცა უკვე – არა რეალობის „გამართლება“, არამედ მისი „გარკვევა“, რამეთუ სოცრეალისტურ ხელოვნებაში „რეალისტურისა“ და „სინამდვილის“ ცნებები თავის თავში საწინააღმდეგო მნიშვნელობას ატარებდნენ, ფაქტობრივად, იკრძალებოდა კერანებზე სინამდვილის, როგორც ასეთის, წარმოდგენა.

„არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ რეალისტურ პლანთან ერთად ავტორები ფრაგმენტულად, ციტატისებურად რთავენ ხაზგასმულად პირობით სცენებს, ისეთს, როგორიცაა, მაგალითად, ბატალური ეპიზოდი – პირობითობის მეტად მაღალი ხარისხით და რომელიც ფილმის დასაწყისშივე მიგვანიშნებს არა სინამდვილის უშუალო დაგვირვებაზე, არამედ ამოსაცნობს, იგავურ ფორმაზე. ჩარლი ჩაპლინის „დიქტატორზე“ აშკარა აღუზით, ახალგაზრდა ავტორებს ფილმში შემოაქვთ დიქტატორის თემა და ანალოგია რეჟიმში მცხოვრებ ადამიანთა ბედზე, რომლებსაც არ ეომებათ, არც იციან ბრძოლა და საერთო არაფერი აქვთ ამ ომთან, მაგრამ

იძულებული არიან აქეთ-იქით ირბინონ ბრძოლის ქარცეცხლში. ეს პარალელი ახასიათებს ფილმის საერთო პათოსს და სიმბოლურად განსაზღვრავს გმირის ბედს. აქ იკითხება, რომ აგულის ცხოვრება თავად მასზე არ არის დამოკიდებული, რომ იგი ერთი პატარა, უუფლებო მოქალაქეა. ფილმის პირველივე სცენაში აგული ერისთავს ფრონტზე მიაცილებენ, და საბჭოთა ტრადიციების თანახმად, მისგან გმირობას ველით. მართლაც, იგი ფრონტის წინა ხაზზეა: არყის მეჩხერ, თოვლიან ტყეში მარტოდმარტო „ებრძვის ფაშისტებს“. ეპიზოდი საოცრად კომიკურია, მთ უმეტეს, რომ ბედი აშკარად სწყალობს და ტყვიამფრქვევის სამიზნე მის სიმკირცხლეს ჩამორჩება. მარცხენა ხის ძირიდან იგი მარჯვენა ხისკენ გადაირცხეს და კიდევ კარგი! ახლა სხვა ხისკენ და ნამდვილად სასწაული, ახლაც გადარჩა! მაგრამ, როდესაც ცენტრში მოექცევა და პირდაპირ მტრის სამიზნისკენ აიღებს იერიშს (სამიზნე ოპერატორის ობიექტივს ემთხვევა), მაშინ კი, რასაკვირველია, გადარჩენა აღარ უწერია [...] თუმცა იგი ამ ეპიზოდში იგავის პერსონაჟია და უკვე შინ დაბრუნებისას ყვება, რომ ყუმბარა თავში მოხვდა, მაგრამ კიდევ კარგი, არ აუფეთქდა – მთელი ეს კადრი პირობითია – სინამდვილე, რომელიც ელდარ შენგელაიამ წარმოადგინა, არ ემთხვევა თავის თავს. ასეთი რამ არასოდეს მომხდარა და საეჭვოა, როდესმე მოხვდეს. რეჟისორი არ ცდილობს, უფრო დამაჯერებელი გახადოს ამბავი, ვიდრე ის თავისთავად არის, პირიქით, სპეციალურად ხასს უსვამს არარეალისტურ ნიშნებს. თუმცა აქედან, აღბათ, სინამდვილის გარკვეულ ფაქტებს ზოგადად მაინც ვიგებთ: ვხვდებით, რომ აგული ნამდვილად ებრძოდა ფაშისტებს შორეულ, უცხო რეჟისორში, არყის თოვლიან ტყეში, რომ იგი რამდენიმეჯერ შემთხვევით, სასწაულით გადაურჩა უკვე სიკვდილს, რომ ერთ-ერთი შეტევისას მძიმედ დაიჭრა, მაგრამ მაინც გადარჩა. ამ ამბავში კი აღარაფერია უცნაური და დაუჯერებელი, არც კომიკური ფილმისგან განსხვავებით. ფაქტი ფაქტად რჩება, რომ ეს ეპიზოდი სრულიად არ ასახავს ე. წ. სინამდვილეს, მეორე მხრივ – მან კარგად გაგვისხნა ეს სინამდვილე. ამ ეპიზოდში ნიშნისა და აღსანიშნის არადამთხვევადობა, მართალია, იგავური კინოს დამახასიათებელი პირობაა, მაგრამ მასში,

იგავის საგულისხმო და ნაგულისხმევ თბიექტთა ურთიერთხანაცვლება არ ხდება, ანუ, გადატანითი აზრი ერთი და იმავე თბიექტის სხვაგვარად ფორმირებიდან გამომდინარეობს. ხოლო თუ ამ ფორმაში რაიმე კონკრეტული აზრი ამოვიკითხეთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ის ერთადერთი არ იქნება.

„სამოციანელთა“ შემოქმედება სამართლიანად ითვლება ქართული კინოს ახალ დაბადებად. სწორედ მათ განდევნებს ეკრანებიდან „უსიცოცხლო „იდეალური“, ფორმების სტანდარტულ-შაბლონური დამუშავება, ტრაფარეტული ფინალი პრობლემის გადაწყვეტის შეზღუდული ვარიანტით. მათ დაუდეს საფუძველი იმ უცნაურ რეალობას, რომელიც არ ემთხვეოდა თავის თავს. ანუ, გააჩნდა ფარული მნიშვნელობის პლანი სხვა, ნაგულისხმევი რეალობით – სიმბოლოს, მეტაფორის, ალეგორიის მსგავსი სტრუქტურებით, ზოგჯერ შინაარსობრივად განმარტებად, მაგრამ უფრო მეტად აუხსნადი, თუმცა ნიშნად და თბიექტად გახლებილი. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდში საყოველთაოდ გავრცელებული „იგავური კინო“ საქართველოშიც, შესაძლოა, ატარებდა იგავის ნიშნებს, მაგრამ არ გააჩნდა იგავის ჩაკეტილი პათოსი, ცალმხრივი დიდაქტიკა, იგი თავისუფლად იშლებოდა კონტექსტების თამაშში და შეუმჩნეველად იცვლიდა სემანტიკურ სახეს. „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გადაღების შედეგ თოთქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა, მაგრამ მისი მომხიბლაობა კი არ ქრება, პირიქით, მატულობს. ეს ჩვენი ტკივილით, უიდებლობით სავსე წარსულია, ხელოვნის ბედი ტოტალიტარულ სახელმწიფოში, დაპირისპირებულ დირექტულებათა გადაკვეთაზე.

1. მიხეილ თუმანიშვილი, „სანამ რეპეტიცია დაიწყება“, თბ., საქ. თეატრალ. საზ-ება, 1977., გვ. 25.

შართული გინოს ძირითადი ფენაციები  
ბასული საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე  
(ახალი თაობა: ახალი პრობლემები, ძიებები...)

## II ნაწილი

(გაგრძელება. დასაწყისი იხ.: წინა ნომერში)

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში (ახლა უკვე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში) კინოფაკულტეტის გახსნამ ქართულ კინოს შეპმატა კინემატოგრაფისტთა საკმარის დიდი ნაკადი, მთელი თაობა, რომელმაც თამამად შეაბიჯა საქართველოს კინოსტუდიებში და თვითდამგვიდრების გზას დაადგა. როგორც ვიცით, ყოველი ახალი თაობა ხელოვნებაში განსხვავებული თვალთახედვით, თავისი თაობის უშუალო გამოცდილებით და პრობლემებით, ახალი სათქმელითა და ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი სითამამით მოდის. ხშირად ახალგაზრდა ხელოვნის ესთეტიკური პოზიცია ზედმეტი თავდაჯერებულობით, მაქსიმალიზმითა და უფროსი კოლეგების გამოცდილების უარყოფითაც ხასიათდება. გასაკვირი არც არის, ვინაიდან ქაცობრიობის ისტორიაში ახალსა და ძველ თაობებს შორის დაპირისპირება, ხელოვნებაში ტრადიციულსა და ხოვატორულს შორის ჭიდილი, კანონზომიერი და, შეიძლება ითქვას, მარადიული მოვლენაა. ყოველივე ეს შესაძლოა, მწვავე ფორმებში არ იჩენდეს თავს, მაგრამ მაინც არსებობდეს. და აი, ამ როგორ პროცესში გარკვევა, ახალგაზრდებისადმი დიდი გულისყრი, მაგრამ ამავე დროს მათი შემოქმედების უშედავათო შეფასება, უთუოდ უფროსი კოლეგებისა და კრიტიკის პირდაპირი მოვალეობა იყო, რაც ახალგაზრდა თაობას ნამდვილად არ დაკლებია.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც „დებიუტის“ ნამუშევართა ნახევისას დაგეუფლებოდათ, იყო პროგრამის თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება: აქ შევხდებოდით ისტორიულ ხოველებს („სერაფიტა“, „ჟამი მოქცევისა“, „ფარნავაზი“, კინოგავს („ვერსაორიენტა“),

ინტელექტუალურ ზღაპარს („რად სტვენს ბულბული?“), კინომოთხოვას („ბელურების გადაფრენა“), თანამედროვე ნოველას („მოგზაურობა სოპოტში“) და სხვ.

ზოგჯერ ძნელი ასახესნელია, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა ესა თუ ის მასალა? უწყობდა ის ხელს ახალგაზრდა ხელოვანს თუ არა, თავის სათქმელი გამოეთქვა, უშუალო დაკვირვებები, შთაბეჭდილებები, თაობის სულიერი და სოციალური გამოცდილება განეზოგადებინა? თუკი ახალგაზრდა ხელოვანი თავისი ქვეყნის შორეული წარსულის ამსახველ მასალას პირდებდა ხელს, მაშინ საინტერესოა, მოეპოვებოდა თუ არა მას სათანადო ცოდნა, საპუთარი ინტერარეტაცია ისტორიული მოვლენებისა, მათში ჩაწვდომის ის სიღრმე და წარმოსახვის ისეთი უნარი, რაც ფაქტების მშრალი ილუსტრაციის გზას განარიდებდა და რეალურ ისტორიულ ფაქტებს ჭეშმარიტად მხატვრული დამაჯერებლობითა და კინემატოგრაფიული ენით აამეტყველდა? უთუოდ კიდევ არაერთი კითხვა დაებადებოდა ყველას, ვინც იმუმად ახალი თაობის ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმებს იხილავდა. ერთ-ერთი უპირველესი და ბუნებრივი შეკითხვა იყო: მოინიშნა თუ არა რაიმე სიახლე წინა თაობების რეჟისორებისაგან განსხვავებით? შემოვიდა ახალი თემა, ახალი გმირი?.. იქნებ ექსპერიმენტული ძიებები ფორმისა და კინოს გამოშახველობით საშუალებათა სფეროში გამოვლინდა? ერთი სიტყვით, არის თუ არა რაიმე ნოვატორული წამოწყება ახალგაზრდების შემოქმედებაში? ამ კითხვაზე ზოგადად თავიდანვე შეიძლება ასეთი პასუხი გავცეთ: დიახ, იყო სიახლეები თემატური, უანრული თვალსაზრისით, განსაკუთრებით კი ახალი კინოგმირის ძიების მიმართულებით, წინა ათწლეულებთან შედარებით, თვალშისაცემი ცვლილება მოხდა კინოფაქტურის პრიორიტეტებში...

სავსებით ბუნებრივია ხელოვნებაში მოსული ახალი თაობის მოთხოვნილება, გაიაზროს და განაზოგადოს არა მარტო ის, რაც უშუალოდ განცდილი, ნაგრძნობი და ნაფიქრია, არამედ საკუთარი თავი სამშობლოს მიერ განვლილი გამოცდილების მეშვეობითაც შეიცნოს, დაამყაროს დრმა, თბიერებიდან არსებული და ამავე დროს პირადი კავშირი

წარსულთან, იმ მოვლენებთან, რომლებიც ქართველი ხალხის სულიერ გამოცდილებას განსაზღვრავენ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კინო კარგა ხანია, გერ ახერხებს სათანადოდ შეიძრას თავისი ხალხის ისტორიულ წარსულში. მას ეს რატომდაც უჭირს... ამ დროს ჩვენი ისტორია ტრაგიკული კოლიზიებით, დრამატული კონფლიქტებით სავსე ქართლის ცხოვრება უკვე კარგა ხანია ელის კინემატოგრაფიულ განხორციელებას. არ მიმართავს რა ინტენსიურად ერის იტორიას, ქართული კინო საკუთარი ხალხის მორალურ-ზეობრივი პოტენციის ეკრანულ ფენებიდან გარდაქმნის უდიდეს შესაძლებლობას კარგავს. ამის გამართლებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ ისტორიული ფილმები კინოწარმოებას ადრეც და, მით უმეტეს, ახლა ძალზე რთულ პრაქტიკულ პრობლემებს უქმნიან. ამ სფეროში ტრადიციისა და გამოცდილების უქონლობა კი, თავის მხრივ (თუკი ამ უანრის ფილმი იქმნება) დაბალი სადადგმო კულტურის მიზეზი ხდება: დეკორაციების, რეკვიზიტის, ჩაცმულობის და სხვა აქსესუართა სასურველი ხარისხის მიღწევა ხშირად შეუძლებელია.

ასეთი პრობლემა ქართული კინოს წინაშე იმუმადაც რეალურად იდგა და ამიტომაც სავსებით გასაგები და მისასალმებელი იყო გაერთიანება „დებიუტის“ ხელმძღვანელების სურვილი, ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ორიენტაცია სწორედ ამ მიმართულებით მიეცათ. შედეგად ამისა, როგორც უკვე აღვნიშნე, შეიქმნა მოკლემეტრაჟის ისტორიული ფილმები: „სერაფიტა“ (სც. ავტორები: თ. აბაშიძე, მ. ხონელიძე, რეჟ. მ. ხონელიძე), „უამი მოქცევისა“ (სც. ავტ. ა. ჯუდელი, რეჟ. ლ. ომიაძე)... თავიდანვე ნათელი იყო, რომ სამნაწილიან ფილმებში შეუძლებელი იქნებოდა, იმ ამოცანების გადაჭრა, რომლებიც რამდენადმე ნათელს მოჰყენდნენ ჩვენი შორეული წარსულის ისეთ საინტერესო და მნიშვნელოვან ფაქტებს, როგორიც მშენიერი სერაფიტას დაღუპვა და ქართლის გაქრისტიანებაა. აღბათ, ბეკრად მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ ეს ფილმები წმინდა ეტიუდის ფორმას არ გასცდებოდნენ და მათი ავტორები მიზნად არ დაისახავდნენ, ერთ შემთხვევაში, დრამის შექმნას, ხოლო, მეორე შემთხვევაში, საქართველოში ქრისტიანობის

სახელმწიფო რელიგიად ქცევის ღრმა და არაერთი ობიექტურ-სუბიექტური მოტივის ძიებას.

„სერაფიტას“ ავტორები შეეცადნენ სერაფიტას სიკვდილის მიზეზი აეხსნათ. მათი აზრით, ეს წმინდა და კეთილი ქალწული მამისა და ქმრის შუდლის მსხვერპლი გახდა. ავტორებმა დრამატული კანი კი შეერეს, მაგრამ სათქმელის დაკონკრეტება ვერ მოახერხეს, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ასეთ პრობლემას ვერ დაიტევდა და, მეორეც, განა ასე ადვილია ლიტერატურული საფუძლის შექმნა, რომელშიც ტრაგედიის განვითარების ჩვენება, მისი კონკრეტულ ფორმაში განსხვაულება მოხერხდება?!

ჯერ კიდევ 1940 წელს ლადო გუდიაშვილმა შექმნა ტილო „სერაფიტას გასეირნება“. 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა დაწერა ლექსების ციკლი „არმაზის აჩრდილები“. ეს ციკლი, ფაქტობრივად, სერაფიტას ეძღვნება. იმავე 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა კიდევ ერთი ლექსი დაწერა სერაფიტას თემაზე – „ბროწეული პიტიახშების სამარხზე“. სიმონ ჩიქოვანს არცერთ მათგანში არ უცდია ეთქვა ის, რასაც ლირიკული ლექსი ვერ დაიტევდა, ე. ი., მან სწორად განსაზღვრა, თუ რა სურდა და რა შეეძლო ეთქვა.

ზუსტად ასევე მოიქცა ლადო გუდიაშვილიც. მან თავისი ხილვა გადაიტანა ტილოზე და ამ ტილოს „სერაფიტას გასეირნება“ დაარქვა. როგორც ჩანს, მასაც ამაზე მეტის თქმა იმუამად არც სურდა და არც შეეძლო. „სერაფიტას“ და „მოქცევის“ ავტორებმა მოინდომეს ის, რაც იმ ეტაპზე მათ და აგრეთვე შემოქმედებითი გაერთიანების შესაძლებლობებს აღმატებოდა!

გოდერძი ჩოხელი, რომელსაც იმდროისათვის უკვე კარგად იცნობდნენ როგორც მწერალს და რომელიც ჯერ კიდევ სტუდენტობის უამს კინოში საკუთარი თემით, კონკრეტული ცხოვრებისეული მასალის საუკეთესო ცოდნით მოვიდა და, რაც მთავარია, თავის სათქმელსა და სატიკარს გვაზიარებდა, დებიუტის პროგრამაში წარმოდგენილი იყო ფილმით „ბაკურ ხეველი ხევსური“. ახალგაზრდა რეჟისორმა ამჯერადაც არ უდალატა თავის თავს და კინოს ენით კვლავ იმაზე „გვესაუბრა“, რაც კარგად ნაგრძნობი და ნაფიქრი ჰქონდა, მიმართა იმ ფაქტურასა და ხასიათებს, რომლებიც

მაშინაც და შემდგომშიც მისი შემოქმედების ორგანული მასალა გახდა.

„ბაკურ ხეველი ხევსურის“ სიუკეტი, ამბავი, რომელსაც ეს ფილმი მოგვითხოვბს, უანრის თვალსაზრისით ანდრეზის ტიპისაა. ანდრეზს ხევსურები უწოდებენ ზეპირ მოთხოვნებს, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა. ასეთი ზეპირი მოთხოვნები მარტო ხევსურეთში კი არა, საქართველოს სხვა კუთხებშიც მოიქმენება. ცხადია, ჩემს მიზანს ამჟამად ანდრეზის, როგორც უანრული მოვლენის ტიპოლოგია არ წარმოადგენს. ვიტევი მხოლოდ, რომ ეს უანრი, თუ ფორმა, როგორც ჩანს, ზეპირისიტყვაობაში ისეთი ფაქტის ფიქსაციას წარმოადგენს, რომელიც რატომდაც ლექსად, ლეგენდად ან ბალადად არ გადაიქცა. ანდრეზს უთუოდ სპეციფიკური ცხოვრების მასალა, ფაქტი ქმნის და ამ მასალად ისეთი ამბავი უნდა ჩაითვალოს, რომელიც თავისი თვისებების, შინაგანი ბუნების გამო, ამბის დამაფიქსირებელმა ხალხმა არც ლექსად ამოთქვა, არც ლეგენდად აქცია და არც იგავად ჩამოაყალიბა. ანდრეზი ისეთ უცნაურ, ღირსშესანიშნავ ან, თუ გნებავთ, ახირებულ, ულოგიკო ამბავს უნდა ეფუძნებოდეს, რომლის პოეტიზირება არ ხერხდება, რომელიც ვერც სიმბოლოდ გადაიქცევა და საიგავო მორალსაც არ შეიცავს. ასევე თუ ისე, ფორმა საინტერესო და კინოსათვის ხომ სრულიად უჩვეულოა.

უცნაური და ახირებული კაცის ამბავს მოგვითხოვბს გ. ჩოხელის „ბაკურ ხეველი ხევსური“. ფილმის გმირი ეგრეთ წოდებული კაი ყმაა, ოღონდ პოტენციური კაი ყმა. მას საგმიონ საქმებისკენ მიუწევს გული, საკარგემ ასპარეზი ვერ მოუნავს, ხოლო სადიაცო საქმეებს (ბანიდან თოვლის წამოყრას ის, ეჭვებარეშეა, ასეთად თვლის!) გულს ვერ უდებს. ბანზე ნებივრად წამოგორებული ვაჟი ყვავის ჩხავილზე თოვს მოიმარჯვებს, მაგრამ თოვი უმტკუნებს. არ მოისვენებს, თოვს ხან საკუთარ ფეხს დაუმიზნებს, ხან პირთან მიიტანს ლულას, მაგრამ თოვი არა და არ გავარდება. ავად ახირებული ხევსური სოფლის ორდობებს მიუყვება, თანასოფლელთა ინერტულობით წაქეზებული, თოვით აფრთხობს დედაკაცებს და თავის ჭავაზე ათამაშებს. ბოლოს გადაეყრება მხედარს, რომლის რომანტიკული, ზეაწეული განწყობა სასაცილოდ

შეუსაბამოა რეალურ სინამდვილესთან: მშვიდობიან, თანამედროვე სოფლის გზაზე მხედარი საასპარეზოდ უხმობს არარსებულ მტერს. ჩვენი გმირი კვლავ მოიმარჯვებს თოფს. ლულას ხან მხედარს და ხან ისევ საკუთარ თავს უმიზნებს. უეცრად ტყვია, მართლაც, გავარდება და ახირებულ კაცს იმსხვერპლებს.

თვით ანდრეზის ტიპის ეს სიუჟეტი, რომელიც გ. ჩოხელმა ფილმისთვის შეთხა, მშვენიერი და ამაღლვებელია. კარგად იკითხება ავტორის წუხილიც – ის, რომ ფილმის გმირის არსებაში დაგუბებულმა ენერგიამ გზა ვერ მონახა, სწორი გზა, საგმირო გზა! ისიც უნდა ითქვას, რომ გ. ჩოხელმა ტიპაჟი ზუსტი და საინტერესოა. არავითარ უჭვს არ იწვევს ან ცივი სტილიზაციის შეგრძენებას არ ბადებს პერსონაჟთა ქცევა, მიმიკა, სალაპარაკო კუთხეური ენა, ჩაცმულობა... კარგად, გააზრებულადაა შერჩეული და გადაღებული ნატურა (ოპ. 6. სუხიშვილი), რომელიც მარტო სამოქმედო ფონი კი არ არის, არამედ სიუჟეტის ორგანული ნაწილია. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფილმისათვის ავტორის ინტონაცია – არც ჩვეულებრივად ყოფითი, არც პათეტიკური და არც ძალდატანებით იუმორისტული. გულწრფელობა (სადღაც გულუბრყვილობაც კი) და რბილი, თითქოს, დაფარული იუმორი ერთად ძალზე ინდივიდუალურ ინტონაციას ბადებენ. ვფიქრობ, ყოველივე ეს საკმარისი იყო იმისათვის, რომ ახალგაზრდა, შეიძლება ითქვას, დებიუტანტი ხელოვნის ნიჭიერებაზე ემეტყველდა.

მწერლობა, თეატრი, კინოხელოვნება არაერთხელ გამოსარჩდებია ცხოვრების ფსეკრზე დალექილ ადამიანებს. ეს მარადი თემაა. სწორედ ასეთი ადამიანები არიან გმირები ფილმისა „მოგზაურობა სოპოტში“ (სც. ავტ.: ი. კვირიკაძე, 6. ჯორჯაძე, რეჟ. 6. ჯორჯაძე). ვის არ უნახავს ამ ფილმის პერსონაჟთა მსგავსი მაწანწალები, რომლებიც მატარებელში პიკატურ ფოტოებსა და სხვა კუსტარულ პროდუქციას ყიდიან. ერთი შეხედვით, ასეთი ადამიანები რეალურ ცხოვრებაში არავითარ სიმპათიასა და განსაკუთრებულ ინტერესს არ იწვევს. მათი სახეები წამით გაიღლვებენ ხოლმე მატარებლის კუპის კარში და, როგორც წესი, ჩვენში არავითარ კვალს არ ტოვებენ. მაგრამ თუ დავუკირდებით, ისინი ხომ უთუოდ ამა

თუ იმ მიზეზთა გამო აღმოჩნდნენ ასეთ სოციალურ მდგომარეობაში. მაშასადამე, საქმე გაქვს ადამიანის ბედოან, რაც ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა და ამიტომაც გასაკვირი არ იყო, პირიქით, იყო მისასალმებელი დებიუტანტი რეჟისორის – ნანა ჯორჯაძის, დაინტერესება ამ ტიპის მოვლენით, ადამიანებით, რომლებიც არა სატირული გაკიცხვის ობიექტად აირჩია, არამედ პუმანისტური თანაგრძნობით მათში სიკეთისა და ადამიანურობის საწყისებს ეძიებდა.

ხელოვნებაში ხდება ხოლმე, რომ დებიუტანტი შედევრს ქმნის. ასეთი მაგალითისათვის შორს წასვლა არ არის საჭირო: უდავოდ პატარა შედევრია მიხეილ კობახიძის პირველი ფილმი „ქორწილი“. თეიმურაზ ბაბლუანის „ბეღურების გადაფრენა“ შედევრი არ არის, მაგრამ უთუოდ საყურადღებო და ღირსშესანიშნავი მხატვრული ნაწარმოებია. ბაბლუანი იმუამად აშკარად გამოირჩეოდა ახალი თაობის დანარჩენი ავტორებისგან. მან მოახერხა ის, რაც იმ თაობის დებიუტანტების უმრავლესობაში ბოლომდე ვერ შეძლო: ფილმის თემა მას, როგორც პიროვნებას, ნამდვილად აღელვებს, აღიზიანებს, თუ გნებავთ, აშმაგებს კიდეც და ახერხებს, რომ ეს ემოციები მაყურებელსაც გადასძოს.

რეჟისორი აშკარად ერთ-ერთი პერსონაჟის მხარეზე დგას (მსახ. გ. ბურდული), სწორედ ამ პერსონაჟის გაღიზიანებაა ფილმის ავტორის გადიზიანება. გ. ბურდულის პერსონაჟს კი მატარებელში შემთხვევით ნანახი მგზავრის არაგულწრფელობა, ყალბი იდეალები და, რაც მთავარია, სხობიზმი აღელვებს და თანდათან აშმაგებს. ვფიქრობ, ეს მოტივი, გულწრფელად და დაუფარავად გაცხადებული, ფილმს ავტორის ინდივიდუალობის ამსახველ ნაწარმოებად ხდის, ხოლო ის ნაწარმოები, რომელშიც ცოცხალი ადამიანის, რეალური პიროვნების, ამ შემთხვევაში – ავტორის გულწრფელ, შეუდამაზებელ, შეუთხავავ ვნებათა და სურვილთა განზოგადება მოხერხდება, უდავოდ საყურადღებო და საინტერესო მხატვრულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ალბათ, ამითაც აიხსნება ის, რომ „ბეღურების გადაფრენაში“ სადებიუტო ფილმებიდან ერთადერთმა შეძლო მაყურებელში ხალასი და ძლიერი ემოციების აღმდერა. მან სოციალური უკუდმართობის მტკიცნეული შეგრძნება დაბადა, და,

მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდა რეჟისორმა უდიდესი გულწრფელობით დასვა პრობლემა იმის შესახებ, რომ ადამიანი ნებისმიერ სიტუაციაში უნდა დარჩეს თავისთავადად და საყრდენი კვლავ საკუთარ თავში, თავის საუკეთესო სულიერ მოძრაობებში მონახოს. თ. ბაბლუანი ულმობლად იკვლევს გმირთა ხასიათებს, ჩამოგდეჯს მათ ნიღბებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, ხელს უშლიან ადამიანებს ადამიანურობის შენარჩუნებაში, მეორე მხრივ კი, ქმნიან ბარიერს მათი ურთიერთდაბლოებისა და ურთიერთგაგების გზაზე. რეჟისორი ნერვიული დაძაბულობით აიძულებს თავის გმირებს სიმარტვის, შინაგანი ჩაკეტილობის გადალახვას და ადამიანთა სულების დაახლოების საკუთარ გზას ეძებს.

ეკრანზე შეიქმნა ორი ძალზე ხაინტერესო მხატვრული სახე, რომელშიც ქართული კინოსათვის ხასიათის ახალი ნიშნები გამოიკვეთა. გუჯადა ტრიფონა, ფაქტობრივად, ერთი ბედის, ერთნაირი სოციალური მდგომარეობის, მაგრამ უკიდურესად განსხვავებული ინდივიდუალური თვისებებისა და მისწრაფებისა თუ იდეალების ადამიანები არიან. ერთი – ჯმუხი, მოუხეშავი, ცხოვრების კეთილმოუწყობლობით დადასტული, მაგრამ, როგორც იტყვიან, „ნაღდი“, ყოველგვარ კეთილმოუწყობლი, შეუხილბავი, სულიერად უთვისტომო გუჯა (მსახ. გ. ბურდული); მეორე – ტრიფონა (მსახ. თ. ბიჭიაშვილი), ელეგანტურად ჩატული, დახვეწილი მანერებით, ინტელიგენტის, ბედის ნებიერას ნიღაბს ამოფარებული უბრალო მდებავი. ლაკონიური, მაგრამ ზუსტი და მსუე შტრიხებით ახასიათებს რეჟისორი თავის გმირებს: გარეგნობა, ქესტიკულაცია, მიმიკა, მეტყველება, ინტონაცია და რეაქციები – ყოველივე ეს ხასიათის, ინდივიდუალობის გამოვლენისა და გამოკვეთისთვისა მოწოდებული. ამასთან, თ. ბაბლუანი დიდ ყურადღებას უთმობს გარემოს შექმნას, გმირების საარსებო ფონს, რომელსაც ტიპაჟური პრინციპით და ინდივიდუალიზირებული რეპლიკებით აკონკრეტებს.

თ. ბაბლუანის რეჟისურა თავისი ინდივიდუალობით მკვეთრად გამოირჩევდა ახალი თაობის კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებით ფონზე. ენერგიული სტილით, გაშიშვლებული ვნებებით, გარემოს დახატვისას ნახევარტონების უარყოფით და ანალიზის სიმკაცრით მას ახალი დინება, ახალი ინტონაცია,

ახალი პერსონაჟები და ახალი კონფლიქტები სქემა შემოჰკონდა 80-იანი წლების ქართულ კინოში.

თემურაზ ბაბლუანის მომდევნო ფილმი „ძმა“ (1981) უპირველესად საინტერესოა ქანრული თვალსაზრისით. მან სისხლიანი კინოდრამის – თრილერის ნიშნები შემოიტანა ქართულ კინოში. საერთოდ ამ წლებში თავი იჩინა დეტექტიური ფაბულის ჩარჩოებში განვითარებულმა სიუჟეტმა, სათავეადასავლო ფილმებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებისადმი მიღრეკილებამ.

ქართული კინოს უანრული გაფართოების ტენდენციის კიდევ ერთი გამომხატველია, მაგალითად, რეჟისორ ქეთევან დოლიძის (სიკო დოლიძესთან ერთად) ფილმი „კუპარაჩა“ (1982). ცნობილი ქართველი მწერლის ნოდარ დუმბაძის მოთხოვნის ეკრანზაცია უფრო ლიტერატურის სფეროში არსებული და, კერძოდ, ნ. დუმბაძის მიერ დამკვიდრებული ტენდენციების ამსახველი ხაწარმოებია. რაც შეეხება მის მნიშვნელობას კინემატოგრაფიულ პროცესში, „კუპარაჩა“ შეიძლება ჩაითვალოს ქართული კინოს უანრული გავრცობის, გამდიდრების ტენდენციის ერთ მაგალითად: ეს არის სენტიმეტრალური დრამის ფარგლებში დაგმული დეტექტივი.

70-80-იანი წლების მიჯნა ქართული კინოსათვის ახალი გზების ძიების, ცდის უამი იყო. რეზო ჩხეიძემ სცადა თანამედროვე ეპოსის შექმნა – პერიოდული ეპოსისა. ლანა ლოდობერიძემ ეროვნული, პოეტური ეპოსის გადაღება მოინდომა. ბ. ხოტივარმა და მასთან ერთად არაერთმა მომდევნო თაობის რეჟისორმა სცადა ისტორიის „თეატრის“ გათამაშება ილუსტრირებისა და ქრესტომატიული დოგმების გარეშე. ქართული კინო გაფართოვდა, სიგანეში გაიზარდა, ანუ, გამდიდრდა უანრებით. კინემატოგრაფისტებმა ხელი მოჰკიდეს ისეთ უანრებს, რომლებიც წინა პერიოდისთვის არ იყო დამახასიათებელი: ფეხს იკიდვდა დეტექტიური სიუჟეტის ელემენტები, სენტიმეტრალური დრამა, „რეტრო“...

ალექსანდრე რეხვაშვილის შემოქმედებამ ქართული კინო გაამდიდრა კინოაზროვნების სრულიად ახალი ფორმით, ახლებული ესთუტიკით. კარგი შედეგი გამოიღო ახალი ტიპის პერსონაჟთა შექმნის მცდელობამ. „თუში მეცხვარე“, „არასერიოზული კაცი“, „ბედურების გადაფრენა“ – ეს

ფილმები ამგვარ ცდათა შემაჯამებელ ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს.

ამ პერიოდში, თავის მხრივ, მყარ პოზიციებს ინარჩუნებენ ისეთი რეჟისორები, როგორებიც არიან: თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ოთარ იოსელიანი, რომელიც 80-იანი წლების დასაწყისიდან საფრანგეთში მოღვაწეობს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, აქ, ჩვენში, დიდი კვალი დატოვა: მისი კინოაზროვნება და ესთეტიკა აშკარა გავლენას ახდენდა ახალი თაობის კინემატოგრაფისტებზე. თანამედროვეობისადმი ინტერესი, პრობლემის სიმძაფრე, მხატვრული ენის ეკონომიურობა და სისადავე – ყოველივე ეს დღეს უკვე სხვა ავტორებისთვისაცაა დამახასიათებელი. სხვა საქმეა, თუ რა მხატვრულ ღირებულებას ქმნიან ისინი ამ არსენალის გამოყენებით... ორი ათწლეულის გასაყარზე არაერთმა ოსტატმა და ახალგაზრდა რეჟისორმაც მიმართა ახალ თქმებს, ახალ მასალას, უფრო მწვავე სოციალურ და ეთიკურ პრობლემებს. აშკარად გამოიკვეთა სადადგმო პალიტრის მეტი მრავალფეროვნება. მიუხედავად შემოქმედებით მიღრებილებათა მრავალგვარობისა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 80-იანი წლების დასაწყისში ქართული კინოაზროვნებისათვის ჯერ კიდევ მწვავე პრობლემად რჩებოდა თანამედროვე დონის რეალისტური ფსიქოლოგიზმისა და სასიათოა ტიპიზაციის საკითხები. და მაინც, ეს უკვე სხვა ეტაპი იყო, ისეთი, რომელმაც მოგვცა ზოგიერთი ახალი ტენდენციის სრულყოფილი ნიმუშები. სხვა დანარჩენ ცდათა შედეგები ჯერ ვერ ამართლებდნენ იმ ტენდენციებს, რომელთა მეოხებითაც იშვნენ.

ქართული კინოს ის ეტაპი, რომელიც უპირატესად იგავმა და უცნაური, ახირებული კაცის ჭვრეტამ შექმნა, 80-იანი წლებისათვის თითქოს დასრულებული იყო, რაც, ცხადია, იმას არ ნიშნავდა, რომ ამ ტენდენციისათვის დამახასიათებელი განზოგადების ფორმები და უანრები უკვე მომდევნო ეტაპზე არ წარმოშობდნენ ახალ მოდიფიკაციებს. ეს სავსებით მოსალოდნელი და ამავე დროს სასურველიც იყო და კვლავაც არის... იმ დროს თვით ეს ესთეტიკა კი არ იქნა ამოწურული, ფორმაში კი არ განიცადა კრიზისი, არამედ იმან, რომ ის არაერთგზის იქნა პროფანირებული მიმბაძველთა

მიერ, რომელთათვის, ფაქტობრივად, უცხო იყო რა სხვათა მიერ მონახული და შექმნილი სამყარო, ინერციით მაინც თავის მიზნებს აპრობირებულ ესთეტიკას უსადაგებდნენ. მთლიანობაში კი ქართული კინო წინა პერიოდში (მხედველობაში მაქვს 60-70-იანი წლები) თავისთავად მოვლენად, უენომენად აქცია არა ტექნოლოგიურმა თუ სადადგმო დონემ, არა წმინდა სტილურმა აღმოჩენებმა, არამედ კონცეფციურმა თავისებურებად.

ქართული კინო ფართო ასპარეზზე გავიდა და აღიარება პოვა მაშინ, როცა მოახერხა ქართველი ადამიანის გააზრება იმგვარად, რომ ეკრანული ქართული ხასიათი აღმოჩნდა როგორც ქართველი, ისე არაქართველი მაყურებლის ყურადღების ცენტრში თავისი ორიგინალური მსოფლმხედველობის წყალობით. ახირებული ადამიანები, მეოცენებენი – აი, ის გმირები, რომლებმაც რეზონანსი შეუქმნეს ქართულ კინოხელოვნებას.

ქართულმა კინომ იგავური ფორმა უდავოდ აქცია ისეთ კინემატოგრაფიულ ჟანრად, რომელმაც ქართველი ადამიანის, მართალია, არაამოწურავი, მაგრამ მეტად კოლორიტული სახე დაგვიხატა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება ანეკდოტზე აგებული ის ფილმები, რომლებსაც იგავური კინოს პრეტენზია ჰქონდათ.

მნელია იმის თქმა, რომ განსახილველ ეტაპზე ქართულმა კინომ ნათლად გამოავლინა ახალი ჩამოყალიბებული ტენდენციები. მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ აღნიშნე, მაინც შეიმჩნეოდა ისეთი ნიშან-თვისებანი, რომელნიც მეტყველებდნენ განვითარების ამ ეტაპისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებზე, ძიებისა და განახლების პროცესზე.

კინოს ისტორიაში არის გარდამავალი პერიოდები. თუ კინემატოგრაფის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე შესაძლებელი ხდება ეკრანული გამოხატვის განვითარებადი ეროვნული ხასიათების გაღერება; თუ კინემატოგრაფმა მოახერხა ესაუბრა მაყურებელთან მნიშვნელოვან სოციალურზეობრივ პრობლემებზე და ამასთან გამოავლინა მიღებელები გარკვეული ფორმების, უანრებისა და სტილური

სტრუქტურებისადმი, რომელთა ჩარჩოში შეიქმნა მხატვრულად დირექტულ, სრულყოფილ ნაწარმოებთა არაერთი ნიმუში, მაშინ მომდევნო ეტაპზე, როგორც წესი, ძალაში შემოდის ან ინერცია, ან განვითარების ახალი გზების ძიება – ძიება ახალი მასალის, თემების, გმირების, ახალი კონფლიქტური სქემების, გამომსახველი ფორმების და ხერხებისა. არათურია გასაკვირი იმაში, რომ ამ რთული პროცესის თანმხელები ხდება დიდი ნაკადი მეორადი, ზედაპირული, ზოგჯერ პროფესიულად მდარე ნაწარმოებისა. ამაზე ყურადღება იმიტომ შევაჩერე, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ უშვებთ შეცდომას, როდესაც ფილმებზე, სადაც ჩვენი ცხოვრების საჭირობოროტო თემა ვერ ხორციელდება სათანადო მხატვრულ დონეზე, ვმსჯელობთ მარტოდებ აქტუალობის ან თემის სიახლის კრიტერიუმებით. ასეთ დროს უთუოდ გვავიწყდება ის ჰეშმარიტება, რომ ხელოვნების მხატვრული ხარისხი განუყოფელია ნაწარმოების იდეურობის, შინაარსიანობის, შემოქმედის მოქალაქეობრივი პოზიციისაგან. ხშირია შემთხვევები, როდესაც თვით ავტორები დაბალ პროფესიულ ხელწერას თუ მხატვრულ დირექტულებას ამართლებენ თემის აქტუალობით, მასალის სიახლით. ამგვარი, მე ვიტყოდი, გულუბრყვილო, ხელოვნებისთვის პარადოქსული წარმოდგენები, თითქოს, ნაწარმოების პრობლემატიკის აქტუალობა და მაღალმხატვრულობა, თემატიკის სიახლე და განსახიერების სრულყოფილება უკუპროპორციული სიდიდეებია, ყოვლად მიუღებელი პოზიცია იყო და მუდამ ასეთად დარჩება – ისევე, როგორც ვიწრო უტილიტარული ხელოვნების იდეა სწრაფად უფასურდება და ისტორიაში უკვალოდ ქრება. შეიძლება მეტიც ითქვას: „[...] მართლები არიან ის მხატვრები, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ არ არსებობს მორალური და ამორალური ლიტერატურა. ცუდი ლიტერატურა, ე. ი., ცუდად გაკეთებული ტექსტი, ყოველთვის ამორალურია“!<sup>1</sup> ცხადია, იგივე ითქმის სხვა ხელოვნებებზეც. საბედნიეროდ, ქართულ კინოში 70-80-იანი წლების მიჯნაზე მაინც აშკარა იყო ის ტენდენცია, რომელიც გვაუწყებდა ინტენსიური ძიების ცდებს, როგორც კონცეფციური, ისე უანრულ-სტილური გადაწყვეტის სფეროში. ხშირად კინემატოგრაფის სიმწიფის ნიშნები უფრო ადვილად მუდავნდება თანამედროვე ხელოვანთა ფორმისეულ, სტილურ

ძიებებში, იმ თავისებურებებში, რომლებიც კინოთხობის, ჟანრული გადაწყვეტის და კინოენის არეს განეკუთვნებიან. სწორედ ამ მხრივ შეინიშნებოდა განსახილველ პერიოდში მრავალფეროვნებისა და განსხვავებულ მხატვრულ მიღრეკილებათა ნიშნები. „თუში მეცხვარის“ მხატვრული დოკუმენტაციების, „ცისფერი მთების“ ყოფითი ფარსულობის, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ რეგროსექტული სტილიზაციის, გ. ხოხელის პროზაულ ნიადაგზე „გადანერგილი“ მეტაფორულობის, „მოცურავის“ რეგრო სტილის, თ. ბაბლუანის მკაცრი პოეტურობის, დინამიკური და ენერგიული რეჟისურის გვერდით, ძალზე მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგება აგრეთვე ის მხატვრული ძიებები, რომლებიც უკავშირდება ადამიანის ყოფიერების ძირეულ მორალურ და სულიერ პრობლემათა ლირიკულ-ფილოსოფიურ ათვისებას. ამ თვალსაზრისით ცალკე გასაანალიზებელია ალექსანდრე რეხვიაშვილის „გზა შინისაკენ“ და თენგიზ აბულაძის „მონანიება“.

1. Мамардашвили . М. Как я понимаю философию, Москва, с. 373

## დინარა მალლაკელიძე

### პინემატოგრაფი, ქალთა მმარსიპაცია და პინეს ვემინისტური თეორია

კინემატოგრაფის, როგორც მასობრივი მედიუმის არსებობის დასაწყისი, ქრონოლოგიურად ემთხვევა ქალთა ქმანისიპატორული მოძრაობის დასაწყისს. XIX–XX საუკუნეთა მიჯნაზე აღმოცენებული ქალთა ემანსიპატორული მოძრაობა მიზნად პატრიარქალური კულტურისაგან გამიჯვნას ისახავდა, თავის მხრივ, ამ პერიოდში კინემატოგრაფიც ემიჯნებოდა ტრადიციულ, ოფიციალურ კულტურას და, როგორც მასობრივი მედიუმი, აქტიურად უწყობდა ხელს ახალი, მოდერნული კულტურის ჩამოყალიბებას.

კინემატოგრაფის მსგავსად XIX საუკუნის ბოლოს, კერძოდ კი 1894 წელს, დაფუძნებულ იქნა ქალთა გაერთიანების სახელწოდებით ცნობილი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოძრაობა. ამავე წლებში ურნალ Vollserzier-ში (გერმანია) გამოქვეყნდა პელენე შტოკლერის სტატია სახელწოდებით: ქალთა მოსაზრებანი, რომელშიც ავტორი ქალთა უფლებამოსილებისა და მათ მიერ საკუთარი პიროვნულობისა და სქესის ახლებურ გააზრებაზე მსჯელობს.<sup>1</sup>

კინემატოგრაფი, როგორც რეპროდუქციული მედიუმი, თავისი არსებობის დასაწყისშივე მოიაზრებოდა ისეთ მედიუმად, რომელიც, განსხვავებული სოციალური წარმოშობისა და კლასობრივი კუთვნილების მიუხედავად, ხებისმიერ ქალს აძლევდა საბუთარ პიროვნულობასა და სქესზე თვირევლების საშუალებას.

ამასთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქალთა მოძრაობის მესვეურები და მათ შორის, ამ მოძრაობის შედარებით რადიკალური სექსუალურ-პოლიტიკური ფრთაც კი, XX საუკუნის 10-იან წლებში კინემატოგრაფში გატარებულ რადიკალურ რეფორმებს ჯერ კიდევ ეპიზოდურად ეწინაამდდეგებოდა (იგულისხმება XX საუკუნის 10-იან წლებში ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში აღმოცენებული სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ცენტურა კინემატოგრაფის წინაამდდება, მაგ., 1907 ბერლინში

დაარსებული კინორეფორმისტთა გაერთიანების წევრები, აქტიურად ცდილობდნენ კინოს გარმყვნელი ზეგავლენისაგან საზოგადოების დაცვას). შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის ქალთა მოძრაობის მესვეურებიც ისევე იყვნენ შეშფოთებულნი საზოგადოებაზე კინემატოგრაფის გამრეცხნელი ზეგავლენით, როგორც ტრადიციული კულტურისა და პატრიარქალურ საზოგადოებრივ წეს-ჩვეულებათა ნებისმიერი სხვა მხარდამჭერი.

მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიის გადახედვისას ცხადი ხდება, რომ კინოს ისტორიაში არსებობს გარკვეული ეპოქები, როდესაც მისი, როგორც მასობრივი მედიუმის, ქალთა ემანსიპაციური მოძრაობისათვის აქტიური გამოყენება ხდებოდა.

ასე იყო, მაგალითად, XX საუკუნის 10-იან წლებში, როცა კინემატოგრაფიულ თემებად იქცა დედებზე და მათ უფლებებზე მხრუნველობის პრობლემა, ამავე საუკუნის 20-იან წლებში კინემატოგრაფი აქტიურად ეხმიანებოდა აბორტის შესახებ გამართულ ცხარე დებატებს. მეორე მსოფლიო ომისა და შემდგომ ტელევიზიის აღმოცენებისა და მასობრივი გავრცელების ეპოქაში კინემატოგრაფზე უემინისტური მოძრაობის გავლენა შედარებით მცირდება, მხოლოდ XX საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს მომხდარი ცნობილი მოვლენები (მასობრივი სტუდენტური პროტესტები, ქალთა უფლებებისათვის განახლებული აქტიური ბრძოლა, კ. წ. სექსუალური რევოლუცია) კვლავ იძლევა კინემატოგრაფში ქალთა პრობლემებისა და საზოგადოებაში მათი როლის კრიტიკული გააზრების შესაძლებლობას.

ქალთა ემანსიპატორულ მოძრაობას კინემატოგრაფი 70-იანი წლების დასაწყისში განსაკუთრებით აქტიურად უპირველეს ყოვლისა ფემინისტ რეჟისორ ქალთა ფილმებით უკავშირდება. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება ფემინისტური კინოს თეორია, 1972 წელს ლოს-ანჰელესში, ხოლო 1974 წელს დასავლეთ ბერლინში იწყებენ ურნალების: „Women and Film“ და „Frauen und Film“ გამოცემას, მძაფრდება დისკუსიები ქალისა და კინემატოგრაფის ურთიერთობის შესახებ. ფემინისტურ პერიოდულ გამოცემებში მიმდინარეობს კვლევა ქალისა და კინემატოგრაფის ურთიერთობის

ტრადიციულ და ალტერნატიულ ფორმათა შესახებ. პუბლიკაციების თემა ხდება ქალ რეჟისორთა შემოქმედების დაპირისპირება ტრადიციულ ე.წ. მამაკაცურ კინემატოგრაფთან, მიმდინარეობს დისკუსიები ფემინისტური კინოს შესაძლებლობებზე, იწყება აქტიური თეორიული გააზრება და მსჯელობა იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს ფემინისტური კინო და მისი თეორია.

ფემინისტურ კინემატოგრაფს და მის თეორიულ გააზრებას მჭიდროდ უკავშირდება ისეთ რეჟისორ ქალთა შემოქმედება, როგორებიც არიან: ქრისტინე ნოლ ბრინჯანი, ჰელენ სანდერსი, ლაურა მალვეი და სხვები.

ლაურა მალვეის 1975 წელს გამოქვეყნებული თეორიული სტატია „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ წლების განმავლობაში ფემინისტური კინოს დისკურსისათვის განმსაზღვრელ და ტონის მიმცემ თეორიულ ნააზრევად აღიქმებოდა. მალვეის მიერ შემუშავებული ფემინისტური კინოს თეორია ფრონდისა და ლაკანის ფსიქოანალიტიკურ თეორიებს ეფუძნება, ამ თეორიის მიხედვით კლასიკური პოლივუდის კინოს სტრუქტურაში ტრადიციულად არანაირი ადგილი არ რჩება ქალურობისა და ქალების პრობლემათა წარმოსახენად. ავტორის აზრით ტრადიციული პოლივუდისათვის დამახასიათებელი ქალურობის ხატი მხოლოდ მამაკაცური არაცნობიერის გამოხატულებაა, ამიტომაც მალვეი მოითხოვს ტრადიციული პოლივუდური კინოსაგან აბსოლუტურ შემობრუნებას, მისგან დაფუძნებულ ვიზუალურ და დრამატიულ კონვენციებზე უარის თქმას. მისი აზრით, ფემინისტური კინო ავანგარდული უნდა იყოს და სრულიად ახალ, ტრადიციულისაგან განსხვავებულ კინოებას ეფუძნებოდეს.

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში ფემინისტური კინოს ამერიკელი წარმომადგენლები ტერეზა და ლაურეტისი, კაია სილვერმანი და სხვები კინოს ფსიქოანალიტიკურ თეორიას უკვე საუნივერსიტეტო კონტექსტში ავითარებენ. 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან კი ფემინისტური კინოს თეორეტიკოსები განსაკუთრებულ აქცენტს კინოს ისტორიის კვლევასა და მის ხელახლ გააზრებაზე აკეთებენ.

ფემინისტური კინოს თეორიის ანგლო-ამერიკული

განშტოებისაგან განსხვავებით, რომელიც სიღრმის ფსიქოლოგიის, ფრონდისა და ლაკანის ფსიქოანალიტიკური თეორიის გაცვლით ვითარდებოდა, დასავლეთგერმანული ფემინისტური კინოს თეორიის წარმომადგენლები გერტრუდ კოხი და ჰაიდერ შლიუპმანი ვალტერ ბენიამინისა და ზიგფრიდ კრაკაუერის კინოს კრიტიკულ თეორიას ავითარებენ და განსაკუთრებულ ყურადღებას ქალი მაყურებლის პოზიციის კვლევის მნიშვნელობას უთმობენ.

XIX საუკუნის დასასრულის ეპოდული ფემინისტური კინოს თეორიაში ასევე ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ფრიდრიხ ნიცშეს ესთეტიკური ფილოსოფიური ტრადიციის განვითარებას.

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან თანამედროვე ფემინისტური კინოს თეორია ეველაზე დიდ ყურადღებას ეთნიკურობის, პოსტკოლონიალიზმისა და მულტიკულტურალიზმის არობლებზე ამახვილებს და ამ მიმართულებით ავითარებს კინემატოგრაფის კვლევას.

როგორც აღვნიშეთ, კინოს ისტორიის კვლევა ფემინისტური პერსპექტივიდან განსაკუთრებით აქტუალური XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან ხდება. კინოს ისტორიის ფემინისტ მკვლევართა ნამუშევრები ცხადყოფენ, რომ ემანსი პატორული მოძრაობის პრეტენზია, რომელიც თანებულოვე კინემატოგრაფში, თითქოს, გარედან შემოტანილ, მხოლოდ კინოს ფემინისტ მკვლევართა მიერ გამოგონილ პრობლემად აღიქმება, ტრადიციულად ახასიათებდა კინემატოგრაფს მისი არსებობის ჯერ კიდევ აღრეულ ეტაპზეც კ.

კინოს ისტორიაში შედარებით ნაკლებადაა ცნობილი იმის შესახებ, თუ როგორი იყო ქალი მაყურებლის დამოკიდებულება კინემატოგრაფთან, მისი ჩასახვის პერიოდში, ე.წ. ბაზრობებისა და ბალაგანის კინოს ეპოქაში. თუმცა ისტორიული გამოკვლევანი იმასაც ცხადყოფენ, რომ უკვე ადრეულ აგანგარდულ კინემატოგრაფში სრულიად აშკარად იყო მანიფესტიურებული ახალი მედიუმისადმი ქალი მაყურებლის მზარდი ინტერესი.

XIX საუკუნის 10-იანი წლებიდან სულ უფრო და უფრო მეტად განვითარებადი ნარატიული კინო კინოდარბაზებისადმი მოთხოვნილებას ქმნიდა, რაც, თავის მხრივ, კინოს, როგორც

მასობრივი მედიუმის, ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ამ პროცესში მაყურებლი ქალები გადამწყვეტ როლსაც კი თამაშობდნენ. ახალი მედიუმის სოციალური კვლევა ევროპაში ნარატიული კინოს განვითარებასთან ერთად XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან იწყება. იმდროინდებლი სოციალური გამოკვლევანი ცხადყოფენ, რომ კინემატოგრაფი ყველა ასაკისა და სოციალური ფენის წარმომადგენელი მაყურებლი ქალის ინტერესის საგანს შეადგენდა. ამ დროს მამაკაცი მაყურებლები უმეტეს შემთხვევებში მხოლოდ მეუღლის ან მეგობარი ქალის გამცილებლები და თანმხლებნი იყვნენ კინოდარბაზებში.

მაყურებელი ქალები განსაკუთრებულ ინტერესს, უპირველეს ყოვლისა კ. წ. კინოდრამებისადმი, ანუ ნარატიული ფილმებისადმი, ამჟღავნებდნენ. ამ პერიოდის ევროპულ კინოში ასევე დიდი ადგილი ეთმობოდა მსახიობ ქალ ვარსკვლავთა ფენომენს. ასე მაგალითად, ევროპული ადრეული კინოს ვარსკვლავის, ასტა ნილსენის, პონორარი გაყიდული ფილმის მოგების მესამედს შეადგენდა. უფრო მეტიც, ფილმის წარმოების ყველა ეტაპი: სცენარი, გადაღება, მონტაჟი და ა.შ. მნიშვნელოვან წილად იყო დამოკიდებული მის რეალურობაზე.

ისტორიული გამოკვლევანი აჩვენებენ, რომ ადრეული ხანის არა მარტო ამერიკული, არამედ ევროპული ნარატიული კინოც ფილმების დრამატურგიას არა მხოლოდ მაყურებელთა ინტერესებისა და მოთხოვნილებების გათვალისწინებით ქმნიდა, არამედ, პირველ რიგში, ახალი მედიუმის საშუალებით საზოგადოებისათვის მანამდე მათთვის დაფარულის გაცხადებას ცდილობდა.

ამერიკული მუნჯი კინოს მპელევრის მირიამ პანსენის აზრით, ადრეული ამერიკული კინო ალტერნატიულ საზოგადოებაზე იყო მიმართული. იგი ეთნიკურად და სოციალურად განსხვავებულ ემიგრანტულ დაჯგუფებებს ეხმარებოდა, განსხვავება დაენახათ ძველ ევროპასა და მათ ახალ სამშობლოს – ამერიკის შეერთებულ შტატებს, შორის. კინემატოგრაფი ამ ადამიანების ინდუსტრიულ ად მაღალგანვითარებული ქვეყნის, ამერიკის შეერთებული

შტატების, მოქალაქეებად ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს.

მაყურებელ ქალთა აქტიური ინტერესი კინემატოგრაფისადმი ინტენსიურად ასესტებდა ტრადიციულ საზოგარს საზოგადოებრივ და პირად სფეროებს შორის. კინემატოგრაფისათვის დამახსასიათებელი სპეციფიკურობა ინტიმური, ჩაბეჭდებული სიკრცე, ბნელი დარბაზი, ანუ, სხვა სახის თეატრი, სხვა სახის სახლი სწორედ პირადულისა და საზოგადოებრივის, ინტიმურისა და კოლექტიურის ნაზავს წარმოადგენს.

სწორედ ასეთი სპეციფიკური სტრუქტურის გამო კინემატოგრაფი მაყურებელში განსხვავებულ მოთხოვნილებებს აღიძებს, ავითარებს და აქმაყოფილებს.

ადრეული ნარატიული კინოსადმი დიდ ინტერესს კინოდარბაზების გაჩენამ განსაკუთრებით შეუწყო ხელი, კინოდარბაზი ის ადგილი გახდა, სადაც თავის შეფარება, საკუთარი ბინის ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური სივიწროვისაგან თავის დაღწევა ხდებოდა შესაძლებელი. ჩაბეჭდებული დარბაზი, განსხვავებულ სქესთა ერთ სივრცეში ყოფნა, სხვა განსხვავებული სქესის ადამიანების სხეულებთან სიახლოვის შესაძლებლობა, კინემატოგრაფს მაყურებლისათვის განსაკუთრებულ მიმზიდველობას სტენდა.

მაყურებელ ქალთათვის კინოში სიარული უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე საკუთარი, პირადი პრობლემების დაგიწყება. კინემატოგრაფმა ქალებს შესაძლებლობა მისცა, თავი დაედწიათ იმ შეზღუდვებისაგან, რომლებშიც ისინი ტრადიციულად საუკუნეების განმავლობაში ცხოვრობდნენ. XX საუკუნის გარიულრაზე ქალები ჯერ კიდევ ვერ ბედავდნენ გამცილებელი მამაკაცის გარეშე ქუჩაში სადამობით გასვლას, რადგან ქუჩაში მარტო ყოფნა შეიძლებოდა მათთვის პროსტიტუციაში ეჭვის მიტანის საბაბი გამხდარიყო. კინემატოგრაფმა ქალებს საშუალება მისცა, მასობრივად გამოსულიყვნენ საღამოს ქუჩებში.

კინოს რეკოლეციურობა არ მარტო იმაში გამოიხატებოდა, რომ იგი ქალებს მასობრივი თავშეერის ადგილებში გამოჩენის საშუალებას აძლევდა, კინოდარბაზი განსხვავებული სქესის ადამიანებთან სიახლოვის საზოგადოებრივ ადგილს წარმოადგენდა მათთვის, ანუ, ისეთ ადგილს, რომელიც ქალებს პატრიარქალური ცხოვრების

წესისა და ქორწინების ძალადობრივი ურთიერთობებისაგან თავის დაღწევაში ეხმარებოდა. ალბათ, ამიტომაც თვლიდნენ პასტორები, მდვდლები, იურისტები თუ ქიმიები, რომ ქალების მასობრივი სიარული კინოში ბურჯუაზიულ, ტრადიციულ მორალს, საზოგადოებრივ კანონიერებასა და მოსახლეობის ჯანმრთელობას უქმნიდა საფრთხეს.

ნარატიული კინოს ჩამოყალიბება მაყურებელ ქალთა ინტერესს კინემატოგრაფისადმი სულ უფრო და უფრო მეტად აცხოველებდა, იგი მათ საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი აქტიური პოზიციის ჩამოყალიბებაში ეხმარებოდა.

ინტიმური, ჩაბეჭდებული კინოდარბაზები მდედრობითი სქესის მაყურებლებს მსახურ გოგონათა ცხოვრებაზე, დედებზე, მეუდლეებზე, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალებზე სთავაზობდნენ ფილმებს. მოუთხრობდნენ პატრიარქალური ოჯახის მიღმა არ სებულ სექსუალურობაზე. გადმოსცემდნენ შეყვარებულებისა თუ ბორდელში მომუშავეთა ქალთა ისტორიებს, ყვებოდნენ ქალებზე, რომლებიც წინაამდდევობას უწევდნენ ოჯახურ ძალადობას, ხოცავდნენ საღისტ ქმრებს ან საყვარელ მამაკაცებს იჩენდნენ და მათთან ერთად გაქცევით აღწევდნენ თავს ქმრების ძალადობასა და ოჯახურ ტირანიას. ერთი სიტყვით, ეს ფილმები მაყურებლებს ისეთ ისტორიებს უყვებოდნენ, რომლებიც ტრადიციული, პატრიარქალური საზოგადოების კანონებს ძირს უთხრიდნენ და საფუძვლიანად არყევდნენ.

აღრეული ნარატიული ფილმები თავიანთი ფორმით თეატრისა და ვარიეტეს ერთგვარ ნაზავს წარმოადგენდნენ, ერთმენეთისაგან აქტებით გამოყოფილი სცენებითა და სუბიტრებით. XX საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში კინემატოგრაფი საკუთარ ვიზუალურ ესთეტიკას ამკვიდრებს და უარს ამბობს თეატრისა და ვარიეტესაგან გადმოდებულ სტრუქტურაზე. იგი უარყოფს ე. წ. *Cinema of Attraction* სტილს და საკუთარ, პირადულისა და ინტიმურის ურთიერთობის საფუძველზე აგებულ წმინდა კინემატოგრაფიულ, ვიზუალურ ესთეტიკას ქმნის.

კინოს ისტორიის ამერიკელი მკვლევარის ელიზაბეტ ევანის გამოკვლევანი ცხადად აჩვენებენ, რა როლს თამაშობდა ამერიკული ადრეული კინემატოგრაფი ემიგრანტი

ახალგაზრდა ქალების პირად ცხოვრებაში. კინო მათ პატრიარქალური ოჯახის მარწუხებისაგან თავის დაღწევასა და პიროვნული და სოციალური დამოუკიდებლობის მოპოვებაში ეხმარებოდა.

კინემატოგრაფმა ქალებს საშუალება მისცა, თვითონვე განეხსაზღვრათ საკუთარი სექსუალური ცხოვრება, ახალი მედიუმი მძაფრად წარმოაჩენდა იმ კრიზისს, რომელშიც ინდუსტრიული საზოგადოების აღმოცენების შემდეგ აღმოჩნდნენ პატრიარქალური ოჯახური ურთიერთობანი. ინდუსტრიალიზაცია სულ უფრო და უფრო მეტად საჭიროებდა ქალს, როგორც სამუშაო ძალას. იგი ქალს საოჯახო სამუშაოს საზოგადოებრივი სამსახურით უცვლიდა, ქალი ოჯახური კარხაგეტილობიდან გამოჰყავდა. კინემატოგრაფი ეხმარებოდა ქალებს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებს, ცხოვრების დამოუკიდებელი, საკუთარი დედების ცხოვრებისაგან განსხვავებული გზა აერჩიათ.

XX საუკუნის 10-იან წლებში საზოგადოებაში არსებითი ცვლილებანი ხდება, იწყება ქორწინებასა და ოჯახურ ურთიერთობებში გაბატონებულ პატრიარქალურ ურთიერთობათა რდვევა, პატრიარქალური ოჯახის მოდელი თანდათან იმსხვრევა და ფეხს იკიდებს მოდერნული ინდუსტრიული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული ურთიერთობებისაგან განსხვავებულ სქესთა ურთიერთობის მოდელი.

ინდუსტრიული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი პატრიარქალურ ურთიერთობათა რდვევა ამ პერიოდში საერთო იყო ევროპისა და ამერიკისათვის, თუმცადა განსხვავებანი მაინც არსებობს, ეს სხვაობანი განსაკუთრებით ნათლად ამ დროის ევროპული და ამერიკული ფილმების შედარებისას იკვეთება.

ამერიკისაგან განსხვავებით, ევროპაში ტრადიციული, პატრიარქალური ოჯახის რდვევა და მისი გადაქცევა მომხმარებლურ საზოგადოებად შედარებით მოგვიანებით ხდება. ამის მიზეზი ევროპული ქვეყნების ისტორიითა და ტრადიციებით აისხება, რამეთუ ევროპა ამერიკისაგან განსხვავებით უფრო მეტად იყო დამოუკიდებული საკუთარ ტრადიციებსა და საზოგადოებაში გაბატონებულ



ავტორების მიზანი მამაკაცთა არაცნობიერში შედწევასა და მათი ძალადობრივი მზერის დანგრევის მცდელობა იყო.. მელოდრამებისაგან განსხვავებით სენსაციური ფილმებისათვის ქალთა მიერ მამაკაცური არაცნობიერის წვდომა და აქტუალური, მოდერნული სინამდვილის წარმოსახვა ხდებოდა ყველაზე მნიშვნელოვანი.

ქალთა ემანსიპაციის პრობლემისა და დროის რეალური ატმოსფეროს გადმოცემა კრიმინალური უანრის ფილმებშიც ხდებოდა. კრიმინალური ფილმების რეჟისორები აქტიურად მიმართავდნენ გარე გადაღებებს, ისინი თავიანთი ფილმებით ბუნებრივი გარემოს რეპროდუქციორებას ახდენდნენ. კრიმინალურ ფილმებში ვიზუალური ესთეტიკური გარემოს შესაქმნელად აქტიურად გამოიყენებოდა მიმიკა, იმისათვის კი, რომ სიჩქარისა და მოძრაობის ატმოსფერო შექმნილიყო, კამერა ხშირად მატარებელზე თვითმფრინავზე ან გემზე მაგრდებოდა. თუმცა ამ ფილმებისათვის მთავარი მაინც უცნობ, ხიფათით აღსავსე სამყაროში ქალი თუ მამაკაცი პროტაგონისტების გადარჩენა იყო.

კრიმინალური ფილმების გმირი ქალები მსსნელებს წარმოსახავდნენ, ისეთ ემანსიპირებულ ქალებს, რომლებიც აქტიურად იყენებდნენ თანამედროვე ტექნიკურ საშუალებებს. ტექნოლოგიების მოდერნიზაციამ ქალი თავისი ტრადიციული როლისაგან გაათავისუფლა და საზოგადოების დამანგრაველი ძალებისათვის წინააღმდეგობის გაწევის უნარი მიანიჭა. ამ პერიოდის კრიმინალურ ფილმებში აქტიური დეტალები კალის ფიგურა, ქალური და მამაკაცური თვისებების ერთგვარ ნაერთს წარმოადგენს. ასეთი ტიპის პროტაგონისტი ქალები კინოს მოდერნულ სამყაროში ტრადიციული ქალურობის მატარებელ მდედრობითი სქესის პროტაგონისტებს ენაცვლებოდნენ და საკუთარი სქესის მაყურებელთა იდოლები ხდებოდნენ.

ასეთი გმირი ქალები აშკარას ხდიდნენ კინოს რეპროდუქციულ, ემანსიპატორულ როლს საზოგადოების განვითარებაში, ახალი ტიპის ქალურობის დამკვიდრებაში.

ამ დროის კრიმინალური და დეტაქტიური ფილმების გმირები წარმოადგენდნენ ქალებს, რომლებიც აქტიურად ებრძოდნენ ყოველგვარი ტიპის დამნაშავეობას... ისინი ძალზე

მობილური და აქტიური იყვნენ, ხოლო მათ ქმედებაში ტრადიციული ქალური და მამაკაცური ქმედებანი ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ.

კინემატოგრაფმა იმის მცდელობაში, დაეფიქსირებინა ტრადიციული პატრიარქალური ოჯახის რდვევის პროცესი, მელოდრამას რესტავრირებული უანრის საკუთარი ესთეტიკური ფორმებიც განავითარა. ამ უანრის ფილმებში ოჯახური ხაგვრის რეპროდუცირება და მისი ნეგაცია ხდებოდა.

პირველმა მსოფლიო ომმა და მის მიერ კინემატოგრაფისადმი წამოყენებულმა მოთხოვნილებებმა კინემატოგრაფისტთა აქტიური, ოპტიმისტური დამოკიდებულება მოდერნისა და ემანსიპაციის მიმართ გარკვეული ხნით მნიშვნელოვნად შეასუსტა.

პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გადაღებული ფილმები ოჯახური ურთიერთობების მნიშვნელობაზე, ოჯახის გადამრჩენ ძალაზე ამახვილებდნენ მაყურებელთა უურადღებას. სწორედ ამ პერიოდში განიცდის განსაკუთრებულ აყვავებას მელოდრამატული უანრი. მელოდრამა დრამატურგიულად სოციალური დრამის უანრს ენათესავება. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ მელოდრამატულ ფილმებში ქალთა სიყვარულის ისტორიების პატრიარქალური ფორმით წარმოდგენა ხდებოდა, ქალ პროტაგონისტთა მოთხოვნილება ემანსიპაციაზე მათში მაინც პოვებდა თავის გამოხატულებას.

კინემატოგრაფი თავისი განვითარების უკვე აღრეულ ეტაპზევე წარმოადგენდა მეტად მნიშვნელოვან ისტორიულ კონსტანტაციას, იგი დასაბამითვე მოდერნისადმი, ტექნიკური სიახლეებისადმი განსაკუთრებული უურადღებითა და მგრძნობელობით გამოირჩეოდა. ამასთანავე თავის საწყის ფაზაში კინემატოგრაფი ნაკლებად ემორჩილებოდა საზოგადოებაში გაბატონებულ იდეოლოგიებს და ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნიდა საზოგადოებისა და კულტურის სფეროში ექსპერიმენტებისათვის. მისი ეს თვისება განსაკუთრებით მავრეობად სქესთა ურთიერთობების სფეროსა და ამ ურთიერთობათა ემანსიპირების ხელშეწყობაში გამოიხატებოდა.

კინემატოგრაფი მდედრობითი სქესის მაყურებელს არა მხოლოდ პატრიარქალური საზოგადოების მიერ უკვე ლეგიტიმურად ქცეულ გართობაში თანამონაწილეობას სთავაზობდა, არამედ მათოვის ქმნიდა ისეთ ვიზუალურ ხატებს, რომლებიც ქალებს საკუთარი ცხოვრების, საკუთარი პიროვნულობისა და თვითრევალიზაციის შესაძლებლობების გააზრებაში ეხმარებოდნენ. მსახიობი ქალები მდედრობითი სქესის მაყურებლებს ქალურ სურვილებს, ქალურ პრობლემებსა და ოცნებებს სთავაზობდნენ ეკრანის საშუალებით.

კინემატოგრაფი თავისი არსებობის ადრეულ ეტაპზე ჯერ კიდევ XX საუკუნის ათიან წლებში იქცა იმ ადგილად, სადაც ოფიციალური კულტურისაგან გამორიცხული, უქმინისტური მოძრაობისა და კულტურის აღმოცენება გახდა შესაძლებელი.

სინამდვილის აღქმისა და მისი ასახვისადმი ინტერესი ქალთა ემანსიპატორულ მოძრაობას მჰიდროდ აკავშირებს კინემატოგრაფთან, როგორც ისეთ მედიუმთან, რომელიც, როგორც რეალობის რეპროდუქცია, მდედრობითი სქესის მაყურებელს საკუთარი პრობლემების, ცხოვრების წესის და საზოგადოებაში საკუთარი როლის გააზრებასა და ამით ტრადიციული პატრიარქალური კარჩაპეტილობის ნორმებიდან განთავისუფლებასა და საკუთარი პიროვნულობის თვითრევალიზაციაში უწყობდა ხელს.

1. Heide Klipper Moderne Filmtheorie, Feministische Filmtheorie, p. 177.
2. Creed Barbara, The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis, London, New York, 1993.
3. Koch Gertrud, Psychoanalyse des Vorsparachlichen, Das antropologische Konzept der Psychoanalyse in der kritischen Theorie, In: Frauen und Film, Nr. 36, S. 5-9, 1984.
4. Heike Klippl, Feministische Filmtheorie, In: Moderne Filmtheorie, Mainz, 2002.
5. Mulvey Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, In: Screen, Vol. 16, Nr. 3, S. 6-18, 1975.
6. Silverman Kaja, Male Subjektivity at the Margins, London, New York, 1992.

## თეატრისა და კინოს მხატვრობის სათავეებთან

ისტორიული განვითარების ყოველ ეტაპზე ადამიანი მუდმივად გამოხატავდა თავის მიმართებას სინამდვილისადმი. ბევრად ადრე, ვიდრე თეატრალური ხელოვნების პირველი ნიმუშები გამოჩნდებოდა, იგი უძველეს რიტუალურ წეს-ჩვეულებებში, ქორეოგრაფიისა და მუსიკის სინთეზით ქმნიდა სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების პირველ ფორმებს. ეტაპობრივი განვითარების გზით ამ ფორმებმა სცენის ფიცარნაგზე გადაინაცვლა. ჩასახვის ამგვარი ადრეული ელემენტები კინემატოგრაფს არ გააჩნია. ადამიანმა იგი ტექნიკის საუკუნეში შექმნა. XX საუკუნეა მისი დაბადების თარიღი. მიუხედავად ამისა, სათეატრო და კინოხელოვნებას ბევრი რამ აქვთ საერთო: თეატრიცა და კინოც კოლექტიური ხელოვნებაა, სადაც მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში მონაწილეობს დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი, მსახიობი და სხვა პროფესიების წარმომადგენლები.<sup>1</sup>

როგორც ვთქვით, ხელოვნების ეს დარგები განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებში ჩაისახა, მსოფლიო ცივილიზაციის განსხვავებულ სიმაღლეებზე – მაგრამ დროის ფაქტორი არა მხოლოდ ამ თვალსაზრისითაა საინტერეგსო. განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებში ჩასახული ხელოვნების ეს დარგები გამოხატავდნენ დროის იდეურ-ესთეტიკურ თავისებურებებსაც და გვიდასტურებენ, რომ დროსთან კავშირში იქმნება მათი იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებებიც და გვიდასტურებენ, რომ დროსთან კავშირში იქმნება მათი იდეურ-თემატური სამყარო. ამდენად, ისევ დრო უბიძებს მხატვრული მიმართულების წარმოქმნას, რომელიც ხელოვნების დარგების ისტორიული განვითარების გზაზე მკვეთრად გამოვლენილ ესთეტიკურ ფასეულობად გვევლინება.

როგორც ცნობილია, პროფესიული ქართული სათეატრო ხელოვნება წელთაღრიცხვას იწყებს 1850 წლიდან გიორგი ერისთავის „გაყრით“. გიორგი ერისთავის თეატრი სულ რამდენიმე სეზონის შემდეგ დახურეს მეფის მოხელეებმა.

ქართული თეატრის ისტორიაში სათეატრო კოლექტივი პირველ მხატვარ-დეკორატორად იცნობს პროფესიონალ თეატრალურ მხატვარს – ალექსანდრე ბერიძეს (1858-1917), მის შესახებ თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში ძუნწი ცნობები მოვცემოვება. ერთ-ერთ თავის ნაშრომში პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე მხატვრის შესახებ წერს: „განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის მიღწევებთან დაახლოვებამ, უურნალ „თეატრ ში“ ვასო აბაშიძესთან ასლო თანამშრომლობამ ალ. ბერიძე თეატრის მხატვრად აქცია. 1886 წელს ალ. ბერიძემ ე. წ. „კრუუკის თეატრს“ ფარდა დაუხატა. განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის ახლად გადაკეთებულ და საუკეთესოდ კეთილმოწყობილ თეატრში (შემდგომში გრიბოედოვის სახ. თეატრი) ალ. ბერიძის მიერ შექმნილი ფარდით გაიხსნა 1887-1888 წლის სეზონი<sup>2</sup>. რაც შეეხება ალ. ბერიძის თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას უშუალოდ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების მხრივ იგი ჯერ კიდევ შორსაა რეჟისორის თანაავტორობის, თანამოაზრეობის ფუნქციისაგან.

თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის შემდგომი განვითარება, უშუალოდად დაკაგშირებული ქართული სათეატრო კულტურის საერთო აღმავლობასთან. აქ თვალსაჩინოდ იგეთება მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების სრულყოფა და მასთან ერთად მისი სახვითი კულტურის თანდათანობითი მომწიფება, თეატრალური ორგანიზმის პარმონიული სისავსით განვითარებას რომ უწყობდა ხელს. შემდგომში წინაურდება სამსახიობო თეატრი და მხოლოდ მოვიანებით მძლავრდება სათეატრო ესთეტიკათა ათვისების პროცესი, რაც გამოიხატა ერთიანი სათეატრო წარმოდგენის, ანუ, ანსამბლური თეატრის შექმნაში. აქ კი, საფიქრებელია, რომ თავისი მკვეთრი ფუნქციით წარმოჩნდებოდა მხატვრის მოღვაწეობაც.

ამ მოსაზრებას ადასტურებს სერგო ამადლობელიც<sup>3</sup> რომელიც ხელოვნების განვითარების პროცესში სამ შემოქმედებით მიმართულებას გამოარჩევს: პირველი – ვასო აბაშიძის და ავქსენტი ცაგარლის თეატრს, რომელიც ქმნის ეროვნულ ყოფით თეატრს; მეორე – ლადო მესხიშვილის თეატრი, რომელიც რუსეთის მცირე თეატრის პრინციპების

გამგრძელებელია და კლასიკურ რეპერტუარს ნერგავს; მესამე – კოტე ყიფიანისა და კოტე მესხის მკაფიოდ გამოვლენილი ფრანგული ორიენტაციის თეატრალური პრინციპები.

ამგვარად, უკვე 20-იანი წლების სათეატრო კრიტიკა აღნიშნავს მკვეთრად გამოკვეთილ შემოქმედებით ტენდეციებს, რომლებმაც საფუძველი მოუმზადეს თეატრალური ესთეტიკის შემდგომ განვითარებულ ფორმაციებს. მაგრამ, ვიდრე მათ შევეხებოდეთ, თვალი გადავალოთ ქართული კულტურული აზროვნების პროცესს.

XIX საუკუნის 20-იან წლები საქართველოში ისევე, როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ურთიერთობების ხანა. ამ გარდაქმნებს უდიდესი სოციალურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა პქონდა. იგი ცვლიდა წარმოდგენებს სამყაროზე, ცხოვრებაზე. ხელოვნება, როგორც აზროვნების მხატვრული ფორმა, ამ გარდაქმნებში იძენდა ადამიანის ცხოვრების ეული დანიშნულების ახალ მხატვრულ-იდეურ კონცეფციებს.

ცნობილია, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა თეატრის მხატვრულ სამყაროში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას. სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაში იგი ცხოვრების ეული სიმართლის მავრი სცენურ ფორმებში აისახა.

### რა ხდებოდა ამ მხრივ ქართულ თეატრში?

ქართული თეატრი, რომელიც ყოველთვის იყო ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური მოძრაობის გამომხატველი მხატვრული ასპარეზი, ამჯერადაც მებრძოლი სულისკვეთების მხატვრული ასახვის ფორმების აღმოჩნდა. მასზე მსჯელობდნენ, კამათობდნენ. მაგალითად, ერთ-ერთ დისპუტზე, რომელსაც ესწრებოდნენ კოტე მარჯანიშვილი და გრიგოლ რობაქიძე, მსჯელობა მიმდინარეობდა 1921-1922 წლის თეატრალური სეზონის კრიზისული მდგომარეობის დაძლევის მიმართულებით<sup>4</sup>.

დისპუტზე ითქვა, რომ საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატმა გადაწყვიტა თეატრის დროებით დახურვა, რათა აღმოეფხვრა მთელი რიგი ჩამორჩენები, მაგალითად, სამსახიობო დარგში და შემდგომ განახლებული ძალებით ისევ წარემართა ჩვენში სათეატრო ხელოვნება.

კოტე მარჯანიშვილმა კატეგორიულად უარყო ეს წინადაღება, მისი აზრით, შექმნილ ვითარებაში მსახიობებს არავითარი ბრალი არ მიუძღვით. მხატვრული ფორმები და რეპერტუარი – აი, მისი აზრით, ქართული თეატრის დასაძლევები პრობლემების ამგვარად, თეატრი დაიხურებოდა, რომ არა კ. მარჯანიშვილის განცხადება სათეატრო ხელოვნებაში გარდაქმნების საჭიროების შესახებ, რომელიც რეალურ გზებს სახავდა. მართლაც, 1922 წლის 22 ნოემბერს დადგმულმა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ („ფუნეტ რევეუნა“) საფუძვლიანად შემოაბრუნა ქართული თეატრის ცხოვრება. სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა ქართულ სცენაზე ახალი ცეცხლოვანებით აინთო და საზოგადოების თვალწინ აკიაფდა მსახიობთა, სცენოგრაფთა, მუსიკოსთა ხელოვნება, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ეჭვის ქვეშ იყო დაყენებული. სპექტაკლმა ქვეყნის დაძაბული შინაგანი ცხოვრების საბრძოლო სულისკვეთებას ემოციური მხატვრული ფორმით უპასუხა. თვით თეატრალური ცხოვრებისათვის კი ეს იყო საეტაპო დაღმა, რომელმაც დაამტკიცა, რომ ქართული თეატრი არა მხოლოდ სიცოცხლისუნარიანია, რაშიც ეჭვს გამოთქვამდნენ ხელოვნების მაშინდელი მესვეურები, არამედ – თანამედროვე ცხოვრების სულიერი ავანგარდიც. „ცხვრის წყაროში“ პროგრამული სახიერებით გამოჩნდა კ. მარჯანიშვილის სწრაფვა გმირული თეატრისაკენ. ფერთა სიუხვე, ოპტიმისტური პათოსი, შუქ-ჩრდილოთა დრამატურგიული მნიშვნელობით გამოყენება და სიტყვის წარმმართველი დანიშნულება იქცა მისი გამარჯვების საფუძვლად.

კოტე მარჯანიშვილისა და სპექტაკლის მხატვრის, ვალერიან სიდამონ-ერისთავის, ურთიერთოთანამშრომლობით თვალსაჩინოდ გამოჩნდა, რომ მაყურებელმა ამ სპექტაკლში იხილა ერთმორწმუნე კოლექტივი, სპექტაკლის მხატვრული ხატი, სადაც თეატრალური სინთეზის ერთმნიშვნელოვან მონაცემს მხატვრის ნამუშევარიც წარმოადგენდა.

რამ განაპირობა თეატრალური დასის მრავალსახოვან კოლექტივში რეჟისორისა და მხატვრის ამგვარი განსაკუთრებული კავშირი?

ჩვენი აზრით, XIX საუკუნის ბოლოს, როდესაც სათეატრო ხელოვნებაში გამოიკვეთა დამდგმელი რეჟისორის

განსაკუთრებული ტიპი, რომელმაც ლიდერის ფუნქცია შეასრულა თეატრში და რომელმაც თავისთავად შეცვალა სათეატრო ხელოვნება (ამ ცვლილების მონაპოვარია ანსამბლური სპექტაკლის შექმნა) სპექტაკლის თანავტორის ფუნქცია მხატვარმაც ითამაშა. სხვათა შორის, ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა დავით კაკაბაძის წერილი „ქართული დრამატული სტუდია“, სტუდიის დაარსებას რომ მიუძღვნა და სადაც, ავტორი „ქართული თეატრის უნიკატო მდგომარეობასთან“ ერთად გამოიტქვამს მოსაზრებებს რეჟისორ-ლიდერთან დაკავშირებით და კიდევ... დავით კაკაბაძე ქართველ თეატრალურს „ევროპის თეატრალური გზების“ შეცნობისაკენ, თეატრალური ხელოვნების სამეცნიერო საფუძვლის გამყარებისაკენ მოუწოდებს.<sup>6</sup>

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რეჟისორული თეატრის კლასიკურ ფორმას წარმოადგენდა მოსკოვის სახელმწიფო თეატრი, რომელმაც დაიწყო ახალი ერა სათეატრო ხელოვნებაში, სადაც სცენოგრაფია სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ნაწილი აღმოჩნდა, მთლიანობისა, რომელმაც დასრულებული სახით წარმოადგინა სათეატრო კომპოზიციის ყველა შემადგენელი ნაწილი.

საქართველოში ეს მოძრაობა ახალი ტიპის რეჟისორთა წინა თაობაში სამხატვრო თეატრის პრინციპების გააზრებითა და გათვალისწინებით დაიწყო: ამ თაობის წარმომადგენლები იყვნენ ვალერიან შალიკაშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა, აკაკი ფალავა, მიხეილ ქორელი და საფრანგეთიდან ჩამოსული, ანტუანის თეატრის ადზრდილი კოტე ანდრონიკაშვილი. მხატვართა მიერ სცენოგრაფიული საშუალებების ძიებამ, რეჟისორებთან მხატვართა ერთობლივად მუშაობაში ქართულ თეატრში შეამზადა ნიადაგი იმ პროცესების დანერგვისათვის, რაც მიმდინარეობდა მსოფლიოს სათეატრო ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისიდან.

ამგარად, ქართული თეატრის ისტორიაში თანდათან გამოიკვეთა განსაკუთრებული ფაზა, რომელმაც თვალნათლივ დაგვანახა, რომ ქართული სცენა მზადა აითვისოს მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებაში მომძლავრებული ტენდენციები, რაც ანსამბლური სასცენო შემოქმედების დამკვიდრებაშიც გამოიხატება. ამ პროცესში გამოიკვეთა თანამოაზრე

სადადგმო ხელოვნების სიმდიდრე, სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტის ორიგინალობა, რომელიც თვალნათლივ გამოჩნდა „ცხვრის წყაროში“, რაც დიდ ხანს არ გაჰყოლია საზოგადოების მეხსიერებას; არსებული დოკუმენტური მასალა ცხადყოფს, რომ თეატრალები ეჭვის თვალით უყურებდნენ ყოველ სიახლეს, კ. მარჯანიშვილი რომ ნერგავდა თეატრში. მაგალითად, გაზეთ „კომუნისტში“ ფსევდონიმით „დამსწრე“ ისტამბება წერილი: „ქართული თეატრის ბედი“, სადაც ვკითხულობთ: „რომელი გზა უფრო ხელსაყრელია ქართული თეატრის აღორძინებისათვის – ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი, ელინიზმი თუ სხვა რომელიმე ეროვნულისტორიულ ნიადაგზე შემდგარი მიმართულება. ეს საკითხი ჯერ კიდევ მსჯელობის პროცესშია. მეტად საინტერესო იქნებოდა, რომ ამ საკითხს შეეხებოდეს თვით კოტე მარჯანიშვილი. რაში ხედავს ის თეატრის ხსნას საერთოდ და ქართული თეატრისას კერძოდ.“<sup>17</sup>

ამ შეკითხვიდან ცხადად იყითხება ის გარემოება, თუ რა როტული მისია ეკისრებოდა კოტე მარჯანიშვილს ქართულ სათეატრო ცხოვრებაში. ამ პერიოდში იგი, ფაქტობრივად, ერთადერთი რეჟისორია, რომელიც განაგებს ქართული თეატრის ბედს. კოტე მარჯანიშვილის რეჟისურა, მოსკოვის სამხატვრო თეატრისა და თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური კულტურის საფუძველზე რომ აღმოცენდა და მნიშვნელოვნად დაეფუძნა ეროვნული კულტურის ტრადიციებს, ზემოთ მოყვანილ შეკითხვას შემოქმედებითი ძიებებით გამოეპასუხა. მაღალი სამსახიობო ხელოვნება, სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტისა და ხმოვანი რიგის განსაკუთრებული ფუნქციური დატვირთვა – აი, ის სამი საძირკველი, რაზედაც აფუმნებს რეჟისორი თამაშ ექსპერიმენტებს. ამგვარად, „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ ქართველი საზოგადოება იმაშიც დარწმუნდა, რომ კ. მარჯანიშვილი აგრძელებს მისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იდეური საზრისის მრავალ სახოვან გამოსახვას, რომლის კონკრეტული გამოხატულებაა „სინთეზური თეატრი“, სადაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედებით ანსამბლს.

ანსამბლური თეატრი, როგორც გარკვეული შემოქმედებითი პოზიციის გამოსახულება, მოგვიანებით

თვისობრივად ახალ ხარისხში განვითარდა, კერძოდ, მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ორი ქართული თეატრის შემოქმედებითი პროფილი, როცა შეიქმნა ორი დრამატული კოლექტივი, რეჟისორული აზროვნების გამომსატველი ორი შემოქმედებითი ბირთვი კოტე მარჯანიშვილისა და სანდორ ახმეტელის მეთაურობით, სადაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა პეტრე ოცხელის, დავით კაკაბაძის, ირაკლი გამრეკელის და სხვათა ყოფნას თეატრის დასში. მარჯანიშვილისა და ოცხელის, მარჯანიშვილისა და კაკაბაძის, ახმეტელისა და გამრეკელის შემოქმედებითი კავშირები მკვეთრად გამოხატული ექსპერიმენტების გზით, ეროვნული ფერწერიდან გამომდინარე, ისეთ სახვით გადაწყვეტას ნერგავდნენ, რომელიც სცენის კანონებით იყო განპირობებული.

რაც შეეხება კინომსატვრის პროფესიას, უნდა ითქვას, რომ იგი, როგორც ფილმის სადადგმო ჯგუფის წევრი, კინემატოგრაფს თან სდევს დაბადების პირველი წლებიდანვე. მისი არსებობა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ხელოვნების ამ ახალი დარგისათვის, რომ კინოს ცნობილი ისტორიკოსი ეკი ტეპლიცი ასე ახასიათებს კინომსატვრის ფუნქციას: „საუცუნის დასაწყისის კინოდრამა მაყურებელში იწვევდა სამგარ განწყობილებას: მხიარულების, საშინელების და აღტაცების განწყობილებას. ეს უკანასკნელი ძირითადად მხატვრის დამსახურება იყო“<sup>18</sup> ან კიდევ: „ხასიათი ძირითადად განისაზღვრებოდა კოსტიუმითა და გრიმით. ბოროტმოქმედი, როგორც წესი, შავი მოსასხამით გამოღილდა.“<sup>19</sup> უნდა ითქვას, რომ მხატვრული სახეებისადმი მსგავს დამოკიდებულებას ქართულ კინოშიც ვხვდებით. მართალია, ამგვარი უკიდურესობით არა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის ფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ (1925) მოქმედ გმირთა გარევნობა მაინც განსაზღვრავს ხასიათს, ასეთია, მაგალითად, ბებინა სამანიშვილის ჰიპერბოლიზმული გარევნობა.

კინომსატვრობის ისტორიამ ხანგძლივი განვითარების გზა განვლო. ბუნებრივია, მას თავიდანვე როდი გამოარჩევდა დასრულებული მხატვრული მთლიანობა. მაგალითად, სათეატრო ხელოვნების გავლენით მას დასაწყისში პომპეზური დეკორირება ახასიათებდა, რაც ხშირად კადრის

გადატყირვის მიზეზად იქცეოდა. ან კიდევ, უძრავი კამერით გადაღების ტექნიკას ისეთ კურიოზამდე მიჰყავდა კინემატოგრაფისტები, რომ კინოაპარატის მოძრაობის ნაცვლად დეკორაცია გადაპქონდათ სხვადასხვა ადგილზე. მხოლოდ დროთა განმავლობაში გამოიმუშავა კინომხატვარმა, საზოგადოდ კინომხატვრობამ, და მასთან ერთად საოპერატორო ხელოვნებამ პროფესიული, სპეციფიკური ჩვევები.

20-იანი წლების ქართული კინოს პროცესში ისევე, როგორც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, თავისი სიტყვა თქვეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან და, კერძოდ, ფერწერიდან მოსულმა ადამიანებმა, რომლებმაც თავისი პოეტური სამყაროთი არა თუ გაამდიდრეს, უფრო სწორად, არათუ შექმნეს კინომხატვართა სკოლა, არამედ, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, დააფუძნეს იგი ქართულ ტრადიციულ სახით კულტურას და ამით თავისი წვლილი შეიტანეს ქართული კინოს ეროვნულ თვითმყოფადობაში.

20-იანი წლები ცხადად ავლენს ამ ურთიერთობების შედეგებს. კინემატოგრაფში მოვიდნენ პროფესიონალი ფერწერები: დიმიტრი შევარდნაძე, ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, თამარ აბაკელია, ევგენი ლანსერე, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, აგრეთვე თეატრალური მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, არქიტექტორი მიხეილ შავიშვილი და სხვები.

**როგორც ცნობილია, პირველი ქართული მხატვრული ფილმის – „ქრისტინეს“ (რეժ. ა. წუწუნავა, 1916) მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძეა. ამ მოსაზრებას საბოლოოდ ადასტურებენ ხელოვნებათმცოდნები ირინე აბესაძე და ქოვეგან ბაგრატაშვილი წიგნში „დიმიტრი შევარდნებე“, სადაც ფაქტის დამადასტურებელ არგუმენტად მოჰყავთ დიმიტრი შევარდნაძის მიერ დისადმი მიწერილი წერილი, ფილმის გადაღების შესახებ რომ მოუთხრობს მკითხველს.<sup>10</sup> ქართული კინომხატვრობის პირველი ათწლეულში კარგად გამოავლინეს შემოქმედებითი ხელწერა ჰუბინ-ჰუნმა, ლეო პუშმა, ევგენი ლანსერემ, ვალერიან სიდამონ-ერისთავმა და სხვ.**

20-იანი წლების კინომხატვრობა თვალსაჩინოდ ავლენდა დამახასიათებელ შემოქმედებით ტენდენციებს, ისეთს,

როგორიცაა: მხატვრული წარმოსახვის სადა და მეტყველი ფორმებისა და მასთან ერთად პირობითობის ორიგინალური გზების ძიება. მაგალითად, დიმიტრი შევარდნაძის მიერ გაფორმებულ ფილმებში: „ვინ არის დამხაშავე“ (1925), „ჯანყი გურიაში“ (1928), „ელისო“ (1928) კადრის ემოციური და პლასტიკური ნახატი მხატვრის ორიგინალური ხედვის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა. სათეატრო ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენელმა ირაკლი გამრეკელმა კინოში მოიტანა ტრადიციული, დამკვიდრებული დოგმების ახლებური ინტერესული ინიციატივით. **ირაკლი გამრეკელის** სცენურ პირობითობაში ჩამოქნილი აზროვნება კინოშიც ავლენს თავის კვალს. ფილმში „ჩემი ბებია“ (1929) პირდაპირ დადგმული კამერა აფიქსირებს სახელმწიფო დაწესებულებას, რომელიც სცენას მოგვაგონებს. დიდი მრგვალი მაგიდის ირგვლივ განლაგებული კარები კი დიდ სახელმწიფო აპარატზე მიგვითითებს, რომლის მონუმენტურობა კიდევ უფრო აპარატურას სულმდაბალ და უვიც ჩინოვნიკს – ფილმის მთავარ მოქმედ პირს. მხატვრის ასეთი აბსტრაქტული ასახვის არჩევანი არ იქნებოდა გამართლებული, რომ არ ეხმამებოდეს იგი მის დრამატურგიულ საწყისს. ფილმი „ჩემი ბებია“ ამ პერიოდისათვის ერთ-ერთ საინტერესო და აქტუალურ თემაზე შექმნილი ნაწარმოები იყო. პროტექციონიზმისა და ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული მახვილი სატირა თავისი მხატვრული ასახვის არჩევნით, კრიტიკული საწყისის წინ წამოწევით, ლაკონურ და მეტყველ ფორმას წარმოადგენდა.

კინოში მეორე პროფესიია პოვეს და კინომხატვრის სახელი დაიმკვიდრეს ფერმწერებმა: **შალვა მამალაძემ, სერაპიონ ვაწაძემ, მიხეილ გოცირიძემ**. აღსანიშანვია, რომ ფილმ „დამკვიდრებში“ (1931) მიხეილ გოცირიძემ ასახვის საინტერესო ხერხს მიაგნო: ობიექტივის წინ გაჭიმული თოკითა და სიერცეში ნაჩვენები ხარაზოებით, ქმნის რა მშენებლობის რეალურ შთაბეჭდილებას, მაყურებელს მოქმედების თანამონაწილედ გადააჭცევს. ფილმის ექსპოზიციისა და ფინალში ნაჩვენები მშენებლობა, ხარაზოებზე ასული ხალხით „ბაბილონის გოდოლს“ რომ მოგვაგონებს, სიმბოლურად ასახიერებს „ახალი ცხოვრების“ აღმშენებლობის არსს.

მხატვრის მიერ მიგნებული ეს დეტალი ფილმის საერთო ე.წ. სააგიტაციო რიტმს უკავშირდება და განამტკიცებს მას.

იშვიათი ნაყოფიერებით ხასიათდება გამოჩენილი ქართველი მხატვრის გადამო-ერისთავის შემოქმედება კინოში. მან მხატვრულად გააფორმა 30-ზე მეტი ფილმი. ფუნჯის თსტატი ბრწყინვალედ გრძნობს დეტალს. ვ. სიდამონ-ერისთავი, ცხოვრებისეული დეტალების ხატვნად წარმომსახული კინოში, საზრდოს თავისივე ფერწერული ტილოებიდან იღებს, სადაც ყოფითი სიუჟეტის მოხდენილი გამომხატველობა კინემატოგრაფიული დინამიკურობით გამოირჩევა.

რაც შეეხება ქართული ფერწერის ორ საუკეთესო წარმომადგენელს: **ლადო გუდიაშვილსა და დავით კაპაბაძეს,** რომელთა შემოქმედება ქართული თანამედროვე ფერწერის საწყისად და მონაკორვად იქცა, ქართულ კინოშიც ახალი ხელწერის დამამკვიდრებლად მოგვევლინნენ.

ლადო გუდიაშვილის საუკეთესო ეროვნულ ტრადიციებზე შექმნილი ნაწარმოებები თავიანთი სტილიზებული გამოსახულებით ფანტაზიის ისეთ უსაზღვრო გაქანებასა და სილამაზეს ამჟღავნებენ, როგორიც მხოლოდ პოეტური ნიჭით მომადლებულ ადამიანებს ახასიათებთ, ამავე დროს მხატვრის დაინტერესება ეთნოგრაფიულობით და დეტალებით არ მიდის წვრილმანებამდე, მისი აზროვნება ფართო განზოგადების უნარს იჩენს.

ამგვარად, ჩვენ მიერ მოკლედ აღწერილი ქართული კინომხატვრობის სურათის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ 20-იანი წლები საეკრანო ესთეტიკის ათვისების პერიოდია და ძალზე საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ამ დროს კინომხატვრობა ერთ-ერთი აქტიური შემოქმედებითი ძალაა ფილმის შემქმნელ კოლექტივში, რომ სწორედ კინომხატვრის შემოქმედებაში მოიძებნებოდა კინოთხოვის შთამბეჭდავი ვიზუალური ფორმა. ერთი სიტყვით, საეკრანო გამომსახულების სტილი და მეთოდი 20-იან წლებში აღსავსეა ძიებით და განსაკუთრებით აღსანიშანვია, რომ შემოქმედებითი ძიებების ამ კინემატოგრაფიულ პროცესში განსაკუთრებით მკვიდრდება მხატვრის როლი ფილმის შემქმნელ კოლექტივში.

საყურადღებოა, რომ კინომხატვრებს და კინომხატვრობას ამ დროს მოპოვებული აქვთ ადიარება და ამის დასტურია ის, რომ, როდესაც სახკინმრეწვის იმდროინდელი დირექტორი გერმანე გოგიტიძე 1925 წელს გაემგზავრა მოსკოვსა და ბერლინში უცხოურ ფირმებთან მოსალაპარაკებლად, აგრეთვე ფილმების გაყიდვისა და კინოაპარატურის შესყიდვის თაობაზე, 8 ქართულ ფილმთან ერთად, რომლებიც ნაჩვენები იყო პარიზის სამრეწველო გამოფენაზე, აქვე გამოუფენია ე. ლანსერეს მიერ შესრულებული ესკიზები ფილმისათვის „პაჯი მურატი“.

ალექსანდრე წუწუნავას, შალვა დადიანის, კოტე მარჯანიშვილის მუშაობა თეატრსა და კინოში ერთგვარ ტონს აძლევდა საერთო შემოქმედებით მოძრაობას, რომელშიც მონაწილეობდნენ ქართველი და საქართველოში მცხოვრები სხვადასხვა ეროვნების ცნობილი პროფესიონალი მხატვრებიც, მათი მოზიდვით დაინტერესებული იყვნენ თვით თეატრისა და კინოს მოგაწევდით, რომლებიც ზოგჯერ იმდენად კატეგორიული იყვნენ თავიანთ შემოქმედებით მისწრაფებებში, რომ უკიდურესობამდე მიდიოდნენ. მაგალითად, კინოხელოვნების მოამაგეთა პათოსი ხშირად გამოიხატოდა ისეთი არადევებაზე განცხადებებით, როგორიცაა, მაგალითად, შალვა ალხაზიშვილის მოწოდებითი მნიშვნელობის მოსაზრება – „ჩაპლინი ამარცხებს რემბრანდტს“<sup>11</sup> ძველის დანგრევა და უარყოფა, ხოლო მის ნაცვლად – ახლის შენება, შემოქმედებით პრინციპად არ გამოადგებოდა კინოესთეტიკის განვითარებისათვის. თუნდაც იმიტომ, რომ რომ ნანგრევზე შენება შეუძლებელია და რომ სიახლის წარმოქმნისათვის ნგრევისა და შენების უკიდურეს ორ წერტილს შორის არსებობს „ოქროს კვეთა“, ანუ, მიღწეულისა და მოპოვებულის შემოქმედებითი ერთიანობა, განვითარება და ამ გზით შენება. ეს არ იყო კომპრომისული სვლა. ეს იყო ყოველგვარ ნაჩარევ დასკვნებს მოცილებული, გააზრებული, საკუთარ პიროვნებისეულ და შემოქმედებით რწმენაზე დაფუძნებული პოზიცია.

XIX საუკუნის 20-იანი წლების ხელოვნებაში ჩანს, რომ ეს თეხისი ქართულ თეატრსა და კინოში თავისი ჭეშმარიტი მნიშვნელობით, მხატვრების მოწინავე ჯგუფმა დაამკვიდრა, რომლებიც, თავის მხრივ, საკუთარ თავში და პროფესიულ

მარაგში ატარებდნენ ხანგრძლივი დროით გამოპრამედილ, უკვე ტრადიციულ – შემოქმედებითი აზროვნების საფუძვლებს.

1. **თეატრისაგან** განსხვავებით, კინოში არსებობს ოპერატორის პროფესია, რომელიც ერთ-ერთი ძირითადია კინოგადამღებ ჯგუფში, იგი კინემატოგრაფის სპეციფიკური ნიშან-თვისების მაუწყებელია.
2. დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, წიგნი II, თბილისი, 1972, გვ. 178-180.
3. ს. ამადლობელი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, აპრილი, 1930 (რუსულ ენაზე მანქანაზე ნაბეჭდი), კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, მასალები თეატრის ისტორიიდან, 1922-1935 წ.
4. ს. ამადლობელი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, აპრილი, 1930 (რუსულ ენაზე, მანქანაზე ნაბეჭდი), კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, მასალები თეატრის ისტორიიდან, 1922-1935 წ.
5. გაზ. „კომუნისტი“, 1922, 5 ოქტომბერი.
6. დაგით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983, გვ. 41.
7. გაზ. „კომუნისტი“, 1923, 21 ივნისი.
8. ექი ტეატრი, „კინოხელოვნების ისტორია“, მოსკოვი, 1968, ტ.
- I. გვ. 49 (რუსულ ენაზე).
9. იქვე;
10. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, „დიმიტრი შევარდნაძე“, გამ. „საქართველო“, თბილისი, 1998, გვ. 232.
11. ჟურნ. „მემარცხენება“, 1927, №1, გვ. 19.

## ორი პინონელოვნების მხატვრულ-პოეტური ლირიკულება

მოლდოვას ეროვნული ხელოვნება და კულტურა თავისი არსით ხასიათდება სამყაროს შემეცნების პოეტური მისწრაფებით. რეალური გარემოს პოეტური ხელვა გამოწვეულია დრმა ტრადიციებით, რომლებიც წარმოიქმნა საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ადამიანური სულიერი განცდებიდან, მითოლოგიდან და ფოლკლორიდან, ისტორიის საიდუმლოებებიდან, მოლდოგური ეროვნული განის უდიდესი ქმნილებებიდან, რომელთა შორისაა ზეობრივი ძალითა და მხატვრული თავისებურებებით ადსავსე გასაოცარი ბალადები: „მიორიცა“ და „ოსტატი მანოლე“. როცა ჯერი კინემატოგრაფიულ მიდგა, ჩვენმა კინემატოგრაფიული სტემპმა ასეთივე სტილში შექმნეს ფილმები, დაწყებული სამყაროს მეტაფიზიკური გამოკვლევებიდან. მოლდოგური მხატვრული და დოკუმენტური კინოს ყველაზე წარმატებულ კინოსურათებს წარმოადგენენ ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც ოსტატურადაა გამოყენებული ტრადიციები, მითოლოგიური მოტივები, წარმოჩენილია განსაკუთრებული პოეტური ხელვა და წარმოდგენა, რაც გახდა მოლდოვური ეროვნული კინემატოგრაფის სახასიათო ნიშანი. თუმცა, როგორც მართებულად აღნიშნა ცნობილმა ქართველმა კინომცოდნე კორა წერეთელმა, ეს წეროები გამოადგათ სხვა შემოქმედებით პიროვნებებსაც: „ისეთი მწერლების, როგორებიც არიან: ჩინგიზ აიგატოვი, იონ დრუცე, გრანტ მატევოსიანი, ნოდარ დუმბაძე მთლიანი თვითმყოფადობისა და მხატვრული ხელწერის სხვაობებთან ერთად, აშკარაა, რომ 60-იანი წლების ლიტერატურაში ისინი იყვნენ ერთი ტალღის, ერთი რიგის გამოხატულებები. აქედან დაიწყო კინოშიც სინთეზირება ფორმებმა, ლირიკულმა საგებმა, იგავებმა, ზღაპრებმა [...] მეორე მხრივ, განახლების წყაროებად იქცნენ ხალხური შემოქმედებისა და ხელოვნების ტრადიციული დარგების ჭეშმარიტად ამოუწურავი და ფასდაუდებელი რეზერვები“<sup>1</sup>.

მოლდოვური კინოს ერთ-ერთი პირველი ფილმი „ატამანი კოდრი“ (1958) შეიქმნა პაიდუკ ტუდორ ტობულტოკზე არსებული ხალხური ეპოსის საფუძველზე. მოლდოვური ფოლკლორის გამორჩეულ გმირთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავიათ პაიდუკებს (“სახალხო შურისმამიებლებს“). სწორედ ისინი იდებდნენ აქტიურ მონაწილეობას ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლაში, მათ შთაბერეს სული სამარადუამო ხალხურ იდეალს, რომელიც მიმართული იყო თავისუფლებისა და სამართლიანობის ზემისაკენ. მათ ღრმა კვალი დატოვეს ხალხის მეხსიერებაში მრავალრიცხოვანი ლეგენდებისა და სიმღერების სახით.

„ატამან კოდრის“ წარმატება განპირობებული იყო იმით, რომ რეჟისორმა მ. კალიქმა ფილმის ყველა კომპონენტში თავი მოუყარა მოლდოვას პოეზიას, ხალხური შემოქმედების თავისებურებასა და სილამაზეს. ოპერატორმა ვ. დებრენეგმა განსაკუთრებული ბრწყინვალებით გამოიყენა კინოკამერის შესაძლებლობები. მის ხელში აპარატმა „შეძლო“ აღნიშნა გმირთა უფაქიზესი სულიერი მოძრაობები, სატყეო ბილიკების პოეზია, ზაფხულის დამის სილამაზე, გამოეხატა დოდის გიური რიტმი – და ყოველივე ეს მაყურებლის წინაშე წარმოდგა, როგორც ნამდვილი ცხოვრება. ფილმის მოქმედებამ ასახვა პოვა მუსიკიც, რაშიც გადმოიცა უმდიდრესი მოლდოვური მელოდიის განსაკუთრებული ლირიზმი. ყველა აღნიშნულმა თვისებამ თავი მოყარა ერთიან ნაწარმოებში, რომელმაც მიიპყრო მაყურებლისა და კრიტიკის ყურადღება კიევის საკავშირო კინოფესტივალზე 1959 წელს და ახალგაზრდა კინოსტუდია „მოლდოვა ფილმს“ მოუტანა გამარჯვება – პირველი პრემია საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის და მეორე პრემია საუკეთესო მუსიკისათვის.

პაიდუკების თემატიკა აინტერესებდა სხვა კინემატოგრაფისტებსაც. ვლად იოვიცემ (ცხენი, თოფი და ლადი ქარი“, „ეშმაკის ბუნაგთან“) იპოვა პლასტიკური გარდასახვები მოულოდნელ რაკურსებში, ხოლო მულტიპლიკაციაში გაკეთებულმა კინოსურათმა “პაიდუკმა“ (სცენარის ავტორი ვ. დრუკი, რეჟისორები: ლ. გოროხოვი და ი. კაცანი) დაიმსახურა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის დიდი პრიზი.

60-იან წლებში მოლდოვურ კინემატოგრაფში მწერლების ახალი პლეადის მოსვლა, რომელთა შორის იყვნენ ვლად იოვიცე, გეორგე ვოდე, ემილ ლოტიანუ, ვალერიუ გაჯიუ, სერაფიმ საკა, გეორგე მალარჩუკი, ანატოლ კოდრუ, აურელიუ ბუსურიკი, იაკობ ბურგიუ წარმოადგენდა უპრეცედენტო ფენომენს. მათი გამოჩენა დაემთხვა ხრუშჩოვისეულ „დათბობას“, ეროვნული ხელოვნებისა და კულტურის ხელახალ აღორძინებას. ამ მოღვაწეებმა კინოხელოვნებაში მიიტანეს პოეტური სული როგორც მხატვრულ, ისე დოკუმენტურ ფილმებში, რომლებიც გახდნენ მოლდოვური კინოს განვითარების ძირითადი ეტაპები, ხაზს უსვამდნენ მის პოეტურ ხასიათს, როგორც რადაც სპეციფიკურსა და ღრმად ინდივიდუალურს.

იმხანად შექმნილი დოკუმენტური ფილმები: „ჭა“, „ჭვა, ჭვა...“, „ჩვენი ზამთრის ნიღბები“ (რეჟ. ვ. იოვიცე, ოპ. პ. ბალანი); „ქორწილი“ და „შემოგდომის მიხედვით“ (რეჟ. გ. ვოდე); „ბრძოლა“, „ბახეუსი“, „კამენოტესების ჯიში“ (რეჟ. ა. კოდრუ) დღესაც კი გამორჩევიან ეროვნულ კინოში გაკეთებული სხვა პოეტური კინოსურათებისაგან. სწორედაც რომ 60-იან წლებში მოლდოვური პოეტური კინო აღიარეს და მაღალ დონეზე შეაფასეს. ამ ნაწარმოებების ავტორები კინოში მივიღნენ პოეზიიდან და თავიანთ ეკრანულ ქმნილებებში მიაღწიეს იმას, რასაც პოეტური რეალიზმი ეწოდება. მათი ფილმების სტრუქტურა ხშირად შერწყმულია მითოლოგიურ მოტივებთან, სიმბოლოები და მეტაფორები ამრავლებენ და ამაღლებენ ფილმის აზრობრივ მნიშვნელობას, იცავენ რა მათ უტყუარობას. მაგალითოსათვის შეიძლება დასახელდეს ის ფაქტი, რომ დოკუმენტური ფილმ „ჭის“ (ოსტატებზე, რომლებიც ჭებს თხრიან) საფუძვლად ვოთარდება ჭის ამაღლების აქტი, რის უკავებსაც ვხვდებით ჩვენს ერთ-ერთ მთავარ მითში, კერძოდ, მითში შემოქმედების შესახებ. ამ მოტივების ცენტრში დაბა შემოქმედი ადამიანი, რომელიც ადრე თუ გვიან აღწევს ადამიანური დრამის მნიშვნელობას. მისთვის სამარადუამო დრამაა ის, რომ მისი ქმნილება წარმოადგენს თავისი არსებობის უმთავრეს აქტს და ისიც მზადაა ამ ქმნილებისათვის თავიც გაწიროს, რადგან ხალხის შემეცნებაში ამ შემოქმედების არსი დაკაგშირებულია

თვითშეწირვასთან. ადამიანი ქმნის რაღაც სრულყოფილს მხოლოდ სიცოცხლის ფასად. ამ ფილმის უბრალოება და მისი ფილოსოფიური სიღრმე მაღალ დონეზე შეაფასა მაყურებელმა და კინოპრიტიკამ. ეს მოტივი, გამოხატული დვოიური აგნიცას შეწირვით, ანარეკლს პოულობს ფილმების: „გობლენისა“ და „ოი, შენ, საბრალო მტრედო“ სტრუქტურებში.

...გრძნობს მამა, რომ მისი ცხოვრების შემოღვომის უკანასკნელი თვეა და გადაწყვეტს, შესაძლოა, ბოლოჯერ მოიხახულოს თავისი აქა-იქ მიმოფანტული შვილები. ასეთნაირად ვეცნობით, გვიყვარდება ამ მოხუცი კაცის შთამომავლები. ამგვარ, არც თუ რთულ სიუჟეტზე ააგეს თავისი კინოსურათი „შემოდგომის უკანასკნელი თვე“ სცენარისტმა, ცნობილმა მოლდოველმა მწერალმა იონ დრუცემ და რეჟისორმა ვადიმ დებრენევმა. და თითქმის დიდი არაფერი ხდება ეკრანზე, არაა არავითარი საგანგებო, უჩვეულო მოვლენები, მაგრამ ფილმი მაინც გვითრევს მოქმედებაში და ბოლოს კი მთლიანად აჟყავხარ ხელში. ეს იმიტომ ხდება, რომ მთელი ამბავი სწორედ ჩვენკენაა მომართული თავისი განსაკუთრებული მხრიდან, განათებულია გარკვეული გამორჩეული სინათლით, რითაც არა მარტო იძენს მნიშვნელობას, რომელიც აამაღლებს ამ ყოველდღიურობას, არამედ ადის ზოგადსაკაცობრიო ქლერადობამდე, რაც დაკავშირებულია თითოეულ ჩვენგანთან, განურჩევლად ეროვნულობისა და სარწმუნოებისა. ამის გამო ფილმი „შემოდგომის უკანასკნელი თვე“ აღელვებდა და ატირებდა აუდიტორიას ყველგან, სადაც კი ის აჩვენეს.

კინოსურათის არსი გაცილებით დრმაა, ვიდრე ემოციები, რომლებიც გამოწვეულია მოხუცი მამის შეხვედრით თავის შვილებთან. ის აღწევს ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობას ადამიანის არსებობაზე, მის შედეგებზე. ესაა ძველი და მუდმივი პრობლემა. ამ ფილმში, ალბათ, ყველაზე რთული იყო გადმოეცათ თავისებური პოეტური განწყობა, რომელიც წარმოადგენდა სცენარისტ ი. დრუცეს უმთავრეს მამოძრავებელ ძალას. ამ მიმართებით განსაკუთრებული როლი ითამაშა საავტორო ტექსტმაც, რომელსაც კადრსმიღმა კითხულობს ცნობილი რუსი მსახიობი ი. სმოკტუნოვსკი.

ფილმს სიცოცხლისუნარიანობას მატებს მოხუცის გმირი,

რომელსაც ასახიერებს ე. ლებედევი. ის მიმზიდველია თავისი გარეგნული სიზვიადით, რის ქვეშაც იმაღება სულიერებაც, დრმა წესიერებაც, ხოლო ლირიკულ სიტუაციებში გამორჩეულად ვლინდება მისი, როგორც პიროვნებისა და როგორც მამის, მრავალწახნაგოვნება. ეს ლამაზი ფილმი ეძღვნება ადამიანს, რომელიც დგას ცხოვრების დიდ ნიშნულთან. იგი იწვევს ნათელ აზრებს, რაც ოდნავ შეფერადებულია ნადველით, იმ ნადველით, რასაც გვჩუქნის შემოღვომის უკანასკნელი თვე – ჭებობის ხანა.

იმის გამო, რომ ეს კინოსურათი ეხება საერთო საკაცობრიო პრობლემებს, რომლებიც უდავოდ აღელვებენ მაყურებელს, ის დაჯილდოვდა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის დიდი პრიზით საყმაწვილო ფილმების კონკურსზე 1967 წელს. ამასთანავე, მან მიიღო მარ-დელ-პლატის (არგენტინა) საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზი „დიდი სამხრეთული ჯვარი“ 1966 წელს და კიდევ ბევრი ჯილდო სხვა კინოფორულებზე. „შემოდგომის უკანასკნელი თვე“ გახდა მოლდოვის ეროვნული კინემატოგრაფის საეტაპო ნამუშევარი.

ვ. გაჯიშმ და ვ. ლისენკომ ფილმ „მწარე მარცვლებში“ შექლეს დაეხატათ ფერწერული ტილო, გაღმოეცათ პროცესები, რომლებშიც აღმოჩნდა ჩათრუელი მოლდოვური სოფლის ყველა ფენა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში და ყველაფერი აღეწერათ რთული, წინააღმდეგობრივი ცხოვრების პოეტური შემცნების ფონზე.

1966 წელს მოლდოვური ეკრანის ცნობილმა პოეტმა ემილ ლოტიანუმ გადაიღო ფილმი „წითელი ველები“, რაც ითვლება პოეტური კინოს მწვერვალად არა მარტო მოლდოვაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ის იყო ჩაფიქრებული, როგორც ბალადა სილამაზეზე და ადამიანის დანიშნულებაზე. კინოსურათი გამსჭვალულია გარემომცველი სამყაროს აღქმის სიახლით. მისყვები სიუჟეტის განვითარებას და ხდები მწყემსების მძიმე შრომის მოწმე, იმ მწყემსებისა, რომლებიც მიდიან რისკზე, როცა გადაპყავთ ცხვარი გამომშრალ მინდვრებზე. მასში ნაჩვენებია მათი გზა, პერიპეტიები, პრობლემები. რეჟისორი მიზანმიმართულად გვიჩვენებს მწყემსების ყოფას, მათ ურთულეს საქმიანობას, ბუნების სტიქიას (რაც ბრწყინვალებადა გადაღებული ოპერატორების:

ი. ბოლბოჩანუსა და ვ. ჩურიას მიერ), რათა ყოველივეს ორგანული შეერთებით მუსიკასთან შექმნას ის მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ძალზე ემოციურად მოქმედებს მაყურებელზე.

ე. ლოტიანუს ფილმები ადასტურებენ ძალასა და გამომსახველობას ხელოვნებისა, რომელიც შთაგონებულია ხალხის მხატვრული კულტურის ტრადიციებით. მისი ფილმების უმეტესობაში ფოლკლორული მოტივები ვითარდება, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი. ფოლკლორთან სიღრმისეული კაგშირი წარმოჩნდა მოლდოვური კინოს კიდევ ერთ საეტაპო ფილმ „ლაუტარებში“ (1971), რაშიც რეჟისორი ე. ლოტიანუ ცდილობს ჩასწვდეს ფოლკლორული ნაწარმოებების საიდუმლოებებს, წარმოაჩინოს ბედი ერთ-ერთი მათგანისა იმ მრავალ ნიჭიერ ანონიმურ ხელოვანთა შორის, ვისაც მოხერიალე მუსიკოსი, ანუ, ჩვენებურად, ლაუტარი ჰქვია. იგი სათუთად იცავს და ავრცელებს ხალხურ მელოდიებს. ლოტიანუ თავისი შემოქმედებისათვის ჩვეული ვნებითა და გატაცებით იკვლევს მოლდოვური მუსიკალური ფოლკლორის თავისებურ მხატვრულ ფენომენს, იყენებს ეროვნული ხელოვნების უნიკალურ მაგალითებს, რომლებიც შედარებით კარგად გადმოსცემენ მის სულიერ სიმდიდრეს, ესთეტიკურ თავისებურებებს. რეჟისორმა შეძლო ეჩვენებინა თავისი ხალხის თვითმყოფადობა და, უპირველეს ყოვლისა, ის მუსიკალური ხელოვნება, რომელშიც მოლდოველმა ერმა მოედი სიგრძე-სიგანით წარმოაჩინა თავისი სულიერება.

ფილმის მთავარი გმირით – თომა ალისტარით, რომელსაც ასახიერებს მოლდოვის ერთ-ერთი საუკეთესო მუსიკოსი სერგეი ლუნკევიჩი, ლოტიანუმ გვიჩვენა შემოქმედი, ვინც თავის ხელოვნებას აცნობიერებს, როგორც მის თანდაყოლილ ბუნებრივ ნიჭს. მისი სიკვდილი, მისი სიყვარული ისევე, როგორც მისი ცხოვრება – ესაა ნამდვილი პოეზია, რომელიც ყვალას მოსწონს და ყველას მოუწოდებს გაითავისონ მშვენიერი მომენტები. ამიტომაც იყო, რომ „ლაურატებს“ მსოფლიოს პრესტიულ კინოფორულებზე უკრავდნენ ტაშს და აჯილდოვებდნენ მაღალი ჯილდოებით: სან-სებასტიანის (ესპანეთი) XX საერთაშორისო კინოფესტივალზე, 1972 წელს მან დაიმსახურა მეორე პრემია – „გერცხლის ნიუარა“, პრიზი

„ანტენსო გიპუსკოანო“ თემის მხატვრული გადაწყვეტისათვის და პრემია „გაკსენი“ ფესტივალის საუკეთესო ნამუშევრისათვის. ამასთანავე ორვიენტოში (იტალია) 1972 წელს ჩატარებულ ხელოვნებისა და ფოლკლორის ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალზე მას წილად ერგო მთავარი პრიზი მხატვრული კინოსურათების კონკურსში.

პოეტური კინოს ტრადიციებმა თავიანთი გაგრძელება პოვეს დოკუმენტური და მხატვრული კინემატოგრაფის მომდევნო თაობის: ი. ბურგიუს, ვ. ბრესკანუს, რ. ვიერუს, ვ. დრუკის, მ. კისტრუგას, ი. მიუასა და სხვათა შემოქმედებაში.

თანადროულობა ახალ თემატიკას კარნახობს, ხოლო ვიდეო და სატელევიზიო ტექნიკის განვითარების დონე, ახალი აუდიოვიზუალური ტექნოლოგიები ზეგავლენას ახდენენ ფილმის ესთეტიკაზე, კინოენის განვითარებაზე. მიუხედავად ამისა, მოლდოვურ კინოში უკელაზე პრობლემურსა და მწვავესიუჟეტიან დოკუმენტურ კინოსურათებში იგრძნობა პოეზიისა და პუბლიცისტიკის ორგანული შერწემა. ასეთებია: ა. კოდრუს „დადანაშაულებული არიან მოწმეები“, რომელმაც 1990 წელს მიიღო ოსტრავის (ჩეხოსლოვაკია) საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი, ვ. დრუკის „ოი, შენ, საბრალო მტრედო“, „საზღვრები“, „მომსვლელის ფსალმუნი“, მ. კისტრუგას „ტერორი“, „გელრება“, „ხეალ ისევ ამოგა მზე“. ისტორიული მასალისა და პოეზიის ნაერთი გამოკვეთილია ჩვენი ისტორიისა და კულტურის მოღვაწეების შესახებ შექმნილ ისეთ კინოსურათებში, როგორებიცაა: „დიმიტრიე კანტემირი“, „შტევან დიდი“, „მიხაი უმინესკუ“, „ოინ კრიანგე“, „გარლამი“, „პეტრუ რარეში“ და სხვ.

მოლდოვური კინოხელოვნების საეციფიკა გამოხატულია პოეტური რეალობის ჩვენების მისწრაფებაში. ჩვენს ფილმებში წინა რიგშია გამოტანილი ლირიკული საწყისი, ნოსტრალგიური გმირი და ემოციურობა. მოლდოვური კინოს პოეტური პირდაპირ კაგშირშია გენეტიკურ კოდთან, სულიერ თვალთახედვასთან და ერის კულტურულ ტრადიციებთან.

როგორც აღინიშნა, ამგვარი თვისებები დამახასიათებელია საუკეთესო ქართული კინოსურათებისათვისაც. ჩვენი აზრით, მითოლოგიური წყაროებით, თემატიკით, მასალის ფაქტურით, პოეტური სახეების შექმნის მექანიზმით ერთმანეთთან ახლოს

დგანან ემილ ლოტიანუს „წითელი ველები“ და ელდარ შენგელაიასა და თამაზ მელიავას „თეთრი ქარავანი“. მწყემსების პირქში და კეთილი ტიპები, მშობლებსა და შვილებს შორის არსებული განსაკუთრებული დამოკიდებულებები, მწყემსების მძიმე შრომის პოეზია, მოუღონელობებით და ხშირად დრამატული მოვლენებით აღსავს, იალაღებისაგან მიმავალი გზა – ესაა არასრული ჩამონათვალი იმ ძირითადი ასპექტებისა, რომლებიც აინტერესებდათ ამ მაღალპოეტური კინოსურათების ავტორებს. თანაც ისიც აღსანიშნავია, რომ ორივე ფილმი თითქმის ერთდროულად გამოვიდა ეკრანებზე. სამწუხაროა, რომ მოლდოველმა კინემატოგრაფისტებმა აღარ გააგრძელეს ეს თემატიკა ქართველი კოლეგებისაგან განსხვავებით, რომლებმაც მიაღწიეს საინტერესო მხატვრულ შედეგებს ამ მიმართულებით. ამაში იგულისხმება: „დიდი მწვანე ველი“ (რეჟ. მერაბ კოკოჩაშვილი), „თუში მეცხვარე“ (რეჟ. სოსო ჩხაიძე) და სხვ.

ბევრი პოეტური მსგავსებაა მოლდოველი მიხაილ კალიკის ფილმ „ადამიანი მიუყვება მზეს“ და ქართველი ოქნის აბულაძის კინოსურათ „სხვის შვილებს“ შორის. მათი პოეტური განწყობა ამოზრდილია კონკრეტული ცხოვრების აღწერიდან, ქალაქური ატმოსფეროს კინოკადრის ბრწყინვალებიდან და სიმსუბუქიდან, რაც გადაღებულია ნატურალურ პირობებში. ორივე ნამუშევარში წარმოჩენილი ადამიანები, ქუჩები, კიშინიოვისა და თბილისის ხედები და პარკები ფირზე აღბეჭდილია უტყურობით. ეს კადრები ქმნიან არა მარტო ფუნქციონალურ ატმოსფეროს, რაშიც ვითარდება მოქმედება, არამედ ამ ფილმების ერთიურ გამოსახულებებსაც.

აქვე შინდა ხაზი გავუსვა იმას, რომ, თუ მ. კალიკის კინოსურათი წარმოადგენდა მოლდოვური კინოს პირველ ნაბიჯებს, თ. აბულაძის ნაწარმოები იყო რიგით მეორე, გადაღებული საქამინოდ გახმაურებული „მაგდანას ლურჯის“ შემდეგ, რომელიც ამ უკანასკნელმა გააკეთა რეზო ჩხეიძესთან ერთად და რომელმაც მიიღო კანისა და ელინბურგის საერთაშორისო კინოფესტივალების მთავარი პრიზები. ქართული კინემატოგრაფის ცხობილი ისტორიკოსის გიორგი დოლიძის მტკიცებით, ეს „ფილმი წარმოადგენს

ქართული კინოს ახალი პერიოდის საეტაპო ნამუშევარს“<sup>2</sup>. კინოსტუდია „მოლდოვა ფილმში“ ვასილი პასკარუმ გადაიღო ფილმი „გედები ტბორში“, სადაც დედის როლი ითამაშა ჩვენმა სახელოვანმა მსახიობმა ეუჟენია ტოდორაშვილ. ფილმი მიეძღვნა გლეხი ქალის ცხოვრებას, რაც მჭიდროდა გადახსნარული ხალხის სვე-ბედთან. გამაოცა მისმა მსგავსებამ ქართულ კინოსურათთან „წუთისოფელი“ (რეჟ.: შოთა და ნოდარ მანაგაძეები), რომელშიც დედის პერსონაჟი უმაღლეს მხატვრულ დონეზე განასახიერა ყველასათვის ცნობილმა სოფიკო ჭიაურელმა. ერთი და იგივე პოეტური განწყობა დაედო საფუძვლად ორ სხვადასხვა გმირ ქალს, რომლებსაც აერთიანებს ერთნაირად მძიმე იღბალი. ვაღიმ დებრენევის „შემოდგომის უკანასკნელი თვის“ ატმოსფერო, სტილისტიკა და აუდიოვიზუალური მასალის მიწოდების მანერა ძალზე ახლოსაა ოთარ იოსელიანის „პასტორალთან“. სამწუხაროდ, მოლდოვურ კინემატოგრაფიში (და არა მარტო მასში!) ვერ გამოინახა თემატური ხასიათების, გმირების სისტემების ჩამოყალიბებისა და დრმა მსოფლმხედველობის ანალოგები თ. აბულაძის ტრილოგიასთან: „ვედრება“, „ნატვრის ხე“ და „მონანიება“.

ბევრი საერთო სახასიათო ნიშნები – პოეტური სახისა და ატმოსფეროს შექმნის მექანიზმი, თავისუფალი დრამატურგიული სტრუქტურები, მრავალფენოვანი ქმედების დიალექტიკა, არატიპური დახასიათებები ნიშანდობლივია სხვა ქართული კინოსურათებისათვისაც. ასეთ ნამუშევრებს განეკუთვნება: რ. ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“, „ნერგები“; ო. იოსელიანის „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“; ე. შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, ლ. ლოდობერიძის „როცა აყავდა ნუში“, გ. შენგელაიას „ფიროსმანი“ და სხვ. ამგვარი კინოსურათები მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავდნენ მოლდოველი კინემატოგრაფისტების პოეტურ ხედვასაც.

ბევრი საერთო აქვთ მოლდოვურსა და ქართულ პოეტურ დოკუმენტურ ფილმებსაც, განსაზღორებით მათ, რომლებიც წარმოადგენებ სელოვნების შესწავლის ობიექტებს. ეს პროცესი იმიტომ მიმდინარეობს, რომ ხელოვნების ეროვნული დარგების განვითარებაში შეიმჩნევა არაერთი ერთმანეთთან

დაკავშირებული და თანმხევედრი ელემენტი, რომლებშიც თავმოყრილია ზოგადსაკაცობრიო ხასიათის პრობლემატიკა. ამავე დროს ორ განსხვავებულ კულტურას – მოლდოვურსა და ქართულს – აერთიანებს სამყაროს პოეტური აღქმა. ამ საკითხებს აუცილებლად სჭირდება საგანგებო პოლიდისციპლინარული კვლევა.

1. ცერეტელი К., «Сегодня на экране», Тбилиси, Изд. «Мерани», 1987, стр.196.

2. დოლიძე გ., «Грузинское кино в послевоенные годы» в книге «Грузинское кино. Страницы истории», Тбилиси, Издательский отдел Госкино ГССР, 1979, стр.79.

მზის შვილები – პნუტ პამსუნი და ბრიბოლ  
რობაჲიბა  
(„ზღაპრული ქვეყნის“ მითო-პოეტური სტრუქტურა)

„ნეტავ, სად, რომელ ქვეყანაში მდებარეობდა მისი სულიერი სამშობლო? შესაძლოა, მზის ქვეყანაში...“  
კნუტ პამსუნის ნოველიდან „მზის შვილი“

კნუტ პამსუნის ნოველა „მზის შვილი“ XIX საუკუნის მიწურულს დაიწერა. ნოველის გმირი უცნობი მხატვარია – ჩრდილოეთის ქვეყნის მკვიდრი, რომელიც ერთ უცნაურ სევდას შეუპყრია – სევდას შორეულ მზის ქვეყანაზე.<sup>1</sup> „მზის ქვეყნის“ და „მზის შვილის“ მეტაფორა მოგვიანებით დაუკავშირდა კნუტ პამსუნის სამოგზაურო ჩანაწერების წიგნ „ზღაპრული ქვეყანას“ („განცდილი და ნაფიქრალი კავკასიაში“), რომელიც 1903 წელს გამოიცა გერმანიასა და ნორვეგიაში.

1899 წლის სექტემბერს კნუტ პამსუნი ფინეთიდან რუსეთში გაემგზავრა და ვლადიკავკაზიის გავლით სტეფანწმინდაში ჩავიდა. საქართველოს სამხედრო გზის გავლით ის თბილისს ესტუმრა და შემდგებ გზა გააგრძელა აზერბაიჯანში. მწერალი ბაქოდან კვლავ თბილისში დაბრუნდა და გეზი ბათუმისკენ აიღო. ასე „შეიკრა“ მისი მოგზაურობის კავკასიური წრე (საქართველო – აზერბაიჯანი – საქართველო) საკუთარი ნაფიქრალი და განცდილი პამსუნმა გამოხატა წიგნში „ზღაპრული ქვეყანა“ (წიგნის ქვესათაური „განცდილი და ნაფიქრალი კავკასიაში“). „ზღაპრული ქვეყანა“ არ წარმოადგენს მხოლოდ სამოგზაურო ჩანაწერებს, არც დოკუმენტურ პროზას განეცუთვნება. ვერ დავეთანხმებით რუს კრიტიკოსებს, რომლებიც მიიჩნევდნენ, რომ „ზღაპრულ ქვეყანაში“ კნუტ პამსუნი ვერ ასცდა „სტერეოტიპულ, გაცვეთილ სქემებს“, რასაც ნორვეგიელი მწერალი უცხო ეგზოტიკური ქვეყნის აღწერისას მრავლად მოიხმობდა.<sup>2</sup> მიუხდავად ამისა, ამ გარეგნული ეგზოტიკის

მიღმა მოგზაურობის წიგნი შეიცავს იმ ფარულ შრეებს, რომელთა გაშიფრვას და გამოვლენას დღეს სერიოზულად ცდილობენ თანამედროვე მკაფიოდები, რასაც ნაწილობრივ ამ სტატიის ავტორიც შეეცადა მხატვრულ-დოკუმენტურ ფილმში „კნუტ ჰამსუნის კავკასიური მისტერიები“ (2005 წ.).<sup>3</sup>

ამჯერად, ჩვენი კვლევის მიზანს კნუტ ჰამსუნისა და გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი პარალელების მოძიება წარმოადგენს – ორივე მწერლის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მოდელი და მხატვრულ-სიმბოლური სახეების იდენტურობა, ამგვარი პარალელების არსებობას ცხადყოფს.

ერთმანეთს უახლოვდება და მისტიკურად კვეთს კნუტ ჰამსუნისა და გრიგოლ რობაქიძის ბიოგრაფიული ხაზები თუ მსოფლმხედველობრივი პრინციპები: 30-იან წლებში აშკარად გამოიკვეთა ორივე მწერლის ნეგატიური, კრიტიკული დამოკიდებულება ბოლშევიკური რეჟიმისა და კომუნისტური იდეოლოგიის მიმართ; ორივე მწერლის შემოქმედებამ გარკვეული ინტერესი გამოიწვია 30-იანი წლების გერმანიის სახელისუფლო წრებში (ბუნებრივია, 30-იან წლებში ჰამსუნის პოპულარობა გერმანიასა და ევროპაში გაცილებით უფრო გლობალური და მასშტაბური იყო).

20-იან წლებში, როცა პროლეტკულტურის დამცველებმა გრ. რობაქიძე ფაშისტად და მოდალატედ მოიხსენიეს, პოლიტიკური რეპრესიებისგან თავდასაღწევად ქართველმა მწერალმა იძულებით დატოვა საქართველო და ემიგრაციაში შეაფარა თავი. II მსოფლიო ომის შემდეგ ზუსტად ის ბრალდებები წაუყენეს კნუტ ჰამსუნს, რაც – ბოლშევიკური რეჟიმის დროს გრიგოლ რობაქიძეს. ქართველი მწერლისგან განსხვავდით, 90 წელს მიღწეული ნორვეგიელი მწერალი თავის სამშობლოში დაპატიმრეს, ციხესა და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში იძულებით ამყოფეს; ორივე მწერალი მარტორბაში გარდაიცვალა – კნუტ ჰამსუნი – ნორვეგიელი, ნორვეგიის სამხრეთით, თავის საყვარელ მამულში. გრიგოლ რობაქიძე – საქართველოსგან შორს, უცხო მიწაზე.

XX საუკუნის დასაწყისში, გამოჩენილი დანიელი კრიტიკოსი და მწერალი გეორგ ბრანდესი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კნუტ ჰამსუნის შემოქმედების ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს შეეხო: “ისიც დევნილი იყო –

დევნილი საკუთარი სერვილითა და არჩევნით და ბედნიერ პოეტურ სამშობლოს კავკასიაში მიაგნო, იქ იგი სულში აღმართულ სამეფოთა იღუმალი მბრძანებელი გახდა, როცა უფერულობის მსხვერპლი იყო თავის ქრისტიანიაში<sup>4</sup> (ოსლოს ძეველი სახელწოდება – ავტ.). მართალია, ბრანდესის ეს სიტყვები ჰამსუნის ცხოვრებისა და შემოქმედების აღრეულ ეტაპს და, შესაბამისად, მის ადრინდელ ნაწარმოებებს მიესადგებოდა, მაგრამ დანიელი კრიტიკოსის ეს შეფასება წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა: სიცოცხლის ბოლოს, კნუტ ჰამსუნი პოლიტიკურ დევნის განიცდიდა და, ამ ტვირთს მწერალი ასკეტური გამძლეობით, დირსეულად და მოთმინებით იტანდა. ჩვენ მიერ ზემოთ ციტირებული ბრანდესის სიტყვები მხოლოდ ნაწილია იმ გრცელი წინასიტყვაობისა, რომელიც დაერთო კნუტ ჰამსუნის მრავალტომეულის რუსულ გამოცემას გასული საუკუნის 10-იან წლებში. ამ ტომეულში „ზღაპრული ქვეყანაც“ შევიდა. გეორგ ბრანდესის მოსახრების თანახმად, ჰამსუნმა კავკასიაში თავის „ბედნიერ პოეტურ სამშობლოს მიაგნო“.

კნუტ ჰამსუნი ისევე მიელტვეოდა კავკასიას, როგორც მისივე ნოველის „მზის შვილის“ გმირი – ჩრდილოელი მხატვარი ეშურვოდა მზის ქვეყანას. უნდა აღინიშნოს, რომ მზის სიმბოლოს ორივე მწერლისთვის მისტერიული და საკრალური მნიშვნელობა პქონდა. ქართველი სიმბოლისტები – ცისფერყანწელთა ჯგუფი გრიგოლ რობაქიძეს „მზის პოეტსა“ და „მზის ქურუმს“ უწოდებდა. გრ. რობაქიძის ნაწარმოებებში – რომანებსა თუ ცალკეულ ესეებში ნათლად იკვეთებოდა მზის კულტთან დაკავშირებული მოტივები. გრ. რობაქიძემ ქართველებს „მზის შვილები“ უწოდა: „როგორც მზის შვილნი, ჩვენ, ქართველნი, დაუდევარნიცა ვართ და ფიცხელნიც“, – წერს იგი სტატიაში „რა უნდა აგონდებოდეს ქართველს“.<sup>5</sup> ცნობილ წერილში „საქართველოს ხერხემალი“ გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავდა ქართული მითის, ლეგენდის გენიალობას და რამდენიმე მაგალითთ ხსნიდა, თუ რატომ იზიდავდა უცხოელებს საქართველო.<sup>6</sup> ავტორი მოიხსენიებდა XVIII საუკუნის იტალიელ მისიონერებს და ფრანგ მოგზაურ შარდენს,

რომლებიც ისე მოიწვდნენ საქართველოსკენ, როგორც „მზის ბადეში გახვეული დედოფლისკენ“.

XVIII-XX საუკუნეებში ევროპელი ადამიანის შეგნებაში არსებობდა აზრი, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურსა და შეასაუკუნეების ტრაქტატებში გამოითქვა, აზრი იმის შესახებ, რომ კაგასია იყო დემერთებისა და ადამიანის სამშობლო. „ზღაპრულ ქვეყანაში“ ჰამსუნი ხაზგასმით მიანიშნებდა, რომ კაგასიის შესახებ იგი უამრავ ავტორს გაეცნო, წაიკითხა პეგელის, ბოდენშტაბის, მარი ბროსეს, ერკერტის, რეკლიუს და სხვათა შრომები.

ცნება „ზღაპრული ქვეყანა“ უძველეს მითებსა და ლეგენდებში ჩნდება და იგი უკავშირდება კაგასიას. მოგზაურობაში კუნტ ჰამსუნმა რამდენჯერმე „დაადასტურა“ „მართლაც, მომხიბვლელი, ჯადოსნური სამყაროს“ არსებობა – ის, რაც მან კაგასიაში საპუთარი თვალით ნახა და განიცადა, ზუსტად შეესაბამებოდა ლეგენდებში, თქმულებებში, თუ სხვადასხვა მეცნიერის, მწერლის თხზულებებში აღწერილი და ხოტბაშესხმული „ზღაპრული ქვეყნის“ ცნებას.

„ზღაპრულ ქვეყანაში“ ვკითხულობთ, რომ ჰამსუნი გოლიათი მთების და ცაში მონავარდე არწივების „ზღაპრულ სამეფოში“, ანუ, დმერთების სამყაროში მოხვდა, რომ ის „დმერთის პირისპირ“ აღმოჩნდა და საოცარი სულიერი აღმაფრენა განიცადა. ყაზბეგის ბუმბერაზ მთებთან შეხვედრამ მას „თავზარი დასცა“: „უეცრად, გზის მკვეთრ მოსახვევთან, ხელმარჯვნივ, ხეობა გაისხნა და ჩვენ თვალწინ აღიმართა ყაზბეგი – თავისი მზეზე მოლაპლაპე მყინვარით. უცნაური გრძნობა გვეუფლება: მთა – გოლიათი გამოეყო სხვა მთებს, ახლოს მოვიდა და გვიყურებს – როგორც სხვა სამყაროდან გადმოსული არსება. თავბრუ მეჩვევა, თითქოს, მოვწყდი მიწას, თითქოს, გრიგალმა ამიტაცა, წავედი მაღლა-მაღლა და ღმერთის პირისპირ აღმოვჩნდო...“ – წერდა ჰამსუნი.<sup>7</sup>

„გოლიათ მთებთან“ შეხვედრის ეპიზოდს მოხდევს ალუზია მწერლის ბავშვობასთან. უნებურად, ჰამსუნს თავისი „უზრუნველი ბავშვობა“ და მშობლიური ნორვეგია გაახსენდა – აქ იკვეთება კაგასიის (ცივილიზაციის აკვანი) და კუნტ ჰამსუნის წარსულის (ბავშვობის) ხაზი. „ზღაპრულ ქვეყანაში“

ავტორმა აღწერა ჩრდილოეთ ნორვეგიაში გატარებული „ერთი უცნაური საღამო“, როცა ის წყნარ მდინარეში ნავით მიცურავდა. ამგვარად დროისა და სივრცის საზღვრები წაიშალა; დრო გახდა ამორფული, ურთიერთს გადაეკვეთა ორი მისტერიული ხაზი: კავკასია („ცივილიზაციის აკვანი“) და აგტორის ბედნიერი ბავშვობა, ანუ „ოქროს ხანა“. კუნტ ჰამსუნს მოაგონდა, თუ როგორ მწევემსავდა ის ბავშვობისას, საქონელს ტყეში, როგორ უყვარდა ბუნებაში განმარტოება. მწერალი „შორეული“ წარსულის ხოსტალგიაშ შეიპყორ – მას „ბედნიერი და უზრუნველი ბავშვობა“ ჰქონდა.

ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული, პასტორალური იდილია უკავშირდება სამოთხეს, კაცობრიობის ბედნიერ, ჰარმონიულ პერიოდს (კაცობრიობის უზრუნველ, ბავშვობის, ანუ ოქროს, ხანას) პასტორალური ყოფის მოტივები გაჩნდა სარაინდო ლირიკაში, შეუსაუკუნეების ლიტერატურასა და მინიატურებში. მცნიერება ეზოთერულ საწყისებს პასტორალურ ლირიკის მეტაფორულ სახეებში, ღვთაებრივ განაცხადში ეძებდა. ჰამსუნის საქართველოში მოგზაურობაშიც ჩნდება პოეტური ალუზიები სარაინდო ეპოსთან, პასტორალურ იდილიასთან. ჰამსუნს იზიდავდა თანამედროვე ცივილიზაციისგან და ქალაქის ხმაურისგან მოწყვეტილი მწყემსების მშვიდი, აუდელებებელი ყოფა, ის ტკბებოდა ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიული ურთიერთობით. საქართველოს სამხედრო გზაზე მიმავალი აპკირდებოდა უბრალო გლეხის, მიწამოვლებელის მშვიდ, აუზერებელ ცხოვრების რიტმს, ის გაიტაცა ყოველდღიურობის პოეზიამ. შეუსაუკუნეების რაინდების მსგავსად, ის წინააღმდეგობებს და ხიფათებს დაეძებდა „გოლიათების სამყაროში“ – ცხენზე ამხედრებული, რაინდული შემართებით „გაიჭრა“ მაღლა მთებში. მწერალმა აღწერა „რკინასავით გამძლე“ კავკასიური ცხენი, რომელმაც მისი „აღტაცება დაიმსახურა“.

თავგადასავლების მოყვარულმა რაინდმა (ჰამსუნი) მთიელი ქალის გულის მონადირებასაც შეეცადა და სატრფიალო ლექსიც უძღვნა (პაროდია სარაინდო ეპოსის ნიმუშთან). სკანდინავიურ ლეგენდებში სიბრძნის მაძიებელი ოდინი მუზარადში, აბჯარ ასხმული ცეცხლოვან რაშეეა

ამხედრებული. ლეგენდების თანახმად, ოდინს უყვარს გლეხებთან გასაუბრება<sup>8</sup> (პამსუნიც აკვირდებოდა ადგილობრივ გლეხებს, მათ საქმიანობას და შორიდან შენატროდა მათ სოფლურ ყოფას).

მოგზაურობისას კნუტ პამსუნს აღელვებდა ხარის ბედი, რომელსაც რქები უღელზე ასვლოდა და „ჯისერმოლრეცილი, გვერდულად“ მიდიოდა. ხარის „ხატება“ მის ცნობიერებაში ღრმად ჩაიტეჭდა და რამდენჯერმე „ამოტივტივდა“ მოგზაურობის განმავლობაში. მწერალი ასევე განიცდიდა ცხვრის ავადმყოფობას, რომელსაც მთაში შემთხვევით ფარებში წააწყდა (ბავშვობაში ის თავად იყო მწყებსი). ცნობილია, რომ ხარის სიმბოლო უკავშირდება მზის მისტერიას. პლატონი მოგვითხრობს ატლანტიდის ეპოქის მეფეებზე, რომლებიც მსხვერპლად ხარს სწირავდნენ. ვერძიდან იშვა მითრას არიულ-სპარსულ-ატლანტიკური რელიგია<sup>9</sup>. კნუტ პამსუნმა მითრას კულტი ვრცლად განიხილა აზერბაიჯანში მოგზაურობისას, როცა მან მოინახულა სურაპანის ე. წ. ცეცხლის ტაძარი. აღმოსავლური ცივილიზაციის ეს უძველესი ნაშთი, თავის მხრივ, უკავშირდებოდა მზის კულტს. უძველეს მითებში მითრა და ზიგფრიდი ბერებ ძალებს უპირისპირდებოდნენ. ამ ჭიდილში მზის ღმერთის, პელიოსის, სახელით მითრა კლავს ხარს, ზიგფრიდი – ურჩეულს. ესეში „საქართველოს სულიერი მისია“ ზვიად გამსახურდია განმარტავდა კრეტა-მინოსის ხარის – მინოტავრის კულტის მნიშვნელობას და დასძენდა: „ამასთან დაკავშირებით, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი აღნიშნავს, რომ ეს არის წყარო მისტერიალური კულტურისა, აი, ამ კავკასიის მთიანეთზე, ამ ტაურონიტზე, ამ ზღაპრულ ქვეყანაზე, სადაც მეფობს მეფე-ხუცესი ოიანე, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი ამბობს, რომ ეს არის სათავე ყოველივესი – მისტერიალური სიბრძნისა და მისტერიალური კულტურისა“, ანუ, კავკასიის ქადის მიმდებარე ქვეყანა – საქართველო „მისტერიალური კულტურის“ წყაროდ სახელდებოდა.<sup>10</sup>

კნუტ პამსუნი კავკასიის თავის თავდაპირველ სამშობლოდ ალიქვამდა, დაკარგული „ფესვების“ შეცნობის პროცესში უჩნდებოდა „ზღაპრულ ქვეყანაში“ დამკიდრების სურვილი: „არსად არ მინახავს ასეთი კაშკაშა გარსკვლავები, როგორც

აქ, კავკასიაში, თითქოს მზე არც ჩასულა. ისე მომაჯადოვა ყოველივე ამან, რომ ჩემი მშობლიური ნორვეგიაც კი დამავიწყა... უცნაური გრძნობა მეუფლება, შეგრძნება იმისა, რომ შემეძლო აქ გამედგა ფესვები, მეცხოვრა ქვეყნიერებისგან შორს და თავი ბედნიერად მეგრძნო“.<sup>11</sup>

პამსუნისთვის საქართველო იყო „ჯადოსნური აღგილი, სადაც მზე და მთვარე ერთდროულად ანათებენ ცაზე“ და, რომ „ეს ქვეყანა აღრე ნანას არც ერთ ქვეყანას არ ჰაგას“ და ამიტომ ებადება მას სურვილი სამუდამოდ დასახლდეს ამ ქვეყანაში, ანუ, ოდინის პირვანდელ (ოდინდელ) სამშობლოში: „და კვლავ იმავეს ვფიქრობ, შემეძლო მთელი ცხოვრება აქ გამეტარებინა“, – ვკითხულობთ „ზღაპრულ ქვეყანაში“.

საინტერესოა, რომ ზოგიერთი ქართული სიტყვა ოდინის ფუძეს – „ოღ“-ს უკავშირდება. მაგ: ოდინდელი, როდის, ოდესმე, ოდესდაც, რაც გულისხმობს ძველთაძველ, უხსოვარ დროს, უფრო ზუსტად განცენებულ დროს, მარადისობას, რომელიც საპუთარ თავში მოიცავს წარსულსაც და მომავალსაც.

სკანდინავიურ მითოსში მითი განასახიერებდა ომის ღმერთს – ოქროსბეჭდიან მბრძანებელს, რომლის ცალი თვალი მზეა, მეორე თვალი – მთვარე (ზღაპრულ ქვეყანაში) პამსუნმა აღწერა, რომ მზე და მთვარე ერთდროულად ანათებენ). ვოდან-ოდინს უკავშირდება ძველგერმანული სიტყვა „ვოდა“, ანუ წყალი, ასევე სლავურშიც. ძველგერმანულ ენაში „ვოდა“ ნიშნავს „ზემთაგონებას“, „აღმაფრენას“. ლეგენდა იმასაც მოგვითხრობს, რომ გოლიათების ქვეყნიდან ოდინმა პოეტური შთაგონების შარბათი – დაინო მოიტაცა. კნუტ პამსუნი გატაცებით აღწერს კავკასიურ ყურძენს, რომელსაც გემოთი და „დვოთებრივი ნაყოფით“ ვერც ერთი ქვეყნის ყურძენი ვერ შეედრება. თბილისში ხეტიალისას ის ისევე დაწიაფა ყურძენს, როგორც დვოთებრივ შარბათს: „ო, კავკასია, კავკასია! ტყეულად არ ჩამოდიოდნენ აქ მთელი სამყაროს დიდი პოეტები, რომ შენს წყაროებს დასწავლებოდნენ“, – წერს პამსუნი „ზღაპრულ ქვეყანაში“ და თვითონაც ცდილობდა ზიარებოდა მისტერიული სიბრძნის წყაროს, ზეშთაგონების სიმბოლოს: თბილისიდან ბაქოს მიმართულებით გზად მიმავალმა კნუტ პამსუნმა მტკვრის წყალი შესვა და ციებ-

ცხელებისგან განიკურნა: „წყალი დავლიე, მტკვრის წყალი. ეს საბედისწერო შეცდომა აღმოჩნდა: ვინც ერთხელ მტკვრის წყალი დალია, მთელი სიცოცხლე კავკასიაზე უნდა იდარღოს.“ აქ კვლავ გვახსენდება ჰამსუნის ნოველა „მზის შვილი“, ოომელსაც შორეულ მზის ქვეყანაზე ნოსტალგია სტანჯავს – ეს არის მარადიული სევდა დაკარგულ სამშობლოზე (ოდინდელ, თავდაპირველ სამშობლოზე). „ზღაპრულ ქვეყანაში“ მტკვრის წყალი დაუკავშირდა მისტერიული სიბრძნეს, ის არის „წყარო ჰეშმარიტებისა“ (გერმან. „ვოდა“), ოომელიც „ოდინის შთამომავალმა“ შესვა კავკასიაში. „ზღაპრული ქვეყნის“ ფინალში, კავკასიასთან გამოთხოვებისას, ჰამსუნი წერდა: „ყოველთვის მომენატრება აქაურობა, ტყუილად ხომ არ დავლიე მტკვრის წყალი“. მდინარე მტკვარი სათავეს თურქეთში იღებს, იგი ძირითადად საქართველოსა და აზერბაიჯანში მიედინება, ანუ, იმ მისტერიალურ და გეოგრაფიულ ადგილებს მოიცავდა, ოომლებიც ავტორმა თავად მოიარა და აღწერა.

საქართველოში კნუტ ჰამსუნი მეცნიერული თეორიებით და მიებებით დაინტერესდა, რასაც ის ირონით აღნიშნავს წიგნში „ზღაპრული ქვეყანა“: „გამორიცხული არ არის, რომ შევძლებდი ახალი თეორიის შექმნას ხალხთა გადასახლებაზე გავასწრებდი ყველა იმ ჩემს წინამორბედს, ვინც ამ საკითხოთა დაკავებული“. რატომ დაინტერესდა ჰამსუნი ხალხთა გადასახლების თეორიებით? მან აღიარა კიდევ, რომ მისთვის ცნობილი იყო „მსგავსი თეორიები“ და არ მაღავდა, რომ თავადაც სურდა აღმოეჩინა შორეულ წინაპართა „ნივთიერი ნაკვალევი“ კავკასიაში.

კნუტ ჰამსუნის პირადი ასოციაციები და რემინისცენტიციები ბაგშობასთან, რაც ასე მრავლად გვხვდება „ზღაპრულ ქვეყანაში“, უახლოვდება გრიგოლ რობაქიძის ავტობიოგრაფიულ წერილს „ჩემი ცხოვრება“. გრიგოლ რობაქიძე იგონებდა თავის „ჩაკეტილ, მელანქოლიურ, მარტოსულ“ ბაგშობას, მისი ცნობიერება სავსე იყო „ნისლით მოცული ხილვებით“.<sup>12</sup> ბაგშობიდან მის ცნობიერებაში განუყოფლად თანაარსებობდა სამი მითიური სახება: ხვლიკი, მუხა და მზე (ამ ასაკში დაიჭირა მან ორი ხვლიკი, ოომელიც ჩაძინებული ბაგშის გულზე დაცოცავდა): „ბუნებასა და

ცხოველებთან შინაგანი მეგობრობა მაკავშირებდა. გული მინდორ-ველზე მიწვდა ცხენებისა და ხარებისაკენ, ზაფხულობით მთელ დღეებს მდინარესა და მის ნაპირზე ვატარებდი, ბაგშვებთან და ცხოველებთან ერთად.“ შეუძლებელია, ასოციაცია არ გაგვიჩნდეს ჰამსუნის ბაგშობასთან და „ზღაპრულ ქვეყნის“ რაინდულ პასაკებთან, ორივე მწერალს ბუნების მთლიანობის განცდა, კოსმიური აღქმა აქვთ. ბაგშვებაში ჰამსუნიც „მარტოსული და მელანქოლიური“ იყო, უყვარდა ჩრდილოეთის ბუნებაში განმარტოება, ტყეებში ხეტიალი, ყურს უგდებდა „მუდამ დაუდეგარი და მბორგავი“ მდინარე გლომას ხმაურს ჩრდილოეთ ნორვეგიაში – ნურლანში, და ტყეში საქონელს მწყემსავდა.

კნუტ ჰამსუნის, როგორც მწერლის, აღიარება ევროპაში გერმანიიდან დაიწყო. გერმანიაში ბევრად უფრო დიდი სიხშირით და ინგენიორობით იძებებდობდა კნუტ ჰამსუნის რომანები, ვიდრე სკანდინავიის სხვა ქვეყნებში, მათ შორის მწერლის მშობლიურ ნორვეგიაშიც. კნუტ ჰამსუნის რომანებს პირველი აღიარება და პოპულარობა გერმანიაში მოუტანა. ნორვეგიელი მწერალი გამორჩეულად აფასებდა გერმანელ გამომცემელთა თანადგომას და ინიციტივას. ჰამსუნის „ზღაპრული ქვეყანა“ და „დედოფალი თამარი“ თავდაპირველად გერმანიაში გამოიცა (1903) ავტორის პირადი მეგობრისა და ცნობილი გამომცემლის ალბერტ ლანგენის თაოსნობით.

გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და შემოქმედება მჭიდროდ დაუკავშირდა გერმანულ კულტურას და ფილოსოფიას; თავად გრ. რობაქიძის ინფორმაციით, გერმანულ ენაზე გამოიცა მისი 9 წიგნი. გერმანიაში მისი წიგნების ტირაჟი 250.000 აღწევდა. არსებობს მრავალი უცხოური რეცენზია მისი წიგნების ირგვლივ. გრ. რობაქიძე მოსხენებებით გამოდიოდა გერმანიის ქალაქებში, მათ შორის – ციურისის უნივერსიტეტში (1938), ქართველ მწერალს მრავლად მისდიოდა წერილები გერმანიის სხვადასხვა კუთხიდან – „სულ ცოტა 10.000“, – წერდა რობაქიძე.

სტუდენტური წლები გრ. რობაქიძემ გერმანიაში – ლაიფციგში, გაატარა, სადაც ის უფლებოდა ლიტერატურას

და ფილოსოფიას, ღრმად ეცნობოდა და იკვლევდა გოეთეს შემოქმედებას: „გოეთე ჩემთვის გამოცხადება იყო.“, – წერდა თავის ავტობიოგრაფიულ წერილებში. ქართველი მწერალი ყმაწვილობიდან ოცნებობდა გოეთეს „ერლიკიონიზე“, რომელიც „უმშვენიერეს ბელადად“ წარმოედგინა. რობაქიძე ბავშვობიდან დააჭენებდა ცხენს მამასთან ერთად: „ჭენების დროს მამის ქამარში ჩაჭიდებული იმ ქროლვას ვგრძნობდი, რომელიც გოეთემ ასე ოსტატურად გადმოსცა ლექსით.“<sup>13</sup> რობაქიძისთვის გოეთეს მოძღვრება „თაურფენომენის“ შესახებ საგანთა შემეცნების საფუძველი გახდა: „სინამდვილის ხედვა ჩამოყალიბების პროცესსა და მთელის დინებაშია და არა ცალკეულ მომენტებში“ – ეს ის ძირითადი პოსტულატია, რომელიც, გრ. რობაქიძის აზრით, მწერლის და მოაზროვნის უმაღლეს მიზანს უნდა შეადგენდეს. ისევე, როგორც გრიგოლ რობაქიძე, კნუტ ჰამსუნიც გამორჩეულად აფასებდა გოეთეს შემოქმედებას – ნორპოლმის მამულში, მისი სახლის საძინებელ ოთახს დღემდე ამშვენებს ორი დიდი მწერლის ფოტოსურათი – დოსტოევსკის და გოეთესი...

თავისი მოღვაწეობის დასაწყისში გრ. რობაქიძე სერიოზულად იკვლევდა და სწავლობდა დიონისეს ფენომენს. „ტრაგედიის დაბადების“ შემდეგ ქართველი მწერალი მარადიული დაბრუნების იდეამ შეიაყრო, რასაც მოჰყვა დოსტოევსკის შემოქმდებით დაინტერესება. გრიგოლ რობაქიძის მსგავსად, კნუტ ჰამსუნიც თავის ადრინდელ რომანებში ძლიერ განიცდიდა დოსტოევსკის გავლენას – „ნორვეგიული დოსტოევსკი“, – ასე უწოდა კნუტ ჰამსუნს ცნობილმა ნორვეგიელმა კრიტიკოსმა და მკელევარმა მარტინ ნაგმა. დოსტოევსკით გატაცებული გრ. რობაქიძე დაჟინებით ექცედა პასუხს კითხვაზე: „თუკი ჩემს თავს მარადიულად ვუბრუნდები, როგორ შეიძლება ზეკაცი გავხდე?“<sup>14</sup> მაგრამ დოსტოევსკიმაც ვერ მიცა მას კითხვაზე პასუხი და... „ბოლოს და ბოლოს, აღმოსავლეთი მოვიდა საშველად“, – წერდა რობაქიძე თავის ავტობიოგრაფიაში. აქედან დაიწყო მისი დაინტერესება აღმოსავლური ლიტერატურითა და ფილოსოფიით. გერმანიის შემდგებ გრ. რობაქიძე გაემგზავრა პარიზში, სადაც ბოდლერისა და რემბოს პოეზიის გავლენის ქვეშ მოექცა.

1894-1896 წლებში კნუტ ჰამსუნი ახლად აღიარებული მწერალი იყო, როცა პარიზის ბოჟემაში გამოჩნდა. ჰამსუნი ხშირად ხვდებოდა „მგოსანთა მეფეს“ – მეგობრებისგან და ახლობლებისგან გარიყულ პოლ ვერლენს. ლიტერატურულ კაფეში ჰამსუნი და ვერლენი პოეზიაზე საუბრობდნენ. ამ დროს პარიზი აღაპარაკდა გოგენის ტაიტის პერიოდის ნახატებზე... გოგენმა გადაწყვიტა, სამუდამოდ დასახლდეს შორეულ ტაიტიზე. კნუტ ჰამსუნიც ოცნებობს, ოდესმე ეწვიოს შორეულ მზის ქვეყანას... „მაგრამ ჰამსუნის სხვა მზე სწეურია“, – შენიშნავს გეორგ ბრანდესი და ამ ფრაზით მიანიშნებს ჩრდილოელი მწერლის შორეულ ეგზოტიკურ მოგზაურობაზე, რომელიც მან კავკასიაში განახორციელა: „მზეს მოწეურებული“, აღმოსავლური ესთეტიკით გატაცებულმა ნორდიელმა პარიზის შემდეგ მაღლე მიაშურა კავკასიას.

გრიგოლ რობაქიძის რომან „ჩაკლულ სულში“ მთავარ გმირს – თამაზ ენგურს მეტსახელად „მზის შვილი“ ჰქვია; რომანის პროლოგი მკაფიოდ მიანიშნებს ვაჟისა და მზის საკრალურ კავშირზე: თამაზის ოთახში მზის სხივები „იღვრება“ და „ვაჟის სხეულს სიხარული ეუფლება“.<sup>15</sup> თამაზი „ფუნდამეტურად“ იცნობს და ღრმად არის ნაზიარები ევროპულ კულტურას, ბოლშევიკურმა რეჟიმმა ბოლომდე ვერ დათრგუნა მასში არქაული ტომობრივი ინსტინქტი, გვარტომობის გრძნობა: „მასში ცოცხლობენ ტომის ძირები“. თამაზმა ლიტერატურულ ფსევდონიმად „ენგური“ აირჩია, რადგან მან იცის, რომ ქართული ტომები კავკასიაში გილგამეშის ეპონის სამშობლოდან მოვიდნენ. „ენგური“ მდინარეს ჰქვია სვანეთში – მუდამ მოძრავი და მოუსვენარი, ენგურს თამაზი შუმერელის ან ქალდეეველის სახელს უკავშირებდა. რომანში ხაზგასმულია, რომ თამაზი „ნამდვილი აღმოსავლელია“ და რომ თამაზ ენგურს „პირადი მიმართება გააჩნია მთებთან და მზესთან“. გრ. რობაქიძე თამაზ ენგურს მთების შეილს უწოდებდა; მართლაც, თამაზს გატაცებით უყვარს მთები. მის მშობლიურ მხარეში – სვანეთში, ორი ბუმბერაზი მთა დგას: უშბა და თეთნულდი. სვანურ ლეგენდებში მათ ნეფე-დედოფალს უწოდებენ.

თბილისის ერთ-ერთი მაღლობიდან თამაზს უყვარდა ფაზბეგის ჰვიტება, თოვლით დაფარული მთების შემყურებს

მარადისობის განცდა უფლებოდა: „იყო წუთები, როცა მზეში, მთაში ის თავის უძველეს წინაპარს ხედავდა“. ამ წინაპარში იგულისხმება „ადამიანიც და ზეადამიანურიც.“ მთებისა და მზის ხილვა თამაზისთვის „თავდაპირველი ელემენტების განცდაა“, და იმ წუთებში „მზის შვილი“ უსაზღვროდ ბეჭისერი იყო.<sup>16</sup> თამაზ ენგურისთვის საამაყო თავისი ერის უძველესი ისტორია, რომლის თანახმად, 2700-დან 3000-მდე წლის წინ ვანის ტბის ნაპირებზე ქალდეველთა (ხალდეველთა) ძლიერი სახელმწიფო შეიქმნა. საუკუნეებმა შემოინახა მეფე არგიშთის დროინდელი ლურსმნული წარწერები, რომელთა გაშიფვრა უჭირთ თანამედროვე მეცნიერებასაც. ერთ-ერთი მტკიცებულების თანახმად, მათი ამოცნობა მხოლოდ სვანურის დახმარებით იყო შესაძლებელი. ენგურის ხეობაში ერთ ქართულ სოფელს ხალდე ჰქვია.

გრ. რობაქიძის რომანში აღნიშნულია, რომ ქართველები თავის უძველეს სამშობლოდ ბაბილონს მიიჩნევენ. ლიტერატურისა და ხელოვნების ირგვლივ გამართულ დისკუსიებში რომანის პერსონაჟები მოიხმობენ უძველეს ლეგენდას თამუზისა და იშტარის შესახებ, რომელთა სიკვდილი ბუნების სიკვდილის ტოლფასია, – ასე მსჯელობს რომანის პერსონაჟი რუსი ეროვნების პეტროვი – ყოვილი სოციალისტი და რევოლუციონერი. ყოვილი რევოლუციონერის აზრით, ტროპიკულ და სუბტროპიკულ ქვეყნებში ადგილი არ აქვს ბუნების სიკვდილს და გაცოცხლებას, ეს მითი ჩრდილოეთში – კასპიის ზღვის ნაპირზე – განვითარდა. თამაზისთვის ბაბილონური ეპოსები პოეზიის უმაღლესი გამოხატულება იყო. ის იზიარებდა გამოჩენილ მეცნიერთა ვარაუდს იმის შესახებ, რომ თამუზ-იშტარის მითოლოგიური სამშობლო აზერბაიჯანი იყო: „ეს მითი უთუოდ უკავშირდება ზოროასტრის მითს – ვნებითა და ადგებადი ცეცხლით“, რაც, თავის მხრივ უკავშირდება პერეთს – საქართველოს უძველეს კუთხეს, სადაც მთვარის კულტი ბატონობდა და რომლის კვალი დღემდეა შემორჩენილი, ხოლო „რიგუალურად იგი თამუზ-იშტარის მითს უნდა უკავშირდებოდეს“.<sup>17</sup>

აზერბაიჯანში მოგზაურობისას კნუტ ჰამსუნმა პირადად

მოინახულა ე. წ. ცეცხლის ტაბარი „ატეშ გა“ სურაპანში, ბაქოს მახლობლად. მწერალმა დეტალურად აღწერა და განიხილა მზის კულტის ირგვლივ არსებული მითოლოგიური და რელიგიური ასპექტები. მითოსა და მზის კულტთან მიმართებაში მან ასესნა სურაპანის ცეცხლის ტაბრის საკულტო დანიშნულება, რაც მზის მისტერიასთან იყო დაკავშირებული: „ბევრი ჩვენი რელიგიური წარმოდგენა, როგორც ჩანს, ირანული ტომებისგან ვისესხეთ... შუამდინარეებმა, როგორც მათი წარწერები გვაუწყებენ, ეს წარმოდგენები საპრესელებისგან გადმოიდეს და დასავლეთით ასურელ ხალხებს გადასცეს... აი, ახლა ვიმყოფებით იმ ადგილას, საიდანაც ქრისტიანობამ – მარადიული ცეცხლის შესახებ – თავისი პოეტური წარმოდგენა აიღო. აქ, მიწაში, ბინადრობდა ცეცხლი, რომელიც არც საკვებს ითხოვდა და არც წყალს. ძველები ცეცხლს მითოსთან, მზესთან, აკავშირებდნენ, რომელიც ასევე მარადიულად ენთო და დათის ხატებას წარმოადგენდა.“<sup>18</sup> რობაქიძის რომან „ჩაკლული სულის“ მითო-პოეტური სტრუქტურა შეიცავდა ფილოსოფიურ ტექსტებს, რემინისცენციებს უხსოვარ წარსულთან, აღმოსავლური მითოლოგიის ციტატებს, მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი არქაული ტექსტია მითი მითოსა და ზიგფრიდის შექიდება ბნელ ძალებთან. ამ ჭიდილში მზის დმერთის პელიოდის, სახელით მითოა კლავს ხარს, ზიგფრიდი – ურჩხულს.

გრ. რობაქიძის ამავე რომანში გაშიფრულია ვერძისა და ხარის სიმბოლიკა, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდება მზის მისტერიას. თამაზ ენგური გატაცებით კითხულობდა აღმოსავლურ ლიტერატურას, სადაც, მისი თქმით, „სხვა ახალი „სახეებია““ მოცემული. მის მიერ ერთ-ერთი აღმოსავლური „ციკლის“ ციტირებისას მკითხველის წინაშე საოცარი პოეტური პასაუი გადაიშლება: „სხვადასხვა ფერის ძროხა მდინარის ნაპირთან ხარბად ხერებს წყალს. წყლის შესმისას თითოეული მათგანი თავს მაღლა წევს და ზეცას უყურებს: „ძროხები მზის მოახლოებას გრძნობენ. თამაზი „ჭვრეტს“ ამომავალი მზის სხივებით სავსე ცხოველის თვალებს“<sup>19</sup> (პასტორალური იდილიის უნიკალური ნიმუში).

კავკასიაში მოგზაურობისას ნათლად იკვეთება კნუტ

ჰამსუნის ინტერესი აღმოსავლური კულტურისა და ცივილიზაციის მიმართ, რასაც ის ჯერ კიდევ მოგზაურობამდე იჩენდა. თანამედროვე „ტექნიზაციის“ ეპოქას დაშორებული ცივილიზაციის ცოცხალ „ნაშთებს“ ნორვეგიელი მოგზაური ობილისის აზიურ უბნებში წააწყდა. მწერალმა აღტაცებით აღწერა საპარი გადამწერები, რომლებიც ჯიხურებში ისხდნენ და თავიანთ წმინდა მოვალეობას შევიდად, გულმოდგინედ ასრულებდნენ. ქნუბ ჰამსუნისთვის მნიშვნელოვანია, რომ მან მონახულა და საკუთარი თვალით იხილა აზიური უბნების მშვიდი, აუდელვებელი ყოფა, ადგილობრივი ხალხის კეთილშობილება და აღმოსავლური უძრტვინველობა. ისინი ღირსეულად იტანდნენ ყოველგვარ სიდარიბეს. ჰამსუნისთვის ფსიქოლოგიურად საინტერესოა სპარსელ დერვიშთან შეხვედრა და მასთან დიალოგი ბათუმში. მწერალი ხან მუსლიმან მოხუცებს „აედვენა“ ქუჩაში – ფარულად გაეცნო და დააკვირდა მათი ყოფის უჩვეულო წვრილმანებს. აღმოსავლური მენტალობის მქონე ადამიანში მწერალმა უფაქიზესი ფსიქოლოგიური ნიუანსები განჭვრიტა. ჰამსუნის აზრით, აზიური სამყარო საკუთარ თავშია ჩაკეტილი – დახურული კულტურად და ის შორს დგას თანამედროვე ამერიკანიზმის მერკანტილური და კონფორმისტული ინტერესებისგან (ამერიკანიზმი ჰამსუნის მიერ გაიგივებულია ტექნიკის და პროგრესის საუკუნესთან). ჰამსუნს იზიდავდა აღმოსავლური ფატალიზმი, დასავლეთის ხმაურიანი და ურბანული ცივილიზაციისგან განრიდებული ადამიანის შინაგანი სიმშვიდე, კეთილშობილება და სიბრძნე.

თამაზ ენგური ხშირად აანალიზებს და იხილავს (გარევულწილად, გრ. რობაქიძე ენგურის პროტოტიპია) აღმოსავლური მითისა და პოეზიის მითო-პოეტურ სახეებს. მაგალითად, რომანში „ჩაკლული სული“ ერთ-ერთ ფილოსოფიურ „დისკუსიაში“ საუბარი ეხება მითიურ პერსონაჟებს, რომლისგანაც იშვა მზე (ნათლის დაბადება). რომანში ციტირებულია ეგვიპტელი ქალღმერთი ნეითის სიტყვები, რომლებიც მისივე ქანდაკების კვარცხლბეჭეა ამოტვიფრული: „ნაყოფი, რომელიც მე ვშვი, მზე იყო“. თამაზი განმარტავს ამ სიტყვების მაგიურ მნიშვნელობას: „დვთიური სხივი დედაქაცის ბნელ წიაღში მოხვდა და ასე დაიწყო

დმერთის ცხოვრება: „სიბნელიდან სინათლე წარმოიშვა, წიაღმა შვა მზე“.<sup>20</sup> ამგვარად გაშიფრა რობაქიძემ ქართული სიტყვის საიდუმლო – სიტყვა მზერა (look) უკავშირდება მზეს (sun) – მზე და მზერა (მზე და მზერა sun and look). ამგვარად, მზე ნიშნავს სამყაროს მზერას. პირველმა დედაქაცმა შვა ნაყოფი, ანუ მზე. მივყვეთ რომანის მითიურ ნარატივს: მიქელანჯელოს ადამმა შეხედა მზეს და იგრძნო, რომ „თვითონაც ნაწილი იყო მზისა“, ამდენად, ადამი დვთიური ნაყოფიდან შეიქმნა.

ესეში „თამარი“ გრ. რობაქიძე განიხილავდა ქართველი მეფე-ქალის ესთეტიკურ ფენომენს. თამარის პლასტიკური სახე გრ. რობაქიძემ მზის სიმბოლიკას დაუკავშირა: „როცა მზემ პირველად იხილა ნილოსი, ცეცხლის რგოლებით ეამბორა მის ათრთოლებულ ტანსაც. მზის კოცნისგან ნილოსის ტალღა „დაიჭირა“ მზის კოცნა და ლორტოსად გაიშალა.<sup>21</sup> ამგვარი მეტაფორა მოიხმო გრ. რობაქიძემ თამარის ფენომენის წარმოჩენისთვის. გრ. რობაქიძის განმარტებით, თამარი იყო საქართველოს ისტორიის პლასტიკური ლეგენდა, საქართველოს ისტორიაში იგი „ქალურ მხარეს“ წარმოადგენდა და რომ ის მუდამ ნაღვლობდა „მზიური ვაჟის“ მიმართ. მწერლის სურვილია, რომ თანამედროვე „ცეცხლისა და მახვილის“ ეპოქაში, „მსოფლიო ბედის ტრიალში“ საქართველოს მოევლინოს „ძლევამოსილი მზე-ვაჟი“, რომელიც ისეთივე „ვაჟურ ლეგენდას“ შექმნიდა საქართველოს ისტორიაში, როგორც ქალური ლეგენდები შექმნა დიდმა თამარმა. თამარის ფენომენით შთაგონებულმა ქნუბ ჰამსუნმა დაწერა პიესა „დედოფალი თამარი“ (1903). საქართველოში მოგზაურობისას ქნუბ ჰამსუნი გზადაგზა ეცნობოდა შევე თამართან დაკავშირებულ ლეგენდებს, მან ნახა თამარის სახელობის ციხე-კოშკები, ხიდები... XX საუკუნის ევროპის გამოჩენილი მწერალი განცვიფრებული დარჩა, რომ კავკასიაში ასეთი ძლიერი იყო ქალი – მეფის კულტი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჰამსუნი საქართველოს აღმოსავლური კულტურის კონტექსტში მოიაზრებდა – „მითიური რეალიზმი“, ასე შეიძლება შეფასდეს მისი „ზღაპრული ქვეყანა“, რომლის ავტორი კავკასიას აღმოსავლეთის ზღაპრულ ქვეყნად, ნოსტალგიურ ზმანებად

უფრო ოდიქვამდა, ვიდრე დასავლური კულტურის წიაღად. უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს მეტადრე, მწერლის მითოპოეტური ოლქმა, ვიდრე რეალისტური. ერთ-ერთ ესსეში რობაქიძე შეეხო ქართული პოეზიის უნიკალურ ნიმუშს – ხალხურ ლექს „მზევ, შინ შემოღიო“ და ოღნიშნა, რომ ამგვარი მიმართვა (მზისაღმი) „პირდაპირ გენიალურია“, ეს მიმართვა გამოიყენა ქართველმა რომანტიკოსმა პოეტმა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ თავის ლექსში („ძეობა“), სადაც, შვილის დაბადებას ქართველი პოეტი მზის შემოსვლით „აცხადებდა“.

სკეპტიკლზე „ლონდა“, რომელიც გრიგოლ რობაქიძის პიესის მიხედვით დაიდგა, რობაქიძე შენიშნავდა: „ლონდა“ არის ნამდვილი დაბრუნება მზესთან, ყველაფერი მასში არის მზისგან, სიცოცხლე და სიკვდილი. ეს არის ნამდვილი მისტერია მზისა“.<sup>22</sup> სტატიას წამდვარებული აქვს ამგვარი ფრაზა: „სიცოცხლე მზეა მწვავე და თუ სიცოცხლე გინდა, გლოვაც უნდა გიყვარდეს“.

გრ. რობაქიძე წერდა, რომ ატომის დაშლა სამყაროს კოსმიურ დაშლას მოასწავებდა: „ატომი კოსმიური მონადაა სამყაროსი, დიდი ფარაონი ეხნატონი, მზის თაყვანისმცემელი და მზის მგოსანი, ასე მიმართავდა ხალხურ პიმნში მზეს: „O Du Amme der Ungeborenen!“. ქართველმა მწერალმა და მოაზროვნებ წამოჭრა კითხვა: რომელი მსოფლიო მგოსანი სწვდა მზეს ასე გენიალურად? ატომი არის ეს „Amme“ ქართველად, ალბათ, „გადია“!<sup>23</sup>

1916 წელს გრიგოლ რობაქიძე, როგორც სამხედრო მოხელე სპარსეთში გაემზავრა (ანალიგიური სურვილი პქონდა კნუტ კამსუნს, რომელმაც კავკასიის შემდეგ სპარსეთში მოგზაურობა დაგეგმა, მაგრამ საბუთების მოუგვარებლობისა და საბანკო ოპერაციების შეფერხების გამო მას ეს მოგზაურობა ჩაეშალა).

სპარსეთში მოგზაურობას გრ. რობაქიძე უწოდებდა „ცხოვრების შემობრუნების წერტილს“: „მესოპოტამიის ზღურბლამდე მივაღწიე და მქონდა შეგრძნება, რომ საუბუნეთა სვლაში დაკარგული სამშობლო ვიპოვე“<sup>24</sup> გრ. რობაქიძე იზიარებდა ისტორიკოსთა მოსაზრებებს, რომელთა მიხედვით, ქართველთა უძველესი, პირველი სამშობლო ქალდეა

იყო. მწერალს გამძაფრებული პქონდა მიწის გრძნობა და ამ გრძნობამ ის „კოსმიურად“ მოიცვა ირანში. ზოროასტრიზმის სამშობლოში – ირანში, რობაქიძე თან ატარებდა ნიცშეს „ზარატუსტრას“ და ფირდოუსის, ჰაფიზის, ომარ ხაიამის ქვეყანაში არ იშორებდა გოეთეს „დივანს“. ასევე თან პქონდა ბაბილონური ეპოსის „გილგამეშის“ ნაწყვეტები. გოეთემდე აღმოსავლურმა ლიტერატურამ საბოლოოდ გადაწყვიტა რობაქიძის, როგორც მწერლის, ბედი.

გრ. რობაქიძისთვის მზე არ წარმოადგენდა „უბრალო ასტრონომიულ მოვლენას“: „ირან-მესოპოტამიურ მიწაზე წამოიმართნენ პირველსამყაროს გოლიიათური ფიგურები და სურათები“ (იდენტური ესთეტიკური აღქმა პქონდა ჰამსუნს, როცა მან ყაზბეგის გოლიათი მთები იხილა). გრ. რობაქიძემ სპარსეთის წიაღში მოიძია თავისი შემოქმედების „გასაღები“ – სპარსეთი იყო მისი „პოეტური სამშობლო“, აღნიშნა კიდეც, რომ მისი ნაწარმოები ძლიერ განიცდიდა ირანისა და „გილგამეშის“ გავლენას<sup>25</sup>.

სპარსეთში მოგზაურობის შედეგად შეიქმნა გრ. რობაქიძის რომანი „გველის პერანგი“ (1926), ნიშანდობლივია, რომ რობაქიძის ეს რომანიც გასული საუკუნის 20-იან წლებში გერმანიაში გამოიცა. „გველის პერანგი“ წინასიტყვაობა ცნობილმა ავსტრიელმა მწერალმა შტეფან ცვაიგმა დაუროო.

გრ. რობაქიძის „გველი პერანგში“ არჩიბალდ მეკაშის მოგზაურობის ტრაექტორია პლასტიკურად წარმოადგენს წრეს, რომელიც სპარსეთიდან, ანუ აღმოსავლეთიდან, იწყება (იხსნება) და გრძელდება საქართველოსკენ – „გზა შინისაკენ“. ამ მოგზაურობაში მეკაში „შორეულ ფესვებში“ იძირება და მამა-მამულში დაბრუნების ნეტარი განცდა ეუფლება. შინ (ქართულ მიწაზე) დაბრუნებისას იკვრება წრე – მარადიული დაბრუნების მოტივი: „მამა სამყაროს გეზია... აქ ყოველი ელემენტი მთელს უბრუნდება“. აღმოსავლეთის გავლით მეკაში საქართველოს დაუბრუნდა, კვლავ მოიპოვა დაკარგული სამშობლო და, საბოლოოდ, მისტიური წრე შეიძრა: „სახლის სიყვარული – სისხლის ყივილია. ცხოვრება თვითონ გადანახობს მშობლიური კერის სიყვარულს...“ – კითხულობთ ჰამსუნის უკანასკნელ რომანში „წრე იკვრება“ (1935).<sup>26</sup>

20-იან წლებში „გველის პერანგი“ საბჭოთა იდეოლოგთა  
მხრიდან ცინიკური განსჯისა და მწვავე კრიტიკის საბაზი  
გახდა: „არხეოლოგიური საქართველოთი შეიძრალებული“,  
„ნიდებებში გამოწყობილი ცილინდროსანი“, „ზედმეტი  
ადამიანი“ – ამგარი კპითეტებით შეამკეს „გველის პერანგის“  
ავტორი.<sup>27</sup> პროლეტკულტურის იდეოლოგებმა რომანი  
„ფაშიზმის აპოლოგიად“ შერაცხეს და მწერლის წინააღმდეგ  
საპროტესტო ლაშქრობა მოაწყვეს. საბჭოთა კრიტიკამ  
მკაცრად დაგმო რომანის ძირითადი მოტივები: „ფაშიზმიური  
მოტივები“: „რასის აპოლოგია“, „ადამიანის ფიზიოლოგიური  
და ფიზიქიური კავშირი თავის მიწასთან“ და მის „ძირებისკენ  
სწრაფვა“<sup>28</sup> II მსოფლიო ომის შემდეგ კნუტ ჰამსუნმსაც  
იგივე ბრალდებები წაუყენეს – „ნორდიული რასის“  
აპოლოგებად, ნაციონალისტად და ფაშისტად შერაცხეს.

1. см.: Кнут Гамсун. Полное собрание сочинений, Москва, 1910, Т. IV.
2. კნუტ ჰამსუნი, განცდილი და ნაფიქრალი კაგბასიაში, ზღაპრული  
ქავებანა, დედოფალი თამარი, გამომც. „ინტელექტი“, თბილისი,  
2006.
3. დოკუმეტური ფილმი – „კნუტ ჰამსუნის კაგბესიური მისტერიები“,  
2005 წელი, (რეժ. ოლიკო ქლენტი).
4. Кнут Гамсун. Полное собрание сочинений, Т. 1., предисловие Г.  
Брандеса, Москва, 1910, стр. 6-7.
5. გრიგოლ რობაქიძის წერილი – „რა უნდა აგონდებოდეს  
ქართველს“. წიგნიდან „შერისხულნი“, ტომი II., 2002, გვ. 35.
6. გრიგოლ რობაქიძის წერილი – „საქართველოს ხერხემალი“.  
დაიბეჭდი უერნალში „ქართული მწერლობა“, 1927, №1, გვ. 29-37.
7. კნუტ ჰამსუნი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 65.
8. Гуревич А. Я., „Эдда~ и сага, Москва, 1979, стр. 54.
9. ზოდად გამსახურდია, წერილები, ესეები. საქართველოს სულიერი  
მისია, თბილისი, 1991, გვ. 212.
10. იქვე:
11. კნუტ ჰამსუნი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 80.
12. წერილი „ჩემი ცხოვრება“ წიგნიდან „შერისხულნი“, ტომი II.,  
გრიგოლ რობაქიძე, გამომცემლობა „გე“, 2002, გვ. 225.
13. იქვე, გვ. 227.
14. იქვე, გვ. 228.

- | მზის შვილები – კუჭ ჰამსუნი და გრიგოლ რობაქიძე  |
|--|
| 15 გრიგოლ რობაქიძე, ჩაქლული სული, თბილისი, 1991. გვ. 5.                                  |
| 16. იქვე, გვ. 6-7.   |
| 17. იქვე, გვ. 49.  |
| 18. კნუტ ჰამსუნი, დასახ. ნაშრომი. გვ. 166-167.   |
| 19. გრიგოლ რობაქიძე, „შერისხულნი“, ტ. II, 2002, გვ. 227.                                 |
| 20. იქვე, გვ. 228.   |
| 21. გაზ. „საქართველო“, თამარის ასაწერად, 1918, №80-91.                                   |
| 22. გრიგოლ რობაქიძის წერილი „მისტერიიდან „ლონდა““, გაზ.:<br>„რუბიკონი“, 1923, №5, გვ. 2. |
| 23. გრიგოლ რობაქიძე, „შერისხულნი“, ტომი II, 2002, გვ. 424.                               |
| 24. იქვე, გვ. 229.   |
| 25. იქვე:  |
| 26. Кнут Гамсун, собр. соч. Т. V., Круг Замкнулся, Москва, 1996, стр. 421.               |
| 27. გაზ.: „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1927, 18 იანვარი.                                      |
| 28. იქვე;  |

## თეო ხატიაშვილი

### ფელისერიალი, ორბორც სოციო-კულტურული ჟნომენი

„გველა ხელოვნებაში არის ფიზიკურის რაღაც ნაწილი... მას არ შეუძლია, თავი დაადწიოს თანამედროვე მეცნიერებისა და თანამედროვე პრაქტიკის ზეგავლენას. უდიდესი აღმოჩენები ცვლის ხელოვნების მოქლ ტექნიკას და ამით ზეგავლენას ახდენს თავად შემოქმედებით აზრზე, რასაც საბოლოოდ მივყართ იქამდე, რომ იცვლება თავად ხელოვნების გაგების ცნება“.

პოლ ვალერი

პოლ ვალერის ეს ციტირება აქვს წამდლვარებული ვალტერ ბენიამინის ცნობილ წერილს **ხელოვნების ნაწარმოები ტექნიკური რეპროდუციონების ეპოქაში**, რომელიც პოპულარულის თანამედროვე კვლევების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტექსტად იქცა. ავტორი შესავალშივე აყენებს არსობრივ საკითხს – რაში მდგომარეობს თანამედროვე ხელოვნების, ან უფრო სწორად – ხელოვნების თანამედროვე გაგება. „უამრავი ფუჭი მსჯელობა დაიხარჯა იმის გადაჭრაზე, ითვლებოდა თუ არა ფოტოგრაფია ხელოვნებად. ამასთან არავინ დაინტერესებულა: ხომ არ შეიცვალა ხელოვნების ხასიათი თავად ფოტოგრაფიის გამოგონებით?“ – კითხულობს ვალტერ ბენიამინი,<sup>1</sup> რომლის მიერ უკვე საკითხის ამგვარად დასმა დადებით პასუხს გავარაუდებინებს.

ბენიამინის აზრით, ფოტოგრაფია იყო სწორედ ხელოვნების ახლებური მოდელის პირველი პრეცედენტი, რომელშიც მოხსნილია ორიგინალი-ასლის წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულების პრობლემა, რადგან შექმნისა და გამრავლება-რეპროდუციონების ტექნოლოგიები იდენტურია. თავის მხრივ, ახალმა ტექნოლოგიებმა მნიშვნელოვნად განაპირობა ხელოვნების ნიმუშებში ჩადებული საქულტო და საგამოფენო დანიშნულების პრიორიტეტთა გადალაგება:

რამდენადაც პირველი სულ უფრო კარგავს ფუნქციას, მეორე თანდათანობით უმთავრეს ღირსებად იქცავა. შესაბამისად, თუ რელიგიური ნაკლებად ან საერთოდ აღარ განსაზღვრავს ხელოვნების ნაწარმოებს, მისი იდეური საფუძველი პოლიტიკაში უნდა ვეძიოთ, ანუ, იმაში, თუ რა იდეოლოგიას გამოხატავს იგი.<sup>2</sup> ამ ფაქტორის გათვალისწინება მნიშვნელოვანი ხდება ტელესერიალის განხილვისასაც, რომელიც, როგორც კომპლექსური სოციო-კულტურული ფენომენი, დასავლურ თეორიულ პრაქტიკაში უკვე დიდი ხანია იქცა მრავალმხრივი კვლევის ობიექტად. უდავოა, რომ მას აქვს გასართობი (ანუ, საგამოფენო) ფუნქცია, მაგრამ ამავე დროს ის სხვადასხვა იდეოლოგიის ძლიერი გამავრცელებელია.

გართობის გარანტიად გვევლინება ურყევი დრამატურგიული სტრუქტურა, რაც ნარატივ(ები)ს უსასრულო წყებაში გამოიხატება; თხრობის წყვეტა ხდება კველაზე კულმინაციურ მომენტში, რითიც მაყურებლის ცნობისმოყვარეობა გააქტიურებულია და აიძულებს მას, მომდევნო სერიის უურებას. ამ სპეციფიკური თვისების გამო ტელესერიალის ჩანასახს უკვე „ათას ერთი დამის“ სტრუქტურაში ხედავენ;<sup>3</sup> დასავლურ პოლიგრაფიულ სიკრცეში კი ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ჩნდება კომიქსები და თავშესაქცევი ისტორიები მინაწერით: „გაგრძელება იქნება“. ე.წ. „საპნის ოპერის“ ენციკლოპედიური განსაზღვრაც განგრძობადობას გამოყოფს მთავარ ნიშად: „[...] ეს არის ტელეფორმა, რომელიც იქნება გაგრძელებადი ღია ნარატივით. ყოველი ეპიზოდი მთავრდება დაპირებით, რომ თხრობის ხაზი სხვა ეპიზოდში განვითარდება“.<sup>4</sup> დრამატურგიული წყობა განაპირობებს არა მხოლოდ ცნობისმოყვარეობის გადვიცებას, არამედ მის მუდმივ დაძაბულობასაც, მოლოდინს – თუ რა იქნება შემდეგ. უფრო სწორად – როგორ იქნება? რამდენადაც დასასრული სავარაუდო ცნობილი და პროგნოზირებადია, ინტერესს იწვევს იქამდე მისასვლელი ბევრი პარალელური ხაზი, უამრავი პერსონაჟის საკუთრივი ისტორია, რომელიც მაგისტრალურ ხაზშია ჩართული. ისინი პერიოდულად იკრება, მთავრდება, სამაგიეროდ, სხვა ჩნდება და ა. შ.

პარალელური ისტორიები განაპირობებს მაყურებლის მუდმივ ჩართულობას, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება, რომ მისი მოლოდინი დაუსრულებლად კი არ გადაიღოს, არამედ რადაც ეტაპზე დაკმაყოფილდეს. აქვე აღვხიშნავ, რომ ტელესერიალის, როგორც რადაც ერთიანის, განხილვა გარკვეულწილად არასწორია, რამდენადაც არსებობს „შიდა დიფერენციაცია“, რაც არათუ ჟანრობრივად, არამედ იმის მიხედვითაც განისაზღვრება, თუ სად იწარმოება ის მასიურად. მაგალითად, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ლათინო-ამერიკული სერიალები ბანალურად მელოდრამატულია მაშინ, როცა ბრიტანული იძლევა თანამედროვე საზოგადოების შედარებით სიღრმისეულ და მრავალპლასტიან სურათს. სხვათა შორის, სერიალის აღსანიშნად, რომელიც XX საუკუნის 30-იან წლებში ამერიკულ რადიოში გაჩნდა, სხვადასხვა ტერმინიც გამოიყენება, რაც სწორედ ამ დიფერენციაციას მეტ-ნაკლებად ითვალისწინებს. მაგალითად, გამოიყენება ტელე-ნოველა, რომელიც უფრო თითოეულ სერიაში დახურული ნარატივის ფორმას გულისხმობს. ყველაზე მეტად გავრცელებული კი მაინც საპირისო რადიო-სერიალის მასპონსორირებელი საპირის მწარმელების Procter and Gamble, Colgate-Palmolive da Lever Brothers-ის გამო ეწოდა (თუმცა საყურადღებოა ის ასოციატური კონტაციები, რასაც სახელწოდება ბადებს და რაც სერიალის თვისობრიობას შეესატყვისება; ვთქვათ, „საპირისო ბუჭი“), ანუ ილუზორულობა ან საპირისგან გადიზიანებით გამოწვეული ცრემლი, რომლითაც გაუდენობილია სერიალთა დიდი ნაწილი). მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, მაინც არსებობს გარკვეული ნორმები და მასასიათებლები, რომელთა მიხედვით შესაძლოა განზოგადებები, მონათესავე მხატვრულ ფორმებთან მსგავსების განსაზღვრა თუ იმ ტრანსფორმაციის თვალისებრებების, რაც სერიალმა თავისი არსებობის მანძილზე გაიარა (თუნდაც შეფასებების მხრივ).

ტელესერიალის ნარატივი ახლოს დგას მელოდრამასა და ბულვარულ რომანთან, რომელშიც ფართო აუდიტორიის მოსაზიდად აპრობირებული დრამატურგიული კოდებია ჩადებული: შემთხვევითობა, შეხვედრის შანსი ან, პირიქით,

მისი ხელიდან გაშვება, მოუღლოდნელი საუბარი, რომელიც ინტრიგას ნათელს მოჰყენს, ბოლო წუთს გადარჩენა და ა. შ. თოთქოს, გადატვირთული და დახლართული დრამატურგია მოწოდებულია მარტივად, რათა მაყურებელმა ნებისმიერ მომენტში შეძლოს მასში ჩართვა; ამას განაპირობებს მკვეთრად ოპოზიციურ, არქეტიკულ პერსონაჟებთან (დადებითი/უარყოფითი) იდენტიფიკაციის სიადგილეც, რომლებიც ყოფით, ოჯახურ, ზოგჯერ კი სერიოზულ სოციალურ თუ საზოგადოებრივ კონფლიქტებში არიან გახვეული.

ნაცნობი სიტუაციები და უნივერსალური თვისებების მატარებელი ტიპაჟები ადამიანთა ახლებურ კომუნიკაციას წაახალისებს. როცა ზოგადად ტელევიზიის მავნე ზეგავლენაზე საუბრობენ ხოლმე, ხშირად მიუთითებენ მის გამთიშველ როლზე და მაგალითად მოჰყავთ ხოლმე სადამოს ერთად შეკრებილი ოჯახის წევრები, რომლებიც ტელევიზორის ცოვ ეკრანს მისშტერებიან; ეს უკანასკნელი, თოთქოს, მათ საღაბარაკოს ადარ უტრვებს. მკლევართა დიდი ნაწილი კი, პირიქით, მიიჩნევს, რომ ტელეგადაცემა (და მათ შორის, ტელესერიალიც) არათუ ახლობელ ადამიანებს, არამედ უცნობებს შორისაც ინსპირირებს საუბრის თემას; და ხშირად საკმაოდ ემოციური და დაძაბული საუბრისასაც. დოროთი პობსონი „გზაჯვარედინის“ მაყურებლის გამოკითხვის შედეგად მივიდა დასკვნამდე, რომ განსხვავებული ტიპისა და თაობების ადამიანებში პოულარული სერიალი ააქტიურებდა პირადულზე საუბრის მოთხოვნილებას: მისი განხილვისას საბუთარ გამოცდილებას უმატებენ, ყვებიან პრობლემებზე, რომელზე საჯარო საუბრიც სერიალის კონტექსტის გარეშე უხერხელი იქნებოდა<sup>5</sup>. თამარ ლიბერა და ელიუ კატცს კი ტელესერიალის საკომუნიკაციო ფუნქციის მაგალითად მოჰყავთ ამერიკაში საცხოვრებლად ჩასული რუსი ებრაელის „აღიარება“ – „დალასის“ ყურება მოსალოდნელი საუბრებისთვის მოსამზადებელი საშინაო დავალების შესრულებას ჰგავს.<sup>6</sup>

სხვათა შორის, მრავალი კვლევის შედეგად ვლინდება, რომ „დალასის“ უსაზღვრო პოპულარობის ძირითად კრიტერიუმად მაყურებელი მის „რეალისტურობას“ ასახელებს

და მიიჩნევს, რომ ის 80-იანი წლების ტექსასის შტატის ყოვლისმომცველ სურათს იძლევა. საერთოდ რეიტინგულ სერიალებს ხშირად ახასიათებენ, როგორც „ცხოვრებისეულს“, ანუ, იგულისხმება, რომ ისინი ნამდვილი და დამაჯერებელი არიან. ეს მხოლოდ „გულუბრეფვილო მაყურებლის“ აღქმა არ არის; მთელი თავისი ილუზორეულობის, შედამაზებულობისა და გლამურისადმი სწრაფვის მიუხედავად, მკვლევრები ტელესერიალებში სოცრეალიზმის გამოვლინებასაც ხედავნ. ყველაზე უფრო ბანალურ სერიალშიც კი ყოველთვის არის „პოპულისტური რეალიზმი“. ტელესერიალი, როგორც პოპულტურის ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი პროდუქტი, რეალობის რეფლექსირებას შედარებით მარტივ-მასობრივ ენაზე ახდენს და ამდენად, ხშირ შემთხვევაში უფრო უადვილდება საზოგადოებაში არსებული ამა თუ იმ მწვავე პრობლემის რეპრეზენტირება, ვიდრე ეს აკადემიურ კულტურაშია შესაძლებელი. სერიალთა პოპულარობასაც მათი დროისადმი შესატყვისობა განსაზღვრავს. „გზაჯვარედინები“, „კორონაციის ქუჩა“, „აღმოსავლეთ რაიონელები“ და ა. შ. 80-იანი წლებიდან გადის BBC-სა თუ სხვადასხვა ამერიკული არხის ეთერში და ყოველ ათწლეულში წამოიჭრება და აქცენტირდება ამა თუ იმ დროის აქტუალური საკითხები. „აღმოსავლეთ რაიონელების“ პროდიუსერ ჯულია სმითის თქმით, „გადავწყვიტეთ, მივდიოთ რეალისტურ დრამას, რომელიც შეიძლება მოიცავდეს უმუშევრობას, რასობრივ ჩაგრას, პომოსექსუალობას, ოჯახურ ძალადობას, ნარკოტიკების მოხმარებასა თუ მისით ვაჭრობას...“? სერიალებში სულ უფრო ფართოდ იჭრება ახალი თემები, როგორიცაა, ვოქვათ, შიდსი, ევთანაზია, მენტალური პრობლემები და ა. შ. მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოოდ სერიალთა უმეტესობა მაინც მკაფიოდ გამოხატულ კონსერვატულ იდეოლოგიას ატარებს, რაც ოჯახური ფუნდამენტალიზმის აღიარებასა და მორალიზმის დამკვიდრებას ახდენს, იმავდროულად გენერირებას უწევს ახალ თემებს, განაპირობებს ფართო აუდიტორიის მიერ მათ მიმდევბას, რის შედეგადაც ტაბუირებული იქცევა თანაგრძნობის ან, ყოველ შემთხვევაში, გაგებისა და „მიზევების“ საგნად. სოციოლოგები მიიჩნევენ, რომ

„აღმოსავლეთ რაიონელებმა“ თინერჯერებს გაცილებით მეტი ინფორმაცია მისცა შიდსის შესახებ, ვიდრე შიდსის პრევენციის ნაციონალურმა ფონდმა; ფენინისტური მოძრაობის ერთ-ერთი აქტივისტი ერინ პიზი კი აღიარებს, რომ ქალებზე ძალადობის წინააღმდეგ საკითხის დაყენება ამ სერიალიდან უფრო პოპულარული გახდა, ვიდრე მისი 25 წლიანი მოღვაწეობის შედეგად.“<sup>8</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ საერთოდ უკანასკნელ ხანებში ფენინისტური კრიტიკა ტელესერიალს აღარ განიხილავს, როგორც ერთმნიშვნელოვანი სტერეოტიპზეაციის სივრცეს, რომელიც დიასახლისებისთვის არის განკუთვნილი და რომელიც მათ ლამაზი ტყუილებით კვებავს. „გაქცევა“ – ამ ტერმინით გამოხატავენ იმ ხეგატიურ კონტაკიას, რომლის თანახმადაც ტელესერიალებისა თუ ბულვარული რომანების მომხმარებელი ქალი იქმნის ილუზორულ, ვირტუალურ სამყაროს, რამდენადაც არ (ან ვერ) სურ რეალობისადმი თვალის გასწორება; ამ სამყაროში ის გარკვეულ წილად იღებს საბუთარი არარეალიზებულობის კომპენსაციას და კმაყოფილდება. როგორც წესი, მიწნეულია, რომ საპნის ოპერა, მელოდრამის მსგავსად, სენტიმენტალურობისკენ მიღრეკილი ქალების, კონკრეტულად კი მაინც უფრო „უსაქმეური“ დიასახლისების „ქანრია“; თუმცა, თუ ზემოთ აღნიშნულ მოსახრებას გავიხსენებთ, რომ ტელესერიალი (ისევე როგორც მელოდრამა) ოჯახურ ფასეულობებს, მის სტაბილურობასა და ურკევზობას აღიარებს და უკიდურესად მორალისტურია, მოჩვენებითობის მიღმა აღმოვაჩენთ მის აბსოლუტურად მასტულინურ იდეოლოგიას. შესაბამისად ტელესერიალის შესახებ თავდაპირველი ფენინისტური კვლევები უკიდურესად უარყოფითად აფასებენ მის როლს ქალის თვითშეფასებისა და იდენტიფიკაციის პროცესში, როგორსაც ამ უკანასკნელს კიდევ უფრო უღრმავდება ოჯახის წინაშე ვალდებულებისა და მასთან მიზარდებულობის განცდა. თუმცა მოგვიანებით ტელესერიალებთან ერთად ამ ტექსტების გადაკითხვაც ხდება. მკვლევართა აზრით, ქალების მიერ ტელესერიალის სისტემატური ყურება, მართალია, სუსტი, მაგრამ მაინც პროტესტია ყოველდღიური ოჯახური რეტინისადმი. ეთიშება რა თუნდაც მცირე დროით საოჯახო პრობლემებსა და

საქმიანობას, ის იძენს ავტონომიას, რჩება თავის თავთან მარტო საკუთარი ინტერესებით, განცდებით, სიამოვნებით...<sup>9</sup>

გამოკითხვების საფუძველზე ჩატარებულმა კვლევებმა აჩვენა, რომ ყოველთვის ძალზე მნიშვნელოვანია დროითი თუ გეოგრაფიულ-კულტურული კონტექსტის გათვალისწინება, რასაც ხშირად შესწორება შეაქვს საყოველთაოდ მიღებულ, უნივერსალურ შეფასებებში. მაგალითად, ჯეპი სტეისმა ქალთა უურნალებში გამოაქვეყნა განცხადება, რათა გამოხმაურებოდნენ 60 წელს გადაცილებული ბრიტანელი ქალბატონები, რომლებიც 40-50-იან წლებში ხშირად დაიყოდნენ კინოთვატებში ჰოლივუდის ფილმების სანახავად. აღმოჩნდა, რომ კინოში სიარულის მოტივაცია სრულიადაც არ იყო ერთგვაროვანი და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ამის შედეგად მიღებული სიამოვნება გაცილებით მეტი იყო, ვიდრე დამოუკიდებლად ფილმის, როგორც ტექსტისგან. კინოში სიარული თავისებური რიტუალი იყო, რითიც ხორციელდებოდა „გაქცევა“ არა იმდენად პირადი ცხოვრების მოუწყობლობიდან და რუტინიდან, რამდენადაც ომისა და ომისშემდგომი ბრიტანეთის სიღარიბისა და გაჭირვებისგან. მაყურებელს არა მარტო ჰოლივუდის თვალისმომჭრელი დეკორაციები იზიდავდა, არამედ კინოთვატების მდიდრული ინტერიერიც, რომელშიც გაცილებით კომფორტულად გრძნობდნენ თავს, ვიდრე საკუთარ სახლში. რაც შეეხება იდენტიფიკაციის საკითხს, ჯეპი სტეისმა ამ შემთხვევაშიც ტრადიციული წარმოდგენიდან საპირისპირო დასკვნები მიიღო. აღმოჩნდა, რომ „ჰოლივუდის ვარსკვლავები შეიძლება დავინახოთ, როგორც უფრო მეტი, ვიდრე სექსუალური მიმზიდველობის მარტივი მიბაძვის ნიმუშები (თუმცა ისინი ამას აგრეთვე ცხადად გვთავაზობენ). ისინი ასევე დაამახსოვრდათ, როგორც ქალი მაყურებლისთვის უფრო ძლიერი და თავდაჯერებული „მე“-ს შეთავაზების წყრო“.<sup>10</sup> ის, რაც ჰოლივუდის ვარსკვლავთა ხაზგასმული ეროვნისაციით ქალზე კონტროლის მექანიზმად მიიჩნეოდა, კონსერვატორულ და ვიქტორიანული შეზღუდვების ბრიტანეთში ქალთა ემანსიპაციისაკენ გარევეული ბიძგი აღმოჩნდა. „ქალური „მე“-ს წარმოება ამერიკულობასთან კავშირში ნიშნავდა „ავტონომიას“, „ინდივიდუალობას“ და

„დამოუკიდებლობას“ იმდროინდელი ბევრი ქალი მაყურებლისთვის<sup>11</sup>

ჯეპი სტეისმა კვლევის შედარებით დაწვრილებითი აღწერა იმისთვის დამჭირდა, რომ დამედასტურებინა, თუ ინტერპრეტაციისთვის რამხელა სივრცეს ტოვებს ყველაზე უფრო ბანალური (ტელე)ტექსტიც კი. შამწუხაოდ, ამ მრავალფეროვნებისთვის ნაკლებ მასალას გვაძლევს ქართული ტელესერიალი. „პოულისტური რეალიზმი“ მასში მირითადად ერთი მიმართულებით ვთარღდება – მოუწყობელი გარემო, დამთრგუნველი სოციალური ფონი და ამ ნიადაგზე განვითარებული კორუფციულ-კრიმინალური ისტორიები. პარალელური დინებები თითქმის არ არის ან ძალიან სუსტად არის გამოვლენილი, რაც ინტრიგას და დაძაბულობას ვერ უზრუნველყოფს. სიმპტომატურია ერთი მახასიათებელი ნიშანი, რაც არა მარტო ქართულ ტელესერიალში, არამედ კინოშიც იჩენს თავს – თითქმის იგნორირებულია მელოდრამატული ხაზი, რაც ნებისმიერი ჟანრის სერიალის პოპულარობის ერთ-ერთი მთავარი გარანტია. რა უნდა იყოს ამის მიზეზი, ეს სხვა და თანაც მრავალმხრივი კვლევის თემაა და ამჯერად უბრალოდ შევჩერდები ფაქტის კონსტაციაზე, როგორც ფორმის კანონების გაუთვალისწინებლობის მაგალითზე.

ქართული კინოწარმოების შეფერხება-შეწყვეტის პირობებში რეჟისორთა დიდმა ნაწილმა ერთგვარი თავშესაფარი მონახა ტელევიზიაში, თუმცა ხშირ შემთხვევაში ვერ მოხერხდა ადაპტაცია მონათესავე, მაგრამ სხვა ტიპის ეკრანულ სანახაობასთან. ძირითადად ტელესერიალზე მუშაობა ხდება მხატვრული კინოს გადაღების პრეტენზით. ძალზე სიმპტომატურია ყველაზე მასშტაბური სერიალის „ქალალდის ტეკილის“ რეჟისორის, ლევან თუთევრიძის, მიერ წინასარეკლამო ინტერვიუში გამოთქმული აზრი იმის თაობაზე, რომ ეს არ იყო ტიპური სერიალი და მაყურებელს სამი სერიის ნახვა მაინც დასჭირდებოდა იმის გასარკვევად, თუ ვინ ვინ იყო და, საერთოდ, რა ხდებოდა მასში. როგორც უკვე აღვნიშნე, სერიალისთვის აუცილებელია თხრობის სიმარტივე და ლაკონურობა, რათა მაყურებელი ნებისმიერ მომენტში ჩაერთოს ყურების პროცესში ისე, რომ გასაგები

იყოს წინარე პერიპეტიები. ამდენად, სერიალის სპეციფიკაში რონაც გათვითცნობიერებული ადამიანისთვისაც კი უკვე ნახსენები ინტერვიუთი ცხადი იყო ამ ამბიციური პროექტის წარუმატებლობა.

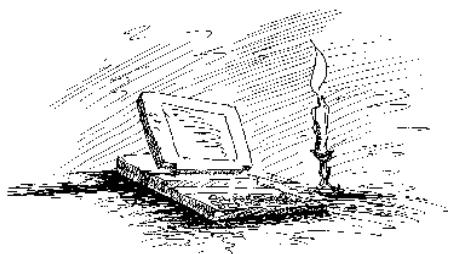
ფრანგი თეორეტიკოსი როჟე თდენი ჟანრის თავისებურებების განხილვისას აღნიშნავს: „მხატვრული კინოს კანონებით გადაღებული საოჯახო-სამოყვარულო ფილმი ისევე აუზანელია მაყურებლისთვის, როგორც მხატვრული ფილმი, გაკეთებული სამოყვარულო პოეტიკაში; თუმცა ეს სულაც არ გამორიცხავს იმ ფაქტს, რომ უკერაზე უფრო დახვეწილმა კინომანმა შეძლოს, სიამოვნების მიღება ახლობლის მიერ გადაღებული სამოყვარულო ფილმისგან, თუკი დაცულია ინსტიტუციის წესები და პირობები“.<sup>12</sup> ამ წესებსა და პირობებზეა დამოკიდებული მაყურებლის მოლოდინი, რომლის უარყოფის შემთხვევაში კონტაქტი ეკრანსა და აუდიტორიას შორის ვერ მყარდება. როდესაც რეჟისორი ჟანრული კინოს კანონების პრინციპულ დარღვევას, მიზანმიმართულ ნგრევას ახდენს, ისიც სწორედ ამ კანონებით მანიპულირებს. რიგ შემთხვევაში უტრირებულია ან, პირიქით, თავდაყირაა დაყენებული ნაცნობი სქემა ან სქემა შენარჩუნებულია, მაგრამ მას ახორციელებენ პერსონაჟები სქემის შესაბამისი ტრადიციული როლების გადაცვლით (ამ ვარიაციების არაჩვეულებრივი რეპრეზენტაციის მაგალითებია კვენტინ ტარანტინოსა თუ პერიო ალმოდოვარის ფილმები) და ა. შ. ამ შემთხვევაში რეჟისორი თავისუფლად, მაგრამ ასევე კანონების სფეროში მოძრაობს და მაყურებელიც სიამოვნების იდებს თამაშში ჩართვისგან, როცა ხვდება, რომ ავტორმა ძალზე კარგად იცის მისთვისაც (მაყურებლისთვის) ნაცნობი სქემები და კანონები, რომლითაც უონგლიორობს ან კანონიკური ეკრანული რეალობის უცულმა კონსტრუირებას ახდენს.

ქართულ ტელესერიალში „ინსტიტუციის წესებისა და პირობების“ გაუთვალისწინებლობა სულ სხვა ხასიათისაა – სამწუხაროდ, ის არა იმდენად შემოქმედის „თავედური“ იმპროვიზაციის გამოვლინებაა, რამდენადაც თამაშის წესების არცოდნისა. მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია ფორმა, რასაკვირველია, ნაადრევია ქართული

ტელესერიალისადმი ნოვაციური თემების წამოჭრის მოთხოვნა, რაც დასავლეთში განსაკუთრებით 80-იანი წლებიდან ძალზე ინტენსიურად, შესაძლოა, ცოტა პლაკატურად, მაგრამ მასობრივი აუდიტორიისთვის გასაგებ და მისაღებ ენაზე წარმოებს. თუმცა ეს, ალბათ, ზოგადად ჩვენი თანამედროვე კულტურის პრობლემა, როდესაც (უკიდურესად პოლიტიზირებულ სახოგადოებაში) თითქმის არ არსებობს „სოციალურისა“ თუ „პოლიტიკურის“ განცდა და მოთხოვნილება.

1. В. Бенъямин. Произведение искусство в век его технической воспроизводимости. Киноведческие Записи. Москва. 1988/2
2. იქვე.
3. О. Нечай. Телевидение. Как художественная система.
4. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
5. ჯ. სთორი. კულტუროლოგია და პოპულარული კულტურის კვლევა. თბილისი, 2007.
6. იქვე.
7. [www.museum.tv](http://www.museum.tv)
8. [www.aber.ac.uk](http://www.aber.ac.uk)
9. ჯ. სთორის დასახელებული ნაშრომი.
10. იქვე.
11. იქვე.
12. М. Ямпольски. Тезусы к проблеме жанров. Киноведческие Записи. № 11.

## ელიოლოგია



სატელევიზიო პოლიტიკური ობიექტები, რომელც  
პოლიტიკური პომუნიკაციის ფორმა

„წარმოვიდგინოთ, როგორი იქნებოდა ეკრანის  
მოძაგალი, 1917 წელს მუშებსა და გლეხებს (ვინც  
მხარი დაუჭირა ოქტომბრის გადატრიალებას),  
ლენინის – როგორც „ბელადისა და უპოვართა  
დამცველის“ ნაცვლად „ტერორისტისა და ბანდიტის“  
ხატება რომ პქონოდა.“

პოლიტიკური სატელევიზიო რეკლამა პირველად  
ამერიკაში გამოჩნდა (როგორც მკლევარები ამბობენ, 1952  
წელს) დ. ეიზენაუერის მხარდასაჭერად. ამავე წელს  
ამერიკულ ტელევიზიას პირველად გადაუცია პირდაპირი  
ტრანსლაციით რესპუბლიკური და დემოკრატიული პარტიების  
ყრილობები. 60-იანი წლებიდან ამერიკული პოლიტიკური  
რეკლამის ლექსიკონში კომერციული რეკლამის ტერმინებიც  
გაჩნდა: „იმიჯი“, „შეფუთვა“, „კანდიდატის გაყიდვა“ და გაჩნდა  
აზრი, რომ პოლიტიკა პარტიულ კაბინეტებში კი არა,  
სარეკლამო სააგენტოების საპარატოებში იქმნებოდა; და  
რომ ერთი და იმავე სტრატეგიით შეიძლება გაყიდო საპონიც  
და პრეზიდენტობის კანდიდატიც. სარეკლამო რგოლები კი  
მხოლოდ კოზირებია კარგი მოთამაშის ხელში.

საბჭოთა კავშირის რდგევისა და შემდგომი პერიოდის  
საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ  
მკვეთრად გაზადა ქართული საზოგადოების პოლიტიკური  
აქტივობა, რომელიც მკვეთრი პოლარიზაციით ხასიათდება  
და პოსტსაბჭოთა სინდრომით ჯერ კიდევ სახელმწიფოზეა  
„მიბმული“. ამიტომ „ვარდების რევოლუციის“ შემდგომი  
დემოკრატიული რეფორმები სუსტი ეკონომიკის პირობებში  
მძიმე სოციალურ ფონზე საზოგადოების დიდმა ნაწილმა  
თავდასხმად, პირადი უფლებების ხელყოფად აღიქვა და ისევე,  
როგორც არაერთგზის (გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან  
მოყოლებული) 2007 წლის ნოემბერში ხალხი კვლავ ქუჩაში  
გამოვიდა. დაინიშნა ვადამდელი საპრეზიდენტო არჩევნები.

ერთი შეხედვით, ხალხის მოთხოვნა და განწყობილებები ნათელია – ის ლანგარზე დევს; ამიტომ არავის უცდია ზუსტად გაერკვია ხალხის აღშფოთების მიზეზი. ნებისმიერი PR და სარეკლამო კამპანია მხოლოდ საზოგადოებრივი აზრის საფუძვლიანი შესწავლის შედეგების მიხედვით იგეგმება, რის გარეშეც შეუძლებელია სწორი კომუნიკაციის დამყარება.

მარკეტოლოგების აზრით, ქართული საზოგადოების, როგორც მომხმარებლის, ფენომენი, შეუსწავლელია. „ქართველი მომხმარებელი ირაციონალური და ალოგიკურია... ძნელია ამოიცნო ის სტიმული, რომელზეც ჩვენი მომხმარებელი რეაგირებს. ეს იმიტომ, რომ არავის შეუსწავლია საქართველოში მომხმარებლის ქცვის ლოგიკა“<sup>2</sup> პოლიტიკოსიც მარკეტინგული პროდუქტია, რომლის წარმატებულ კომუნიკაციას საზოგადოებასთან PR ტექნიკონიები უზრუნველყოფს.

PR როლი, ინტეგრირებული კომუნიკაციაა; მისი უამრავი განმარტება არსებობს უმნიშვნელო სხვაობებით, რომელთაც ერთი მთავარი აზრი აერთიანებს: PR არის მოქმედება შთაგონების საშუალებათა გამოყენებით, რომელიც მიმართულია საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებისა ან კორექციისაკენ (კონკურენტუნარიანობის გაძლიერების მიზნით, მრავალ იდეათა შორის ერთი იდეის გამოსარჩევად).

პოლიტიკური მარკეტოლოგებმა, მარკეტოლოგებმა და PR-ის მიმართულებით მომუშავე სპეციალისტებმა უზარმაზარი გამოცდილება დაგროვეს და განკვრიტეს ის კანონზომიერებანი, რაც ხელს უწყობს კანდიდატისა და ელექტორატის ურთიერთგაგებას; განსაზღვრეს ის ინსტრუმენტები, რომელთა გამოყენებაც კანდიდატს საშუალებას აძლევს გახდეს ხალხის რჩეული.

პოლიტიკური რეკლამის ერთ-ერთი, მაგრამ ყველაზე ძლიერი ინსტრუმენტია სატელევიზიო რეკლამა. ტელევიზია ძირითადი შუამაგალი გახდა პოლიტიკოსს და ამომრჩევებს შორის. ტელევიზიის მიერ შექმნილი საინფორმაციო ველი არის ის ბაზა, რომლის საშუალებითაც მაყურებელი, როგორც ამომრჩეველი, იქმნის და იცვლის შეფასებებს კანდიდატთა მიმართ.

ცნობილი ამერიკელი პოლიტკონსულტანტი დიკ მორისი

(მის კლიენტთა შორის იყო პრეზიდენტი ბილ კლინტონი) წერს, რომ ამერიკელი ამომრჩევლის 40% თავის არჩევანს აპერებს საინფორმაციო ნაკადის, უფრო კონკრეტულად, ტელევიზიის ზეგავლენით; მორისი მათ „საინფორმაციო ნარკომანებს“ უწოდებს.<sup>3</sup>

**PR** ახდენს გავლენას საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაზე – კორექციას უკავებს მას ან სრულიად უცვლის მიმართულებას;

**რეკლამა** უბიძგებს საზოგადოებრივ აზრს ქმედებისაკენ და ეხმარება გადაწყვეტილების მიღებაში.

გადამწყვეტი როლი საარჩევნო კამპანიაში ენიჭება კანდიდატის იმიჯს. იმიჯი – ეს არის პოლიტიკური სახე, რომელიც წინასწარგამიზულად ყალიბდება და საგანგებოდ იქმნება დასახული მიზნის მისაღწევად. მაგრამ იმიჯი არ არის უძრავი ხატი. ის მოქმედებაშია, მას აქვს დასაწყისი, განვითარების ეტაპები. მის დინამიკას განაპირობებს მრავალი ფაქტორი – ელექტორატის რეგიონული, დემოგრაფიული, ეთნო-ფსიქოლოგიური, სოციალური ფაქტორები, სიტუაციური ფაქტორები...

იმიჯს, რომელიც განსაზღვრული სტრატეგიით იქმნება პოლიტიკური მიზნის მისაღწევად, რეკლამისა და სხვა საშუალებების გამოყენებით, ეწოდება სტრატეგიული სახე.<sup>4</sup>

პოლიტიკური მარკეტოლოგები კანდიდატის რეკლამირებულ სახეს განიხილავენ, როგორც „ლიდერს პუბლიკისათვის“; უმეტეს შემთხვევაში „ლიდერი პუბლიკისათვის“ დიდად განსხვავდება ლიდერი – რეალური პიროვნებისაგან.

კანდიდატის იმიჯი კარგად უნდა ესადაგებოდეს ლიდერის პირად თვისებებს, იმ პოლიტიკას, რომლის გატარებასაც აპირებს ლიდერი და რისი მოლოდინიც აქვს ამომრჩეველს. ეს იმიჯი, ძირითადად, ორი კონკრეტული ფორმით ყალიბდება:

**ლიდერი** – „ერთი ჩვენთაგანი“, რომელიც ყველა ადამიანური თვისების მატარებელია, მასში დადებითობა ერთად, ნეგატიურიც არსებობს, მაგრამ ნეგატიური ადვილად უნდა ითქვავებოდეს პოზიტიურში და იწვევდეს საზოგადოების შემწყნარებლურ დამოკიდებულებას;

**ლიდერი „გმირი“** – მისი თვისებები მკვეთრად უნდა ადემატებოდეს ჩვეულებრივი ადამიანის, „ერთი ჩვენთაგანის“

თვისებებს; ის „ჩვენზე კარგი“ უნდა იყოს – ის, ვინც რისკიანია, დაგვიცავს და წინ გაგვიძლევება; მაგრამ, ამასთან, არ უნდა იყოს იმდენად აღმატებული, რომ ამომრჩეველს თვითშეფასებაში დამცირებულის გრძნობა გაუჩნდეს და დისტანცირება მოხდეს. მან უნდა წაგვიყვანოს მომავლისაკენ, ცხოვრების ახალი წესისაკენ, მაგრამ არ უნდა გაუცხოვდეს ჩვენგან, ისეთივე ცხოვრების წესით უნდა ცხოვრობდეს, როგორც ჩვენ.

საარჩევნო კამპანია კარგად დადგმულ სპექტაკლს ჰქონდა – მოვლენათა განვითარების მყარი დრამატურგიით, სახეთა კონკრეტიზაციით, რომელიც სპექტაკლისაგან განსხვავებით მეტ დროსა და სივრცეში და საკომუნიკაციო არხებშია გაშლილი.

მედიის ცნობილი მკვლევარი მარშალ მაკლუენი აღნიშნავს: ტელევიზია სამყაროს მოზაიკურ სურათს ქმნის და მაყურებელმა თითონ იცის, როგორ დაალაგოს ინფორმაციის მეშვეობით მიღებული ცალკეული ელემენტები.<sup>5</sup>

2008 წლის 5 იანვრის რიგგარეშე საპრეზიდენტო არჩევნებში 7 კანდიდატი მონაწილეობდა. გაზეო „24 საათმა“ გამოაქვეყნა მედიასაბჭოს წინასაარჩევნო მონიტორინგის შედეგები, რომლის მიხედვითაც საეთერო დრო, რომელიც ტელემაუწყებლებმა (საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი, „რესთავი 2“, „მზე“) დაუთმეს კანდიდატებს, ასე განაწილდა:

1. **ლევან გაჩეჩილაძე** – 16 საათი, 36 წუთი, 20 წამი
  2. **არგადი (ბადრი) პატარგაციშვილი** – 11 საათი, 10 წუთი, 37 წამი
  3. **დავით გამყრელიძე** – 14 საათი, 31 წუთი, 6 წამი
  4. **შალვა ნათელაშვილი** – 14 საათი, 30 წუთი, 3 წამი
  5. **მიხეილ სააგაშვილი** – 19 საათი, 46 წუთი, 47 წამი
  6. **გია მაისაშვილი** – 11 საათი, 36 წუთი, 47 წამი
  7. **ირინა სარიშვილი** – 7 საათი, 36 წუთი, 47 წამი
- საეთერო დრო, რომელიც ტელეგვიზიებმა დაუთმეს კრებიდენტობის კანდიდატთა პოლიტიკური გუნდების წევრებს:
1. **ლევან გაჩეჩილაძე** – 58 საათი, 16 წუთი, 55 წამი
  2. **არგადი (ბადრი) პატარგაციშვილი** – 26 საათი, 13 წუთი, 30 წამი
  3. **დავით გამყრელიძე** – 26 საათი, 35 წუთი, 47 წამი

4. **შალვა ნათელაშვილი** – 14 საათი, 25 წუთი, 47 წამი
5. **მიხეილ სააგაშვილი** – 101 საათი, 37 წუთი, 39 წამი.<sup>6</sup>

აქვე მითითებულია, რომ მონიტორინგის შედეგებში არ არის გათვალისწინებული ის დრო, რომელიც პრეზიდენტობის კანდიდატ არკადი (ბადრი) პატარგაციშვილისა და მისი საარჩევნო შტაბის ყოფილი უფროსის ვალერი გელბახიანის მაკომპრომეტირებლი ფარული აუდიო და ვიდეო ჩანაწერების (გენერალური პროექტურის ოპერატიული მასალები) ტრანსლიციების დაუთმო. ამ მასალების გამოქვეყნებით ხელისუფლებამ საქმოდ სერიოზული დარტყმა მიაყენა ოპზიციის ლიდერთა ნაწილს.

ბადრი პატარგაციშვილის საარჩევნო კამპანიას კიდევ ერთი, თითქოსდა, უმნიშვნელო სვლა დაუპირისპირდა – მისი პოპულარული სახელი „ბადრი“ ერთ მშვენიერ დღეს საინფორმაციო საშუალებებში ჩანაცვლდა მისი ოფიციალური სახელით – „არკადი“.

ექსპერტები აღნიშნავდნენ, რომ მიხეილ საკაშვილისათვის მთავარი კონკურენტი ბადრი პატარგაციშვილია, მაგრამ „სარეკლამო ბრძოლა“, ძირითადად, მიხეილ სააგაშვილსა და ლევან გაჩეჩილაძეს შორის მიმდინარეობდა.

ორიგვ კანდიდატი და სხვები (დაგით გამყრელიძე, არგადი/ბადრი პატარგაციშვილი, შალვა ნათელაშვილი) თავიანთ სარეკლამო რგოლებში იყენებდნენ ე. წ. „კინოსიმართლის“ ქრონიკალურ-დოკუმენტურ პრინციპს, სადაც ვიზუალური ხატი ძირითადად ამომრჩეველთან მათი ცოცხალი ურთიერთობაა. მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ვიზუალური ხატების კომუნიკაციური დიფერენციაცია და მათი ზუსტი მიმართვა ერთი კონკრეტული მიზნისაკენ. ერთი შეხედვით, უკელა კანდიდატი ერთი პრინციპით მუშაობს, მაგრამ, თუ მათ განვიხილავთ როგორც პოლიტიკურობიურ პროდუქტებს, სხვაობა დიდია.

**მიხეილ სააგაშვილის იმიჯი** – ენერგიული, მიზანსწრაფული; უყვარს შენება და უკელაფერი ახალი და განახლებული; შეუძლია შეცდომების აღიარება; იცის ხალხისა და ქვეყნის პრობლემები; იგი თანმიმდევრულია ამ პრობლემების გადაწყვეტაში; მან იცის თავისი მიზანი; იგი

აღარ ავლებს პარალელებს აღარც შევარდნაძესა და აღარც ოპონენტებთან; ის აქცენტებს აკეთებს მხოლოდ ისტორიულ წარსულსა და ისტორიულ მომავალზე, რომლის საძირკველიც დღეს აქ – აწმყოში, იქმნება მისი მონაწილეობით.

ეს იმიჯი თანაბრად ნაწილდება სატელევიზიო საინფორმაციო საშუალებების – „ირიბი რეკლამის“ და პოლიტიკური (ფასიანი თუ უფასო დროის) სარეკლამო რგოლების საშუალებით. უგრეთ წოდებულ საიდენტიფიკაციო ეტაპზე (სარეკლამო კამპანიის წარმოების პირველი ეტაპი ამერიკული გამოცდილების მიხედვით) ამომრჩეველმა უურადება უნდა შეაჩეროს კანდიდატის პრიორიტეტულ ნიშან-თვისებებზე და და შეიქმნას მასზე წარმოდგენა. ამ ეტაპზე ხშირად იყენებენ ავტორიტეტთა დამოწმებას. გავიხსენოთ კლიპი – მსახიობ თოარ კობერიძის მცდელობა ლიტერატურულ-კინოგმირ ბაში-აჩუკთან მიხეილ სააკაშვილის ასოცირებისა. ეს კლიპი არცთუ დიდხანს ტრიალებდა ტელეთერში; შესაძლოა, იმიტომაც, რომ უკვე ხანდაზმული „ბაში-აჩუკის“ (თოარ კობერიძის) მოშველიება ბაში-აჩუკთან მიხეილ სააკაშვილის პარალელისოფის საკმაოდ მოუქნელი და ხისტი სვლა იყო და კომიკურიც.

ამ კლიპისაგან განსხვავებით, მუსიკალურ კლიპში „მიშა მაგარია!“ მომგებიანადა გამოყენებული ყველანირი კოდი – პორტრეტული, ლინგვისტური, ხმოვანი; თითოეული კოდი რამდენიმე სუბკოდს შეიცავს.

კლიპის მოქმედება განახლებულ სიღნადში ვითარდება. განახლებული სიღნადი – ისტორია, შენება, მომავალი;

ხალხი – მთავარი აქცენტი ახალგაზრდობაზე – მათი ყოფის ყველა სეგმენტის დიფერენციაციით (სწავლა, დასვენება, შრომა, ჰობი, ქორწინება, მომავალი... სხვადასხვა ასაკის მოსწავლეები, სტუდენტები, პატრიოტები, ჯარისკაცები...). ქვეყნის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა ახალგაზრდობაა!

კლიპის მელოდია მსუბუქი და მხიარულია, ტექსტი – მარტივი, რომელიც სუბტილების სახით ჩნდება და თეთრი ფერიდან წითელ ფერზე გადადის სიმღერის ტექსტის თანმიმდევრულად.

კლიპის ყველა მონაწილე, ყველა ნაკადი საქართველოს დროშებით და მიხეილ სააკაშვილის საარჩევნო ნომერ 5-ის

დემონსტრირებით შეუჩერებელი, ლადი სვლით, ერთ მოედანზე იყრის თავს და ეს შთამბეჭდავი მასა ერთად და ერთხმად ადასტურებს: „მიშა მაგარია!“ და იმართება ფერსული; კიდევ ერთხელ ჩნდება გრაფიკული ნომერი 5 და ტიტრი – „გადაღებულია ზუსტად 5 წუთში!“ გარდა იმისა, რომ ტიტრში კიდევ ერთხელ ფიგურირებს მიხეილ სააკაშვილის საარჩევნო ნომერი, იგი გვიგზავნის მესიჯს – ჩვენ შეგვწევს ძალა და უნარი ასეთი დიდი სამუშაო – ასეთი დიდი მასის ორგანიზება, ასე ჩქარა და ხარისხიანად შევასრულოთ!

ამ კლიპში „პირადი დადასტურების“ (კომერციული რეკლამის მეთოდი, როდესაც მომხმარებელი ან ავტორიტეტი პირადად ადასტურებს პროდუქტის ღირსებებს) მასობრივ სახეს ვხედავთ – სხვადასხვა სოციალური ფენისა და ასაკის უმრავი ადამიანი პირადად ადასტურებს: „მიშა მაგარია!“

მიხეილ სააკაშვილი მუდმივად ასოცირდება სახელმწიფოს მზარდ შესაძლებლობებთან, შენებასა და სიახლესთან; საარჩევნო კამპანიაში ამისათვის ძირითადად „ირიბი რეკლამა“ გამოყენებული, განსაკუთრებით, კამპანიის პირველ ეტაპზე. ხშირად ხდება სატელევიზიო პროგრამების გაჭრა საეციალური გამოშვებებით, სადაც მიხეილ სააკაშვილის შეხვედრები ამომრჩეველთან უკომენტაროდ გადაიცემა (შეხვედრები შრომისა და ომის გეტერინგებთან, მეცნიერებთან, გორის ახალი სამხედრო ბაზის გახსნა, მცხოვრისა და ავტობანის მონაკვეთის გახსნა ნინო ბურჯანაძესთან ერთად და ა. შ.).

არაპირდაპირ, მაგრამ მიხეილ სააკაშვილის სასარგებლოდ მუშაობს პრეზიდენტობის მოვალეობის შემსრულებელ ნინო ბურჯანაძისა და პრემიერმინისტრ ლადო გურგენიძის მუდმივი შეხვედრები საზოგადოების წარმომადგენლებთან.

პარალელურად მუშაობას იწყებს ზუმბას მუსიკალური კლიპი, რომელშიც ძირითადად ლინგვისტური კოდებია გამოყენებული: უძინ პატიების – უძინ გამოლიანების – უძინ შენების. ვიზუალურ ხატში სამოქალაქო დაპირისპირების უსიამოვნო შეგრძნებას უპირისპირდება პატრიოტთა ბანაკისა და ხალხის მხიარული, საზეიმო დემონსტრაციები. მუსიკალური ფრაზა – „გამარჯვებისაკენ გზა გაგინათე, მზეო!“ ემთხვევა მიხეილ სააკაშვილის გამოსვლას

ამომრჩევლის წინაშე – ფიცარნაგზე მდგომი მიხეილ სააკაშვილის ფონზე მისივე პროექტია დიდ ეკრანზე. შემდგომში ზუმბას მუსიკალური კლიპის ძირითადი ლაიტმოტივი რამდენიმე მოკლე ვარიანტით მიხეილ სააკაშვილის საარჩევნო ნომერ 5-ის საიდენტიფიკაციო ვარიაციებს გვთავაზობს, აგებულს დემოგრაფიული და სოციალური სპექტრის თითქმის ყველა ძირითად წარმომადგენელთა მიერ №5-ის უსტიკულაციით დადასტურებაზე – თითოეულისთვის დამახასიათებელი პლასტიკით.

მთავარი აქცენტი მიხეილ სააკაშვილის სარეკლამო კამპანიაში გადატანილია პრობლემის განხილვაზე (საარჩევნო კამპანიის მეორე ეტაპი ამერიკული გამოცდილებით). ამ ეტაპზე კანდიდატი ამჟღავნებს საზოგადოებაში არსებული პრობლემების, მათი მოგვარებისა და გადაჭრის გზების ცოდნას და ქმნის მოტივაციას პრეზიდენტიად მისი არჩევისთვის. ამ ტიპის სარეკლამო რეოლებში ყალიბდება მიხეილ სააკაშვილის სტრატეგიული სახე – მას შეუძლია შეცდომების აღიარება, იცის ხალხის პრობლემები და შეუძლია მათი გადაწყვეტი! ამასთან, ახდენს საკუთარი პოპულარობის დემონსტრირებას, ახლოს მიდის ხალხთან, ზოგ შემთხვევაში ადგილზევე წყვეტს პრობლემებს:

ოპონენტები საყვედურობენ დემოგრაფიის შესახებ კანონის ჩაგდებას:

– მიხეილ სააკაშვილი ჩვილ ბავშვებთან; ბავშვი უმანკო ღიმილს ჩუქნის;

აკრიტიკები სოციალური პრობლემების მოუგვარებლობისთვის:

– მიხეილ სააკაშვილი მოხუცთა თავშესაფარში; მიხეილ სააკაშვილი ავადმყოფ პენსიონერთან – „შენმა პოლისმა გადაგვარჩინა, შვილო!“ და პრეზიდენტობის კანდიდატის თანაგრძნობის ცრემლი მსხვილი ხედით; მიხეილ სააკაშვილი მარტოხელა მოხუცს სტუმრობს მეუღლესთან, სანდრასთან, ერთად და ადგილზევე იძლევა განკარგულებას, შეუცვალონ დამსხვრეული მინები...

ადანაშაულებენ ეკლესიის შევიწროებასა და ნგრევაში:

– მიხეილ სააკაშვილი ეკლესიის საძირკვლის ჩაყრაში

მონაწილეობს, ესაუბრება სასულიერო პირებს, ჩუქნიან ხატებს; მიხეილ სააკაშვილი რუსეთის ბაზის მიერ დატოვებული სამონასტრო კომპლექსის ეზოში და ა. შ.

პარალელურად, ხელისუფლება ხელს აწერს პატრიარქთან შეთანხმებას – ეკლესიისათვის მიწების გადაცემის თაობაზე; პრემიერმინისტრი აღგენს პენსიების გაზრდის კონკრეტულ ვადებს, ახალ შობილებს ენიშნება ერთჯერადი ფულადი დაბეჭდება, სტუდენტებს – სახელობითი სტიპენდიები...

ყოველივე ამან უნდა დაადასტუროს, რომ პრეზიდენტობის კანდიდატის სიტყვა და საქმე ერთია – მას შესწევს უნარი, გადაწყვიტოს პრობლემები.

ამ ტიპის სარეკლამო რეოლები ახალი ამბების სტილშია გადაწყვეტილი იმ განსხვავებით, რომ მიხეილ სააკაშვილის შეხვედრებზე მუშაობს რამდენიმე კამერა (მოძრავი სატელევიზიო სადგურის საშუალებით), კარგად ჩანს შეხვედრების მასშტაბურობა, დინამიკა, ადამიანები.

საარჩევნო კლიპებში მიხეილ სააკაშვილს ვხედავთ ხალხის უზარმაზარ მასებთან, გვესმის ფრაგმენტები მისი გამოსვლებიდან; სუბტიტრები მიგვითითებს, რომ გეოგრაფიულად არ რჩება თითქმის არცერთი რეგიონი და თითქმის არცერთი მსხვილი დასახლება ამ რეგიონებში; კადრის ზედა კუთხეში მითითებული თარიღი მიგვანიშნებს შეხვედრების ინტენსივობას და ხშირ შემთხვევაში – შეხვედრების ადგილებს შორის დიდ დისტანციას, რაც ხაზს უსვამს პრეზიდენტობის კანდიდატის ენერგიულობასა და პოპულარობას; ის ხან ხალხის შუაგულშია და ხან ფიცარნაგზე; შეხვედრები მხოლოდ დიდ ცის ქვეშ მიმდინარეობს, ამინდის მიუხედავად – ამომრჩეველს უყვარს თავისი კანდიდატი და არ ეპუება ამინდს; კანდიდატიც არ ეპუება ამინდს – მას უყვარს თავისი ამომრჩეველი.

ამომრჩეველთან შეხვედრებისას პრეზიდენტობის კანდიდატი იღებს სპონსორულ მიწვევებს – სამეცნიერო მოხუც მეჩაიე ქალთან ერთად ათვალიერებს მის პლანტაციას; გოგონას დაუნებული თხოვნით მიჰყება მას სახლში და მონაწილეობს ჩურჩხელების ამოვლებაში; თელაველ ქალსაც ეწვევა დაბადების დღეზე; საკუთარ დაბადების დღესაც სოფელ შალაურში ატარებს, გრემელაშვილების ოჯახში...

სარეკლამო რგოლებში ფიგურირებენ აქტიური ადამიანები, რომლებიც პრეზიდენტობის კანდიდატს თავიანთ მოსაზრებებს უზიარებენ, თავიანთ ყოფა-ცხოვრებაზე ესაუბრებიან; მიხეილ სააკაშვილი თავადაც ცდილობს მათი ცხოვრების ახლოს გაცნობას – მეოუგზეებთან ერთად ეზიდება ბადეს; ჩადის მაღაროში მეშახტეებთან; ადის სამშენებლო ხარაჩოებზე; სოფლის ავტობუსში ესაუბრება მგზავრებს, სინაულს გამოოქვამს ავტობუსის სიძველის გამო და ამ ფონზე უბიძგებს მათ შედავათიანი კრედიტების აღებისა და აქტიური ქმედებისაკენ... სადაც ამომრჩეველთა პრობლემების გაცნობას პირადად ვერ ასწრებს, აგროვებს წერილობით, რაშიც მეუღლე – სანდრა რულოვსიც, ეხმარება. ამ, ე.წ. „პრობლემურ რგოლებში“, საგანგებოდ არის გამოყოფილი ინიციატივიანი ადამიანები, რომლებიც არ ელოდებიან სახელმწიფოს ან ვისიმე დახმარებას და საკუთარი ძალებით ცდილობენ საკუთარი თუ საქვეყნო პრობლემების გადაწყვეტას.

მიხეილ სააკაშვილმა ძირითადი საარჩევნო კამპანია რეგიონებში გაშალა და სიღარიბის დაძლევის მთავარი პლატფორმა ქართული სოფლის აღორძინების პროგრამის სახით წარმოადგინა – „ძლიერი სოფელი – ძლიერი საქართველო!“, საბოლოო შედეგით – „საქართველო სიდარიბის გარეშე!“ (საარჩევნო კამპანიის მთავარი სლოგანი).

მიხეილ სააკაშვილი აღიარებს შეცდომებს, თავისი მოქმედებით და დაპირებებით პასუხს სცემს ოპონენტთა ბრალდებებს და კითხვებს; პრეზიდენტის მოვალეობის შემსრულებელი და პრემიერმინისტრი იწყებენ მიხეილ სააკაშვილის ინიციატივების განხორციელებას. საზოგადოებში ჩნდება კითხვა – სად იყავით აქამდე? მას არგუმენტირებულად შეუძლია თავის მართლება – აშენებდა გზებს, ებრძოდა კორუფციასა და კრიმინალს, რის გარეშეც შეუძლებელი იყო ქვეყნის წინსვლა... – „ახლა ეს შესაძლებელია, ხელს ვერავინ შეგვიშლის!“

სარეკლამო კამპანიის უვალაზე ფაქტიზ, უვალაზე დრამატულ, მიმმე და საჩითორო ეტაპად ამერიკული გამოცდილება მიიჩნევს კამპანიის მესამე ეტაპს – „ოპოზიციის

გამოკვლევას“, ანუ ნეგატიურ რეკლამას, სადაც კონკურენტები ცდილობენ ერთმანეთის უარყოფითი, მხარეების წარმოჩენას. ეს ფაქტი ზღვრის დარღვევის დიდ რისკთან არის დაკავშირებული, უკიდურესობებმა შეიძლება თავად მათი წარმომჩენი დაზარალოს.

მიხეილ სააკაშვილი სარეკლამო კამპანიაში არ მიმართავს პირდაპირ ნეგატიურ რეკლამას; თავის სარეკლამო რგოლებში მხოლოდ ერთხელ გამოკვეთს ოპონენტების კონტექსტს – „ისინი გვებრძვიან ჩვენ – ჩვენ ვებრძვით სიღარიბეს!“ თუმცა, ამ ფრაზებს ხშირად წარმომარცვას შეხვედრებზე, რომლებიც ინტენსიურად შუქდება ტელევიზიუმის საინფორმაციო გამოშვებებით.

როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, ჯერ კიდევ ნოემბრის მოვლენების დროს, მასმედიაში პროკურატურის მიერ გავრცელებული ფარული აუდიო-ვიდეო ჩანაწერების გამოქვეყნება, მიხეილ სააკაშვილის ერთ-ერთი მთავარი კონკურენტის – არკადი (ბადრი) პატარკაციშვილისათვის საქმაოდ სერიოზული დარტყმა იყო. ამდენად, სააკაშვილის საარჩევნო კამპანია ნეგატიურ რეკლამებზე არც დროს ხარჯავს და არც ფულს, მას ირიბი რეკლამის მეშვეობით აწარმოებს.

საარჩევნო კამპანიის ბოლო, მეოთხე ეტაპი – ფინალია, როცა ყველაფრის შეჯამება ხდება. ამ ეტაპისთვის წინა პლანზე მუშაობს მუსიკალური რეკლამები – „მიშა მაგარია!“ და ზუმბას „გამოთლიანებისა და პატიების უამი“ – მოკლე ვარიანტები, შესავალი აკორდის ლაიტმოტივით და საარჩევნო ნომერ 5-ის აქცენტირებით.

მთლიანობაში, მიხეილ სააკაშვილის საარჩევნო კამპანია მოქნილი და დინამიკურია, კარგად რეაგირებს ელექტორატის განწყობილებებსა და მოწინააღმდეგის ტაქტიკაზე; მოხერხებულად გადააჭვს აქცენტი და უურადღება ერთ-ერთ მთავარ პრობლემაზე – სიღარიბეზე (რაც არ იყო ხალხის ქუჩაში გამოსვლისა და ვადამდელი საპრეზიდენტო არჩევნების დანიშვნის მთავარი მიზეზი); სრულად იყენებს კომუნიკაციის ყველა შესაძლებლობას.

მიხეილ სააკაშვილის საბრძოლო ფერი წითელია – სიცოცხლის, გამარჯვების, აგრესიული ფერი; ასოცირდება

საქართველოს დროშასთან; ის ყოველთვის დომინანტურია; ეს ფერი მთელი საარჩევნო კამპანიის ორგანული ნაწილია (კანცილიატის ჩატულობის ჩათვლით) და კარგად ერწყმის მიხეილ სააკაშვილის ნატურას.

მიხეილ სააკაშვილის საარჩევნო PR კამპანია მკვეთრად პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებს, თუმც, პოლიტიკური პროფესიული „ნამუშევარია“ და ქმნის პრეზიდენტობის კანცილიატის, როგორც წარმატებული ადამიანის, იმიჯს – რაც უფრო მეტ წარმატების ვხედავთ მის უახლოეს წარსულსა და აწმუობი, მით უფრო უნდა ვირწყნოთ მისი მომავალი წარმატება!

**ლევან გაჩეჩილაძის იმიჯი – დაჩაგრული და გაბრაზებული,** რომლის მთავარი გადასაწყვეტი პრობლემა მხოლოდ მიხეილ სააკაშვილია. მის მიმართვებში კონკრეტული მხოლოდ მუქარის შეძახილებია, დანარჩენი ყველაფერი ზოგადია და დამატებით განმარტებებს მოითხოვს. ლევან გაჩეჩილაძე ცდილობს „ლიდერი გმირის“ იმიჯის მორგებას.

„თავისი პათოსითა და იმ ჟინით, რომელსაც თავის სიტყვებში დებდა გაჩეჩილაძე, ძალიან ჰგავდა ანტიკური ხანის გმირი მეომრებისა და შუა საუკუნეების ჯვაროსნების მუქარა-შეძახილებს მტერთან ომის დაწყების წინ. გარკვეული თვატრალური ეფექტი ამ ჟინიან შეძახილს, რა თქმა უნდა, აქვს, მაგრამ მეტი არაფერი.“<sup>7</sup>

ლევან გაჩეჩილაძის სლოგანი – „საქართველო უპირველეს ყოვლისა!“ ძალიან ზოგადი და მრავალპლასტიკიანია. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ცდილობს ამ სლოგანთან იდენტიფიცირებას. „რა თქმა უნდა, საქართველო უპირველეს ყოვლისა!“ – ამ სლოგანს ავტორი იტენირები – ზოგჯერ ტრაგიკულად სევდიანი ცნობილი სახეები წარმოთქვამენ – მეცნიერები, მსახიობები, რეჟისორები... და „ბადაგონის“ რეკლამის ასოციაციით, აქაც კონკრეტული „ბრენდი“ – ლევან გაჩეჩილაძე უნდა ვიგულისხმოთ. ამ ტიპის სარეკლამო რგოლები საკმაოდ დიდი რაოდენობით იყო წარმოდგენილი.

ლევან გაჩეჩილაძის ყველაზე ეფექტური შეძახილი: „მიშა, მოვდივარ!“, ფაქტობრივად, მის რეალურ სლოგანად იქცა. კიდევ ერთი, რაც მეტ-ნაკლებად ჩანს ამ რგოლებში, მისი და მისი გუნდის პოპულარობა და ერთობის დემონსტრირებაა –

მიხეილ სააკაშვილისაგან განსხვავებით, ის ხშირად ჩანს თანაგუნდელებთან ერთად ხელიხლაკიდებული.

ლევან გაჩეჩილაძის სარეკლამო კამპანიაში არსადაა გამოკვეთილი მისი საარჩევნო პროგრამა; შეხვედრები ამომრჩეველთან ძირითადად დახურულ სივრცეში მიმდინარეობს, პერიოკულ-პათეტიკური პათოსით, მისი გამოსვლები ზოგჯერ „ბრძნულ სადღეგრძელოებს“ გვაგონებს; გაჩეჩილაძის სარეკლამო რგოლებიც „პინოსიმართლის“ პრინციპით არის აგებული, თუმც, ერთი კამერით გადადება, დახურული სივრცის ცუდი განათება და აკუსტიკა, პერსეპტივის დეფიციტი სერიოზულ კვალს ამჩნევს მათ ხარისხს.

ლევან გაჩეჩილაძის სარეკლამო კამპანია ერთგვარად ხისტია; მთავარი ყურადღება ნეგატიურ რეკლამაზეა გადატანილი. გამოკენტებულია ისეთი ნაცადი ხერხი, როდესაც ხდება კონტექსტიდან ამოდებული ფრაზების ილუსტრაცია ნეგატიური ხატებით. მაგალითად:

ხედვით რიგში – მთავრობის სხდომა, მიხეილ სააკაშვილის გამოსვლა – „ეს სასწაული, საოცრება, რომელიც ყველაზე ერთად გავაკეთოთ...“ – პარალელური მონტაჟით გადადის 2007 წლის 7 ნოემბრის მშვიდობიანი აქციის დარბევის კადრებზე;

კვლავ მიხეილ სააკაშვილის გამოსვლა, ოდონდ სხვა ადგილას – „არ დაუჭეროთ, ხალხო, თქვენს თვალებს; ეს ყველაფერი გეხვენებათ“ და ისევ – პარალელური მონტაჟით, კვლავ 7 ნოემბრის აქციის დარბევა;

მიხეილ სააკაშვილი მთავრობის სხდომაზე – „მე ამაზე დავალება მივეცი შინაგან საქმეთა მინისტრს...“, პარალელურად – კვლავ აქციის დარბევა;

კადრში – რამდენიმე პოლიციელი ურტყამს ერთ კაცს; პარალელურად, მიხეილ სააკაშვილის სიტყვები – „ესენი ნამდვილი ინტელიგენტები არიან“;

სპეცრაზმელები ნიდებებით და ჩაფეუტებით (უცხოპლანეტებ რობოტებს მოგვაგონებენ), კვლავ მიხეილ სააკაშვილის სიტყვების თანხლებით – „ესენი ნამდვილი ინტელექტუალები არიან“ და ა. შ.

ასეთი სარეკლამო კავშირები, მართალია, საინტერესოდ

იყენება, გონიერი სახელმწიფო ჩანს (ოდონდაც, მხოლოდ „შემატებული“ სტილში), მაგრამ, სავარაუდოა, რომ თავისი „ნაირური“ პირდაპირობით სერიოზულ გავლენას ვერ მოახდენს მოწინააღმდეგის იმიჯზე. თუმც, ამ მიმართულებით უფრო სერიოზული ნამუშევარი ჩანს სარეკლამო კლიპი მიხეილ სააკაშვილის მუსიკალური რეკლამის („მიშა მაგარია!“) ოქმაზე: კლიპის კადრები – მასობრივი მსვლელობა სიღნაღის (შენებისა და განახლების სიმბოლო) ქუჩებში – უკუსვლით უკავშირდება გახმაურებული საეცოპერაციებისა და კერძო საკუთრების ნგრევის უკელასოვის ცნობილ კადრებსა და ფოტოებს, „მიშა მაგარია!“-ს პერმანენტული გამეორებით.

რაც შეეხება ფერის სიმბოლოს – თეორი ფერი, რომელიც ლევან გაჩერილადისა (საერთოდ, ოპოზიციის) და მისი მომხრეების ყელსახვევებსა და ხელსახვევებში ფიგურირებს, ფერის ფსიქოლოგიაში განმარტებულია, როგორც სამოთხის ფერი – სიხარულის, სიწმინდის, სულიერების სიმბოლო. მაგრამ აქევ გასათვალისწინებელია, როგორ მუშაობს ის ნაციონალურ, კულტურულ ტრადიციებში და ა. შ. თეორი ფერი კაპიტულანტური ფერიცაა, შებლზე წაკრული თეორი ლენტები იაპონელ კამიკაძეებთანაც ასოცირდება, ხოლო ჩემი პირადი აღქმით, მცირე ზომის თეორი ყელსახვევები (ხშირად წესიერადაც რომ არ სწორება ზორბა ადამიანის თავ-კისერს), სიღარიბესთანაც ასოცირდება.

საერთო შთაბეჭდილებით, №1 (საარჩევნო ნომრით) პრეზიდენტობის კანდიდატის, ლევან გაჩერილადის, სარეკლამო კამპანია ძირითადად ლონისძიებათა რიგს მოიცავს, სადაც ორი კონკრეტული სლოგანი გაისმის: „მიშა, მოვდივართ!“ და „მიშა დამთავრებულია!“; სარეკლამო მასალა ძირითადად გამიზნულია მიხეილ სააკაშვილის მიმართ უარყოფითი განწყობის შესაქმნელად და, საბოლოო ჯამში, ვერ ქმნის იმ გმირის იმიჯს, რომელიც ქვეყანას იხსნის „ტირანისგან“ და ნათელს მოჰყენს სლოგანს – „საქართველო, უპირველეს ყოვლისა!“

სხვა პრეზიდენტობის კანდიდატების სარეკლამო კამპანიაზე ძალიან მოკლედ შევჩერდებით, რამდენადაც ისინი ტელეთერში მცირე რაოდენობის სარეკლამო რეკლემით იყვნენ წარმოდგენილი.

პრეზიდენტობის კანდიდატი №3, ლავით გამყრელიძე, მკვეთრად იყენებს შედარებით ხერხებს და აქაც ისევე, როგორც ლევან გაჩერილადის კლიპებში, ძირითადი ორიენტირი მიხეილ სააკაშვილის შეცდომები და მისი დისკრედიტაციის მცდელობაა, პლუს – თვად გამყრელიძის საარჩევნო დაპირებები.

სარეკლამო რეკლამში ერთად არის თავმოყრილი პრობლემებიც, კანდიდატის საარჩევნო პლატფორმაც, იდენტიფიცირებაც, დაპირებებიც... სხვადასხვა რგოლი სხვადასხვა ნეგატიური არგუმენტის ჩვენებით იწყება (მაგალითად, ვერაცის აჩევნა ან შენობების ნგრევა), რომელსაც იქნება კადრები – გამყრელიძის გამოსვლები მოცემულ თემაზე, პარლამენტში ან სხვაგან. ყველა სარეკლამო რგოლის ბოლოს ეკრანი ორ – თეორ და შავ ნაწილად იყოფა; შავ ნაწილზე, გრაფიკულად და ვერბალურად, ხელისუფლებასთან გაიგივებული ცხოვრებისეული თუ პოლიტიკური ინფორმაცია თავსდება, თეორ ფონზე – იმავე პრინციპით – დავით გამყრელიძის პლატფორმა (დაპირებების სახით).

მიუხედავად იმისა, რომ გამყრელიძის სარეკლამო რგოლების რაოდენობა ძალზე მცირეა, აქ იგრძნობა მცდელობა პრობლემების გაედერებისა, თუმც, არცთუ დამაჯერებლად გამოიყურება დაპირებები მეტისმეტად კონკრეტული ციფრებით და მეტისმეტად ზოგადია სლოგანი – „ჩვენ გვწამს ღმერთი და შეგვწევს ძალა“.

**შალვა ნათელაშვილი** ერთ დიდ სააგიტაციო პლატფორმი აერთიანებს თავისი და თავისი პარტიის ბრძოლას წარსულსა და აქმოში, უკეთესი მომავლისათვის, ზოგადი სლოგანით – „გაიმარჯვებს ქართველი ხალხი!“ (როდის, სად, ვისთან ბრძოლაში?! – კ. ზ.); საარჩევნო რგოლი კანდიდატის საქმეთა შემასხენებლი-საიდენტიფიკაციო ხასიათისაა, გამოირჩევა ენერგიული და შემტევი რიტმით.

**არკადი (ტადრი)** პატარგაციშვილის ერთი სარეკლამო რგოლი საიდენტიფიკაციო ხასიათისაა, რომლის მეშვეობითაც კანდიდატი ცდილობს დაიბრუნოს თფიციალურ საპრეზიდენტო მარათონში ჩაბმისას „დაკარგული“ სახელი „ბადრი“. რგოლი იწყება ისევ და ისევ 7 ნოემბრის აქციის დარბევის კადრებით, კადრს მიღმა კი პერმანენტულად

მეორდება მოგუდული შეძახილი: „ბადრი, მე ბადრი მქვია!“  
 – ბადრი პატარკაციშვილის მისვლა მიტინგზე – ოვაცია;  
 – ბადრი პატარკაციშვილის სიტყვით გამოსვლა მიტინგზე  
 – „გამარჯობა, ქართველო ხალხო!“ – (ერთგვარად  
 დისტანცირებული მიმართვა, რასაც მოჟყვება საქართველოს  
 შენებისა და გაბრწყინების ამბიციის დემონსტრირება);  
 – კვლავ აქციის დარბევის კადრები – პერმანენტული –  
 „ბადრი, მე ბადრი მქვია!“; – ბადრი პატარკაციშვილი კვლავ  
 მიტინგზე – „საქართველო გაბრწყინდება, ამის მიერ გქინდეთ!“  
 – ბადრი პატარკაციშვილის ფოტო – გრაფიკული  
 „გჯეროდეთ!“

მეორე სარეკლამო რგოლიც სრულად არის აგებული 7  
 ნოემბრის აქციის დარბევის კადრებზე, კვლავ დაჟინებული  
 შეძახილის თანხლებით: „კიდევ გაუმარჯოს!“, ბადრი  
 პატარკაციშვილის იგივე ფოტო გრაფიკით – „საქართველო  
 სააკაშვილის გარეშე – საქართველო ტერორის გარეშე!“

ორივე ამ რგოლში დომინირებს ყვითელი (ოქროსფერი)  
 და კანდიდატის ფოტოც რთული შემადგენლობის ყვითელ  
 ფონზე ფიგურირებს. ყვითელი ფერი (ისევ, როგორც სხვა  
 ფერები) მკვეთრად განსხვავებული უკიდურესობებით  
 ხასიათდება – სიახლისკენ მისწავების, იმედისა და  
 სიხარულის განცდიდან – იმედგაცრუებისა და იზოლაციის  
 გამოხატვამდე; თუმცა, თავისი სიმკვეთრითა და სირბილით  
 აღქმა-დამახსოვრებასაც უწყობს ხელს.

დასასრულ, უნდა ითქვას, რომ აშკარა უთანაბრობა  
 (ვგულისხმობთ სათქმელის მოცულობას) პრეზიდენტობის  
 კანდიდატთა სარეკლამო რგოლების განხილვისას  
 განპირობებულია არა მხოლოდ მათი რაოდენობის  
 უთანაბრობით (განსახილველად აღებული მიხეილ  
 სააკაშვილისა და ლევან გახეთილაძის სარეკლამო რგოლები  
 თოთქმის თანაბარი რაოდენობისა იყო\*), არამედ იმ ფაქტორით,  
 რამდენად შეესაბამება ისინი ჩვენი სტატიის თემას – რეკლამა,  
 როგორც პოლიტიკური კომუნიკაციის ფორმა. ამ  
 თვალსაზრისით, არსებითი განსხვავებაა მიხეილ  
 სააკაშვილისა და სხვა პრეზიდენტობის კანდიდატების  
 სარეკლამო რგოლებს შორის.

იქნება შთაბეჭდილება, რომ ოპოზიციური კანდიდატების

PR-და პოლიტიკუროლოგებმა (ვისაც ასეთი ჰყავდა) გასული  
 წლის ნოემბერში ხალხის შთამბეჭდავი მასის ქუჩაში  
 გამოსვლა მიზნიერებას საქმარისად საზოგადოებრივი აზრის  
 გამოხატვისა და ცოდნისთვის; შესაბამისად, ნაკლებად. ან  
 არასათანადოდ იზრუნებს თავიანთი კანდიდატების საარჩევნო  
 კამპანიის პოლიტიკუროლოგიური დაგეგმვისა და  
 წარმართვისთვის.

\* სტატია დაიწერა პრეზიდენტობის კანდიდატების –  
 მიხეილ სააკაშვილის 31, ლევან გახეთილაძის 30, დავით  
 გამყრელის 7, შალვა ნათელაშვილის 1 და არგადი  
 (ბადრი) პატარკაციშვილის 2 სარეკლამო რგოლის  
 განხილვის საფუძველზე. – ვ. ზ.

1. 6. კუპრეიშვილი, „გზა გამართული სარეკლამო ხარჯებისაკენ“, ურნალი „ბიზნესი“, №1, მარტი, 2007 წ.
2. Егорова-Гантман Е., Плешаков К, «Политическая реклама», Москва, 2002.
3. Маршалл Маклюэн, «Понимание Медиа», Москва, 2003.
4. Моррис Дик, «Новый Государь», Москва, 2003.
5. «Анатомия рекламного образа» (под редакцией А.Овруцкого), Питер, 2004.
6. Наполитан Д., «Электоральная игра», Москва, 2002.
7. Антипов Р., Баженов Ю., «Паблик Рилейшнз», Москва, 2002.
8. Обухов Я., «Символика цвета», <http://www.videoton.ru/Artikles/symcolor.html>
9. Голядкин Н., «Творческая реклама» (из американского опыта), Москва, 2001.
10. У. Рональд Лein, Дж. Томас Рассел, «Реклама», Питер, 2004.
11. იხ.: გაზეთი „24 საათი“, 09.01.08.
12. იხ.: გაზეთი „ჯორჯიან თაიმსი“, 18.01.08.

## თინათინ ჭაბუგიანი

### მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა მონტაჟი, როგორც მხატვრული ასახვის საშუალება თავი მეორე

იმისათვის, რომ სწორად შევაფასოთ და შევისწავლოთ მონტაჟი საეკრანო ხელოვნებაში, უპირველესად, აუცილებელია გავარკვიოთ მისი ესთეტიკური შესაძლებლობანი, მისი როლი და აღგილი ეკრანული ენის სისტემაში.

თავისი საწყისიდან დღემდე იცვლება მონტაჟის გამოყენების მეთოდები და საზღვრები, მაგრამ ყოველთვის უცვლელი რჩება მისი, როგორც მხატვრული სინამდვილის, სივრცულ-დროითი არსებობის ფორმის, იდეურ-მხატვრული ამოცნები.

მონტაჟი – ეს არის მხატვრის იდეა, სამყაროს მისეული ხედვა, რომელიც გამოვლინდება კადრების არჩევაში, დაპირისპირებაში და ერთობაში, ეპიზოდების განლაგებაში. მონტაჟი მოქმედება, სადაც ხდება გარეკეული მომენტების გამოყოფა, პერსონაჟთა ხასიათების შეჯახება, განვითარება და შედეგი.

მონტაჟი – ესაა ტექნიკური ხერხების ერთობლიობა, რომლის მეშვეობითაც იქმნება მოძრაობის უწყვეტი ნაკადი, რიტმი, სწორედ მათი საშუალებით რეალური დრო და სივრცე ტრანსფორმირებულია, შეცვლილია პირობითი ეკრანული დროითა და სივრცით.

მონტაჟი საეკრანო ხელოვნებაში განსაკუთრებულად რთული სისტემაა, აზრობრივი, ხმოვან-გამოსახულებითი და კადრების რიტმული ურთიერთობისა. მისი შესაძლებლობები განუსაზღვრელია. სპეციალისტებმა დიდი ხანია შეამნიერება, რომ მონტაჟი თავისი არსით ორსახოვანია. ერთი მხრივ, ესაა მხატვრული აზროვნების ფორმა, მეორე მხრივ, მონტაჟი ასრულებს წმინდა ფუნქციურ დანიშნულებას, იგი ტექნიკური საშუალებაა. ამას ემატება კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი – სწორედ მონტაჟის საშუალებით ხდება მაყურებლის გრძივის მართვის, მისი ყურადღების ორგანიზაცია.

თავის ცნობილ სტატიაში – „დიკენსი, გრიფიტი და ჩვენ“ მონტაჟის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ს. ეიზენშტეინი წერდა: „ჩვენთვის მონტაჟი იქცა საშუალებად... მიგვედრია ერთიანი იდეური კონცეფციის თრგანული განხორციელებისათვის, რომელიც მოიცავდა კინონაწარმოების ყველა ელემენტს, დატანებს“.<sup>1</sup>

ეკრანის ნებისმიერი ოსტატისათვის სახეობრივი აზროვნება ნიშნავს მონტაჟურ აზროვნებას – სწორედ მონტაჟის საშუალებით რეალური დრო და სივრცე შეცვლილია პირობითი ეკრანული დროითა და სივრცით. ყოველ ცალკეულ კადრში მოქმედება ხდება რეალურ დროსა და სივრცეში, მაგრამ მონტაჟის დროს ეს ბუნებრივი მდინარება ირდვევა – სივრცის სხვადასხვა მონაკვეთის შეერთებით, რაკურსებით, სხვადასხვანაირი ფოკუსური თეგებივების გამოყენებით იქმნება ახალი მონტაჟური დრო და სივრცე, სადაც მოქმედება ერთიანდება ლოგიკურად და უწყვეტად, თუმცა, იგი რეალური მოქმედების უწყვეტობას არ ემთხვევა. კინოს მთავარი აღმოჩენა სწორედ ეს მონტაჟური (ხელახლა შექმნილი) სივრცე და მონტაჟური (სუბიექტურად განცდილი) დროა, სადაც პლასტიკური კადრი ერთდროულად „პირობითიც“ არის და „უპირობოც“, რეალობასაც ასახავს და სახესაც წარმოადგენს ეკრანული დროის ერთსა და იმავე მონაცემთში.

ხელთუქმნელი ბუნების აღბეჭდვა, საეკრანო ენის ტენდენციაა, თუმცა თავისი მნიშვნელობით ბუნებრივი ობიექტები, ერთდროულად კონკრეტულიცაა და ზოგადიც, კინაიდან ისინი უსასრულო რაოდენობის შესაბამისობებს ფლობენ. ეკრანზე აღბეჭდვისას ხელოვანი, მხატვრული, მონტაჟური აზროვნებით ანიჭებს მათ სხვადასხვა კონტექსტს. მაგალითად, უღიმდამი შემოდგომის პერსონაჟი, როდესაც ხებს ფოთლები სცენია, ჩვეულებრივზე მეტ აზრობრივ დატვირთვას მიიღებს, თუკი ამ ხის ქვეშ ყავარჯებზე დაყრდნობილი მოხუცი გაიგლის და ჩამოყრილ ფოთლებთან ერთად კადრიდან გაგა, გაქრება... თუკი იმავე ხის ქვეშ ახალფეხადგმული ბავშვი გაივლის და ხიდან ჩამოცენილ ფოთლებს პაწაწა ხელებით იჭერს, რასაკვირველია, სხვა აზრი იბადება...

იგივე შეიძლება ითქვას ფერსა და განათებაზეც, რადგანაც ეს, თითქოსდა, მკვეთრად გამოხატული მოვლენებიც კი

განუსაზღვრელია იმ თვალსაზრისით, რომ ხანდახან სხვადასხვა კონტექსტში ისინიც კი იცვლიან თავის მყარ აზრს; მაგალითად, ფილმში „ალექსანდრე ნეველი“, ტევტონელ რაინდებს ახურავს თეორი კაპიშონები, თეორი ფერი საყოველთაოდ სიმბოლოა სიწმინდისა, უბიშოებისა, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი გამოხატულებაა ვერაგობისა და ულმობელობისა.

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბუნებრივი ობიექტები თითქოსდა, გარემოცულია უამრავი მნიშვნელობით, რომელთაც აქვთ უნარი, გამოიწვიონ სხვადასხვაგვარი განწყობილება, განცდები, აზრები; სხვანაირად რომ ვთქვათ, ასეთი ობიექტები ფლობენ უსაზღვრო, უსასრულო რაოდენობის ფსიქო-ფიზიკურ შესაბამისობებს. სწორედ რეჟისორის, ხელოვნის ნიჭისა და ფანტაზიაზე, მონტაჟურ აზროვნებაზეა დამოკიდებული, თუ რა დატვირთვას მისცემს იგი ბუნებრივ ობიექტებს, როგორი ფსიქო-ფიზიკური თანაფარდობებით დატვირთვას ფილმს.

უმველივე ზემოთქმულის შესაბამისად, სტუდენტებს მიეცემა დავალება – რეალური ობიექტები აჩვენონ სხვადასხვა კონტექსტში, ფერი და განათება გამოიყენონ სხვადასხვა კონტექსტში (ეს მათ განუვითარებს მონტაჟურ აზროვნებასა და აზროვნებას კონტექსტებით).

სწორედ მონტაჟური აზროვნება იძლევა საშუალებას, წინა პლანზე წამოწიოს ადამიანური გრძნობების ისეთი ნიუანსები, დეტალები, მატერიალური სამყაროს ის ნაწილაკები, რომელთა დანახვა ჩვეულებრივი თვალით შეუძლებელია. გენიალური ეგზიუპერი წერდა: ყველაზე მთავარია ის, რასაც თვალით ვერ დაინახავო... სწორედ ამ მთავარის გამოხატვაა ხელოვნების ყველა დარგის ამოცანა, თუმცა, თითოეული მათგანი ამას სხვადასხვანაირად და მეტ-ნაკლებად ახერხებს. მაგალითით ისთვის: საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თეატრალური ხელოფების საფუძველი მსახიობია და მის მიერ შესრულებული სახე, მსახიობის განცდა, გრძნობები... მაგრამ შეუძლებელია დრამის რეჟისორმა ისე დადგას სცენა, რომ ზედმიწევნით აჩვენოს მსახიობის შინაგანი მღელვარება, თვალზე მომდგარი ცრემლი თუ მზერის გაელვება და კიდევ უამრავი ადამიანური გრძნობის გამომხატველი ნიუანსები

ახლო ხედებში, იმ მასშტაბებში, როგორც ეს კინემატოგრაფს ძალუბს.

კინემატოგრაფს შეუძლია შეახეროს ჩვენი მზერა რომელიდაც დეტალზე; გვაიძულოს ვუყეროთ, რამდენ ხანსაც უნდა უფრო მეტიც, მას შეუძლია, წინა ხედზე გამოიტანოს უსულო საგანი და მთელი შემდგომი მოქმედების ქვაკუთხედად აქციოს. თეატრალური ხელოვნების მაყურებელი უფრო თავისუფალია არჩევანში. მაგალითად, სცენაზე დგანან ქალი და მამაკაცი, რეჟისორს უნდა აქცენტი გააკეთოს ქალზე, მაგრამ, როგორც არ უნდა დადგას მან ეს სცენა, რაც არ უნდა გააკეთოს, მაყურებელს მაინც შეუძლია მამაკაცს შეხედოს, თანაც მარტივი მიზეზით – მას ის მამაკაცი მოსწონს ანდაც მისი ნათესავია... მსგავსი რამ კინემატოგრაფში გამორიცხულია, ეკრანზე რეჟისორს ის კადრი აქვს დაფიქსირებული, რომელიც თვალდ სურს. მაყურებელს არჩევანი არა აქვს. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ეკრანის ენა ახდენს მაყურებლის უურადდების სრულ ორგანიზაციას. ეკრანის ენა ამტკიცებს თავის განსაკუთრებულ მოთხოვნას – გამოიკვლიოს არა მხოლოდ ადამიანი, არამედ მთელი მისი ფიზიკური, მატერიალური ყოფა. უმრავი მატერიალური მოვლენა თვალთაგან გვისხლება – ძალზე პატარა ობიექტების აღქმა შეუძლებელია შეუიარაღებელი თვალით, დიდი ობიექტების დანახვა კი შეუძლებელია მთლიანობაში. ხელოვნებათმცოდნე ზ. კრაკაუერი, თავის წიგნში – „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“ წერდა: „გარკვეული თვალსაზრისით, კინემატოგრაფი შეიძლება შეგადაროთ მეცნიერებას, რადგანაც მეცნიერული კვლევის მსგავსად კინოგამოსახულება ანაწევრებს მატერიალურ მოვლენებს მიკროსკოპულ კინოფიგურაციებში და ამ სახით გვაძლევს საშუალებას, ვიგრძნოთ მთლიანობის უზარმაზარი ენერგია. ეს ფილმის ბუნებაა, რადგან შესაძლებელია კინოგამოსახულების აგბა ცალკეული ნაწილებისაგან და თითოეულ ნაწილში დაფიქსირებულია მოძრაობის ცალკეული ფაზები, ანუ მთლიანობა, მისი არსი მოწოდებულია ნაწილებისაგან“?

ის, რომ კინემატოგრაფს შეუძლია დაინახოს ის, რასაც ვერ დაინახავს რიგითი ადამიანი, ცხადია და საინტერესო. მ.

რომი თავის სტატიაში, „შენიშვნები მონტაჟზე“, აღწერს ერთ უჩვეულო ამბავს: სკვითების ერთ-ერთ ყორდანში ნაპოვნ სამაჯურზე გამოსახული იყო უცნაურ პოზაში მყოფი ირემი – ცხოველს ოთხივე ფეხი მუცელზე ჰქონდა მიკრული. იყო დიდი კამათი. ცხადია, სკვითების ხელოვნება შორს იყო სტილიზებული პირობითობისაგან, ე. ი., ირემი გამოსახული იყო რეალურად; მაშინ გაჩნდა კითხვა: რატომ არის ირემი ასეთ უცნაურ მდგომარეობაში? ერთი ვარაუდობდნენ, რომ ეს იყო რიტუალური ირემი; მეორენი ფიქრობდნენ, სამკაული ვიწრო ფირფიტისგან იყო გაკეთებული და მხატვარს რადა გზა ჰქონდა, იძულებული იყო, სწორედ ამ პოზაში გამოესახა ირემი. რაპიდოთ გადადებისას კი აღმოჩნდა, რომ სამაჯურზე გამოსახული ირემი შემინებული, მიზანსწრაფული ნახტომებით გარდის, ხოლო ნახტომების შუალედებში, უმცირეს წამებში, ის ზუსტად ისეთ მდგომარეობას იღებს, როგორც სამკაულზე გამოსახული ირემი, ანუ, მას ოთხივე ფეხი მუცელზე აქვს მიკრული. თუმცა, ამის დანახვა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ კინემატოგრაფიული გამოსახულებით. როგორც ჩანს, სკვითებს ისეთი მახვილი თვალი ჰქონდათ, რომ ამ წამიერებასაც აფიქსირებდნენ და სწორედ ეს წამიერება, ირმის საოცარი ნახტომი გამოსახა სამაჯურზე უცნობმა სკვითმა ოსტატმა.

ქ. რომი მიუთითებს: „კინემატოგრაფმა აღმოაჩინა ისეთი ხედვის წერტილები, რომლებიც მისაწვდომი იყო მხოლოდ ერთეულებისთვის... მე ვფიქრობ, მონტაჟმა მოგვცა საშუალება, დავინახოთ მოგლენები ისე, როგორც არცერთ თვალს არ შეუძლია მისი დანახვა. მანვე მოგვცა საშუალება, მოიცვას ნაწილები და თავიდან მოახდინოს სანახაობის კონსტრუქცია ისე, როგორც არ შეუძლია ყველაზე გენიალურ მხატვარს, ყველაზე შორსმჭვრეტელ თვალს და ხელოვნების არცერთ დარგს, კინემატოგრაფის გარდა“.<sup>3</sup>

უდავოდ ცხადია რომ, ეკრანის ენას შეუძლია მაქსიმალურად აღძეჭდოს რეალობა, თუმცა, აქვე უნდა ითქას, რომ არცთუ იშვიათად ფილმის შემქმნელებსაც აქვთ პრობლემა, როგორ აჩვენონ არსებითი ხილულ სამყაროში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ზედმიწევნით ნატურალისტურად, ყოფითად გადაღებულ მასალაში შეიძლება დაიკარგოს მთავარი და სწორედ ეს არის დილემა – როგორ

უნდა აიძულო მაყურებელი, ღრმად ჩასწვდეს სათქმელს, არსებითს. მაგალითისთვის ავიღოთ ეპიზოდი „სამზადისი“ – დედა-შვილი ემზადება სტუმრად წასახლელებით. დედა აუთოებს ტანსაცმელს. მერე რა? იკითხავთ, რა არის ამაში არაჩვეულებრივი, ათასობით დედა უუთოებს შვილებს ტანსაცმელს. მაგრამ ეს ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ამბავი სულაც არ არის ჩვეულებრივი. თუ კარგად დავუკვირდებით, აღმოვაჩნოთ, რომ გოგონა ფორიაქობს, მას ვერ გადაუწყვეტია, რა ჩაიცვას. დედა ცდილობს შეინარჩუნოს წონასწორობა, მალავს გადიზიანებას, უფრო ღრმად თუ გავაანალიზებთ ეპიზოდს, ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ საქმე სულ სხვაგარადაა: გოგონას არ უნდა ის კაბა ჩაიცვას, რომელსაც დედა უუთოებს, მას სულაც ტყავის შარვლის ჩაცმა უნდა, დედას აქვს მორალური უფლებები და ამბობს, რომ მისმა შვილმა სწორედ ის კაბა უნდა ჩაიცვას, რაც მათი ოჯახის სტატუსს შეეფერება. მოზარდი პროტესტს გამოხატავს, მისი აზრით, ყველას აქვს უფლება თავისი გემოვნებით ჩაიცვას, მას უნდა თავის სასარგებლოდ წარმართოს სიტუაცია. აქედან გამომდინარე აღმოჩნდა, რომ ეპიზოდი „სამზადისი“, სინამდვილეში ომია, ბრძოლა უფლებების დაცვისთვის. აი, რა არის ამ, ერთი შეხედვით, ყოფით ეპიზოდში მთავარი. ეპიზოდის ზუსტი განსაზღვრის შემდეგ ჩნდება კითხვა: როგორ ვაჩვენოთ ეს მთავარი ეკრანის ენით. ალბათ, ჯერ უნდა შეითხას დედა-შვილის ქცევათა ზუსტი რიგი, შემდეგ ეს „ვთარგმნოთ“, გადავიტანოთ ეკრანის ენაზე და ისეთი თანმიმდევრობით დავაწყოთ კადრები, რომ სასურველი მიმართულებით წარმართოთ მაყურებლის ყურადღება. იმავდროულად, უნდა მოვიფიქროთ ეპიზოდის სტრუქტურული გადაწყვეტის ფორმა. თუ ყოველივე ზემოაღნიშნული არ იქნება გათვალისწინებული, მაშინ შესაძლებელია ამ ეპიზოდის მნიშვნელობა და მთავარი არსი მაყურებლისთვის გაუგებარი ანდაც უმნიშვნელო გახდეს.

აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ იდეალური მაყურებელიც კი, რომელიც სწორად და სწორად აღიქვამს ყოველივეს, ფილმის პირველივე ნახვისას ყველაფერს ისე ვერ გაიგებს, როგორც ავტორს ჰქონდა ჩატიქრებული. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან მან არ იცის ეს ყოველივე, მას არ უოენებია

დამექები ამ ეპიზოდის იდეისა და ფორმის გადაწყვეტის ძიებაში. მას არ გაუვლია ეს რთული, ზოგჯერ მტანჯველი შემოქმედებითი გზა... ოუმცა, სწორედ ესაა აგტორის მისია, რომ მან, შემოქმედმა, უნდა შესძლოს, ისეთი სტრუქტურის შექმნა, რომ მაყურებელმა ერთ საათში გაიგოს მთავარი, არსებითი და ამისთვის არ დასჭირდეს თვეები.

იმისათვის, რომ ყველაფერი გასაგები იყოს, სტუდენტებს ვაძლევ დავალებას, შეთხზან ეტიუდები, ვთქვათ, თემაზე – „საუზმე“. ეს ყოფითი ეპიზოდია, მაგრამ, რასაკვირველია, ეს ყოველდღიური ჩვეულებრივი პროცესი, შესაძლებელია გადაიქცეს სულ სხვა ამბად, საინტერესო მოვლენად. ცხადია, სტუდენტები სხვადასხვანაირ ვარიანტებს თხზავენ და, პრაქტიკულად, თავიდანვე ხვდებიან, როგორ იცვლება ამბავი საოქმელის შესაბამისად. მათ მიერ შეთხული, საუკეთესო ეტიუდი თეჯირებში იდგმება, ხოლო შემდეგ ვიწყებთ ამ ეტიუდის კადრირებას. ამ კონკრეტული დავალების ამოცანაა „მთავარის“ გადატანა ეკრანის ენის საშუალებით. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ უპირველესად მთავარია შეითხას საინტერესო ამბავი, ზუსტად დადგინდეს, რისი თქმა უნდა ავტორს, სად არის კონფლიქტი, როგორი თანმიმდევრობით დალაგდება მიხეზები და შედეგები. უნდა განისაზღვროს, საჭიროა თუ არა, შეცვალოს ბუნებრივად მიმდინარე მოქმედებათა ჯაჭვი და ა. შ. აქვე გავისხენებ გამოჩენილი კინორეჟისორისა და თეორეტიკოსის, ივ. უდოვკინის, აზრს ემოციური სცენარის შესახებ: „სცენარი ეს არის მხოლოდ სტენოგრამა ემოციური ნაკადებისა, რომელიც მიიღების გარდაისახოს მოზღვავებულ სანახაობრივ ხატებაში“.<sup>4</sup>

ახლა კი ისევ ჩემი კვლევის ძირითად თემას – მონტაჟს დაფუძნდები, რადგანაც თავად იდეა „ემოციური სცენარისა“, უკვე გარკვეულწილად მოიცავს მონტაჟურ გადაწყვეტას. იმისათვის, რომ ეპიზოდი ან სცენა მაყურებელმა ემოციურად აღიქვას, საჭიროა ეპიზოდები, სცენები აგეტული იყოს ემოციურ კონტრასტებზე. პუდოვკინი ემოციური სცენარის იდეაზე მუშაობისას ასკვნის, რომ თავისთვად მოქმედებას, მოძრაობას, კონკრეტული შინაარსის გამო არ შეიძლება ჰქონდეს ემოციური აქცენტები; ე. ი. საჭიროა შეიცვალოს ჩვეულებრივი მოქმედების მდინარება, ამის მიღწევა კი შესაძლებელია

სხვადასხვა საშუალებით: განწყობილების, ტემპო-რიტმის შეცვლით, მოულოდნელი ახლო ხედებით და ა. შ. აქედან გამომდინარე, რასაკვირველია, სცენარი თავიდანვე მონტაჟურად უნდა შეითხას. რაც შეეხება შემდგომ პერიოდს, მიზანსცენების აწყობა, განწყობილების შექმნა, ხასიათების ძერწვა, პერსონაჟთა ქცევათა რიგის შეთხვა, კადრის აგება, მათი კონსტრუქციის გადაწყვეტა და ა. შ. გადაღებამდე ზედმიწევნით ზუსტდება, თუმცა, რაც არ უნდა მოემზადო, თეორიულად და პრაქტიკულადაც, გადაღების მოქმედში შესაძლებელია, დიდი ხნის ხაფიქრი შეიცვალოს, ეპიზოდმა, სცენამ მოითხოვოს მონტაჟური კონსტრუქციის შეცვლა... რა გაწყობა, რეჟისორს მუშაობის ყველა ეტაპზე მოეთხოვება მონტაჟური აზროვნება ყველგან და ყველგან.

უცილებელია, ისიც აღვნიშნოთ, რომ მონტაჟური წყობა განისაზღვრება არა მხოლოდ რეჟისორის კონცეფციით, არამედ მისი განსაკუთრებული ხედვით, რომელიც გარკვეულწილად პირდაპირ არის დაკავშირებული დასავლურ ან აღმოსავლურ კულტურასა და რელიგიასთან. ქრისტიანული რელიგიის წარმოდგენით, თუ ადამიანი დირსეულად იცხოვრებს, მას ელოდება მარადიული ნეტარება, წინაღმდეგ შემთხვევაში კი ჯოჯოხეთი არ ასცდება. აქედან გამომდინარე, ადამიანი თავად ჰქონდეს თავის მომავალს, თუმცა, ამ შემთხვევაშიც უამრავი ნიუანსია გასათვალისწინებელი. ქრისტიანული სამყარო იყოფა მართლმადიდებლებად და კათოლიკებად, ამას გარდა, არსებობს უამრავი ქრისტიანული სექტა, თითოეულ მათგანს აქვს თავისი საკეთიფიკური, კონკრეტული შეხედულებები. ცხადია, შესაბამისად იცვლება თითოეული მათგანის დამოკიდებულებაც სამყაროსადმი.

ამის მაგალითად გამოდება რუსი რეჟისორის, კ. ლენგინის, ფილმი „კუნძული“. ეს ფილმი გადაღებულია მართლმადიდებლური რელიგიის ღრმა ცოდნითა და მისი ყველა ასპექტის გათვალისწინებით. მეორე მსოფლიო ომის დროს, ბრძოლის შემდეგ, ერთ კუნძულზე გაირიყა გემი, სადაც ყველა დაიღუპა, ორი მეგობრის გარდა, მაგრამ მათი სიხარული ნაადრევი აღმოჩნდა, რადგანაც გერმანელებმა აქაც მიაგნეს, ხელში ჩაიგდეს ანატოლი, რომელმაც შიში ვერ დაძლია და დამალული მეგობარი მტერს ჩააბარა... გერმანელებმა,

სანაცვლოდ, ანატოლის სიცოცხლე აჩუქქეს, თუმცა, სწორედ აქედან იწყება ამბავი კაცისა, რომელსაც მეგობრის გაყიდვით მოპოვებული სიცოცხლე ჯოჯოხეთად ექცა... ანატოლიმ იმ წამიდან იგრძნო სულის უმძიმესი მდგომარეობა და სიკვდილამდე სიცოცხლე ლოცვით, მარხვით და მწარე სინაცვლის ცრემლებით განვლო... ის ღმერთს სთხოვს პატივებას, მაგრამ შვება არ მოდის. ჩვენს თვალწინ ჩვეულებრივი მხედალი ანატოლი, ღვთის მეშვეობით ჯერ ბერი, შემდგომ წინასწარმეტყველი, ბოლოს კი მკურნალიც ხდება. აქედან გამომდინარე, ფილმის მთავარი არსი, ანატოლის სულის განწმენდა, კათარზისი, გადმოიცემა მიზეზ-შედეგობრივი მონტაჟური შეერთებით.

სრულიად საწინააღმდეგო სურათია აღმოსავლეურ ხელოვნებაში; მისი კონცეფციაა: დრო მარადიულია, სიკვდილი არ არის საშიში, ეს მხელოდ მიზეზია სხვა ცხოვრებაში, სხვა იპოსთაზებაში გადასასვლელად, მას უნდა შეხვდე ღირსეულად... ადამიანი შეიძლება გარდაიქმნას პეპლად ან ყვავილად... როგორც დაიმსახურებ, რასაც დაიმსახურებ... აქედან გამომდინარე, აღმოსავლელისთვის ლირსეული ან უდირსი საქციელის განსჯა ძალიან მნიშვნელოვანია, ამიტომ ის კონცენტრაციას ახდენს მთელ თავის ენერგიაზე, რათა ჩაიდინოს ესა თუ ის საქციელი. წამიერება გადაიზრდება მარადიულობაში. დრო აღიქმება უფრო შენელებულად. ასეთ შემთხვევაში მონტაჟისას იყენებენ ისეთ კადრებს, სადაც გაღმოცემულია არა მოქმედება ანდაც საქციელი, არამედ სივრცე, რომელსაც მაყურებელი გმირთან ერთად განჭკვრებს, ხშირ შემთხვევაში მონტაჟურ ხედებს შორის გამოიყენება უფრო ასოციაციური შეერთებები. თვალსაჩინოებისთვის საკმარისია გავიხსენოთ აკურა კურსავას ფილმები და თანამედროვე კორეელი რეჟისორის კიმ კიდურის ფილმი „გაზაფხული, ზაფხული, შემოდგომა, ზამთარი და ისევ გაზაფხული“.

ამასთან დაკავშირებით გავიხსენებ ერთ ისტორიას: იაპონურმა ტელევიზიამ საბჭოთა კავშირის ცენტრალურ ტელევიზიას შეუკვეთა ლენინგრადში მდინარე ნევის წყალდიდობის გადადება. ოპერატორმა პ. კიპაროსოვმა დავალება შეასრულა თუ არა, იაპონელებს მონიტორზე აჩვენა

მის მიერ გადაღებული მასალა. ოპერატორის კამერა დინამიკური მოძრაობით სწრაფად უახლოვდებოდა აბობოქრებულ მდინარეებს... აქოჩილი ტალღები ახლოდან... სხვადასხვა რაკურსითა და მყისიერი მოძრაობებით... მაგრამ, კიპაროსოვის გასაკვირად, კომპანიის წარმომადგენელმა მოითხოვა თითოეული კადრი გადაედოთ ორჯერ უფრო გრძელი პანორამებით, კატეგორიულად უარყვეს სწრაფი მიახლოება ტალღებთან, ასეთი მოთხოვნა კი იმით დასაბუთებს, რომ, მათი მოსაზრებით, თითოეული მაყურებული თვალი უნდა აფიქსირებდეს სიტუაციას.

ცხადია, ხალხური ტრადიციები დიდ გავლენას ახდენს გამოსახვითი საშუალებების არჩევანზე, მაგრამ აქვე ისიც უნდა ვალიაროთ, რომ თითოეული ოსტატი უფლებამოსილია ისე აღბეჭდოს ხილული სამყარო, როგორც სურს, რაც განპირობებულია არა მხელოდ მისი კონკრეტული ხასიათითა და ტემპერამენტით, არამედ უამრავი ობიექტური და სუბიექტური გარემოებით.

იტალიელი რეჟისორი ფ. ფელინი თავის სამონტაჟო რიგში აუცილებლად ჩართავს ხოლმე ახლო მსხვილ ხედს, როგორც კვინტესენციას, სცენის კულმინაციას, როგორც ემოციურ აქცენტსა და მოძრაობის დაგვირგვინებას. ეს ახლო ხედი ფელინისთან აუცილებლად დიდ ფსიქოლოგიურ დატვირთვას იძენს. ჭამიერება – ეს არის სადაც ხდება გმირის ფსიქოლოგიის ნგრევა, ეს არის შეჯახება ხილულისა და უხილავისა, გარეგანისა და შინაგანისა, ფიქსაცია, გაერთიანება ტრაგედიისა და ირონიისა. ემოციური აქცენტის გასაძლიერებლად რეჟისორი იყენებს ღრმა მიზანსცენას, სადაც კამერის დინამიკური მოძრაობით საერთო ხედიდან მივდივართ ახლო ხედამდე. მაგალითად, ფილმ „კაბირიას დამეებში“ ამ ხერხის გამოყენებით მთავარი გმირის სახე მაყურებლის თვალწინ განიცდის ტრანსფორმაციას, ერთი განწყობილებიდან გადადის მეორეში, ის იღიმება ცრემლებს მიღმა და, თითქოს გაუწონასწორებელი კომპოზიციიდან ნახტომით გადავდივართ „პლასტიკურ პორტრეტში“.

ეს წამიერება არის არა მხელოდ გმირის შინაგანი განწყობის გამოსაზულება, არამედ პერსონაჟის ფსიქოლოგიის ფიქსაცია, ავტორისა და მაყურებლის კონცენტრაციის

სინთეზი. თუმცა, მეორე იტალიელი რეჟისორის, მ. ანტონიონისთვის მთავარი საერთო ხედებია. მის შემოქმედებაში საერთო ხედები მონტაჟის საყრდენი წერტილებია. იდეაში, რეჟისორისთვის ადამიანი საზოგადოებაში, სამყაროში მხოლოდ დაკარგული ქვიშის ნაწილებია. აქედან გამომდინარე, ანტონიონისთან ხშირად კადრის მოძრაობა, თითქოს, არ სრულდება, ლოგიკურობას მოკლებულია, უფრო მეტიც, ზოგჯერ ეს მოძრაობა იწვევს მარადიული მოძრაობის შეგრძებებს. მაგალითად, ფილმში „ობერვალდის ციხის საიდუმლოება“ თერო ცხენი რეალურად არსებული ცხოველია, მაგრამ იმავდორულად აუხდენელი ოცნების სიმბოლოცაა. ის, თითქოს მოსწყდება დედამიწას და ზეცაში გაუჩინარდება... ისე შეერწყმება ღრუბლებს, რომ ძნელად თუ დალანდავ მის სილუეტს შორულ ხედზე. ფელინისაგან განსხვავებით, ანტონიონისთან მოძრაობა „გაჭიმულია“. ფილმ „პროფესია რეპორტიორის“ ფინალურ სცენაზი გმირი მკვდარია, მაგრამ კამერა კიდევ დიდხანს დახეტიალებს უსახურ, უჩრდილებო უდაბნოს ქუჩებში, შემდეგ გადადის სახლზე. არ ჩერდება, თითქოსდა, ზლაზვნით გადაუვლის გმირის უსულო სხეულს და ფანჯრიდან გასხლება... მიდის არსად – მარადისობაში. სიკვდილი ანტონიონისთან გრძნობებიდან გათავისუფლებაა, გადასვლაა მარადიულობაში.

სტუდენტებს, ცხადია, თვალსაჩინოებისთვის ვუჩვენებ ფრაგმენტებს აღნიშნული ფილმიდან და ხაზს ვუსვამ, რომ საეკრანო ენაში კადრის მასშტაბები (სიმსხვილე), მოძრაობის ფორმა ეხმარება ავტორს ქვეტექსტების გამოვლენაში; რომ სამონტაჟო კადრების შეერთების სტრუქტურა, ხასიათი, მათი შეჯახება, თავისებური კომენტატორია და ავლენს ავტორის პოზიციას. რასაკვირველია, მონტაჟის საშუალებით ხდება მაყურებლის უურადღების ორგანიზაცია და, ცხადია, უნდა დავიცვათ კადრების შერწყმისა და კადრების შეკრების კანონები. კინოსა და ტელევიზიის თეორეტიკოსი ნ. უტილოვა წერს: „შემოქმედებითი პროცესი თავისუფალია, მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით, რადგან ხელოვანმა უნდა მოახერხოს, ერთი მხრივ, სწორად, მონტაჟური წეობით, სისტემით გამოსცეს ინდივიდუალური „ხედვა“, მეორე მხრივ კი, მონტაჟის

საშუალებით გასაგები გახადოს იდეა, სათქმელი.“<sup>6</sup>

მაყურებელი თითქმის არ ფიქრობს იმაზე, თუ რა კანონებით იგება კადრი, რატომ არის საჭირო და აუცილებელი კადრის ორგანიზებისას განსაზღვრული პრინციპების თანმიმდევრობა. საქმე იმაშია, რომ, როგორც კი ჩვენი თვალთახებების არეალში მოხვდება რაღაც სივრცე, ჩვენ, თითქოსდა, ვასზღვრავთ მის საზღვრებს და როდესაც კამერა მკაცრად აფიქსირებს სივრცეს თავისი ჩარჩოთი, მკვეთრად მწვავდება ჩვენი ინტერესი ჩარჩოში მოხვედრილი სცენის ელემენტებისადმი.

გამოჩენილი კინოპერატორი მედინსკი წერს: „მხატვარ-ფერმწერები ყოველთვის მნიშვნელოვან ურადღებას უთმობდნენ ფერწერული ტილოების ზომას, ფორმას და საზღვრებს. მათ აღმოჩინეს, რომ ნახატის ჩარჩო (საზღვრები) მჭიდროდ არის დაკავშირებული კომპოზიციასთან და ქმნის შთაბეჭდილებას, რომელსაც ხელოვნებათმცოდნებმა უწოდეს „ანტიციპაცია“, ეს ტერმინი აღნიშნავს წინასწარ აღტაცებას, წინასწარგამოცნობას, რომ ნახატის სიბრტყეზე, სიღრმეში აუცილებლად რაღაც მნიშვნელოვანია, რომელიც დირსია მაყურებლის ყურადღებისა და აღმოცენდება სივრცის ილუზია“.<sup>6</sup>

შეუძლებელია არ დაეთანხმო მედინსკის, რომ კადრის შედგენისას ოპერატორი აიძულებს მაყურებელს, უყუროს მის მიერ არჩეულ ობიექტს იმ დამოკიდებულებით, ისე, როგორც ის აღიქვამს სამყაროს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სინამდვილის პლასტიკური გამოხატვის ერთული სამონტაჟო კადრია... თითოეული კადრის აგებაზე, მათ მონტაჟურად განლაგებაზეა დამოკიდებული მომავალი ფილმის ერთიანი სტრუქტურა, ამიტომაც ყურადღებას ისევ გავამახვილებ კადრზე. კადრი (ფრ. cadre) ეს არის ნაწილი მოქმედებისა ან განვითარებული თემისა, რომელიც გადაწყვეტილია განსაზღვრული ხერხით და ორგანულად შეერწყმის ნაწარმოების დრამატულ სტრუქტურას. საეკრანო კადრი ორბუნვანია, ერთი მხრივ, კადრი ეკრანული მოქმედების ტექნიკური ერთეულია... ამ შემთხვევაში ის „დასრულებულია“, ანუ, აქვს განსაზღვრული აგებულება და გამოხატავს რომელიდაც ლოკალურ მოქმედებას. მეორე მხრივ, კადრი

ატარებს გარევეულ აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას, იგი არის სიუჟეტის კონტექსტი, წარმოადგენს მთლიანობის ნაწილს; ამ თვალსაზრისით არის „დაუსრულებელი“, დამოკიდებული. ამოწურავს რა თავის შესაძლებლობებს (წმინდა ხედვითს), შეასრულებს რა თავის დრამატულ ფუნქციას, კადრი, თითქოსდა, ამსხვრევს თავის „საზღვრებს“, იქნებს შემდგომ განვითარებას და შეერწყმება წინამდებარე და შემდგომ კადრებს“?

კადრი ერთოროულად „პრობითიც“ არის და „უპირობოც“, ის ადგეჭდავს როგორც რეალურ დროს, ასევე – საეკრანო დროს. კინემატოგრაფმა და ტელევიზიამ წარმოშვა კ. წ. საეკრანო მონტაჟური დრო (სუბიექტურად განცდილი) და მონტაჟური სივრცე (რომელიც მიღებულია კონსტრუქციის შედეგად).

ჩინელი ფილოსოფოსი ლაო ძი ამბობდა: სახლი არ არის სახურავი და კედლები, სახლი ის სივრცეა, სადაც ცხოვრობენ; ეს გამონათქვამი ზუსტად შეესაბამება კინოგადაღებას: როგორც კი კამერის ჩარჩო შემოსაზღვრავს გადასადგები ობიექტის ნაწილს, სადაც მოქმედება ვითარდება, იქ, შიგნით, იქმნება სხვა, შეთხული ცხოვრება, იქმნება ახალი ეკრანული სივრცე... კინემატოგრაფიაში სხვაგვარად წარმოუდგენ ელემენტია. სატელევიზიო ვიდეოფირი ნაკლებმგრძნობიარეა, თუმცა, ციფრული ტექნოლოგიები (მაღალი სიმკვეთობის ტელევიზია) მიუახლოვდა კინოფირის გამოსახულებას, მაგრამ ჯერჯერობით კინოფირი რჩება კადრის სიღრმისეული გრადაციის უნიკალურ საშუალებად. თუნდაც დიდი ტელეეკრანის გამოსახულების ხარისხი შედარებით დაბალია, ის ვერ ეგუება გამოსახულების გადიდებას, ასეთ შემთხვევაში ხარისხი სრულიად იკარგება. აქედან გამომდინარე, დღესდღეობით თავად ტელევიზიის სპეციფიკა არ იძლევა საშუალებას შეიქმნას კადრის სიღრმის გრადაციები, თუმცა, მსოფლიოს წამყვანი ტელევიზიები უავვ გადადიან სისტემაზე, სადაც ყველაფერი: კამერა, სამონტაჟო და გადამცემი საშუალებებიც, ამ სისტემით არის დაკომპლექტებული და, შესაბამისად, გამოსახულების ხარისხიც მაღალია.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ საქართველოშიც გაჩნდა კამერები, სამონტაჟოები, მაგრამ ამ სისტემით გადადებული და დამონტაჟებული ფილმების გამოსახულება, ეთერში გასვლისას, რასაკვირველია, დაკარგავს თავისი სიმკვეთობის ხარისხს, ვინაიდან ჩვენი ტელევიზიების გადამცემები არ არის აღჭურვილი ამ სისტემის სისტემებით. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენში საკმაოდ რთულია საინტერესო სატელევიზიო სივრცის შექმნა, რომ კომპოზიცია არ იყოს ბრტყელი და უსახური.

ამ მიმართებით ისევ შევხები კომპოზიციის აგების ძირითად პრინციპებს, პროპორციებს, რიტმს, შუქ-ჩრდილებს, ტონალურ გადაწყვეტას როგორც ცალკეულ კადრში, ასევე მთლიანად ფილმსა თუ გადაცემაში, ფსიქოფიზიკური ზემოქმედების გამომსახველ ხერხებს: რაკურსულ გადაღებას, პანორამას, გადაღებას მოძრავი კამერით და ა. შ. ისევ გავახსენებ სტუდენტებს, რომ კომპოზიციის ძირითადი ამოცანაა მაყურებლის კონცენტრაცია – თუ სად ხდება მოქმედება, რა არის მთავარი ამა თუ იმ კადრში, მოქმედება თუ პერსონაჟი; რომ აუცილებელია კომპოზიციამ გამოავლინოს არსებითი ურთიერთდამოკიდებულებები პერსონაჟთა შორის, კომპოზიციაში უნდა ვიზუალურად ჩანდეს ზუსტი დრამატული აქცენტები; რომ სწორედაც კომპოზიციამ უნდა უზრუნველყოს სცენების აღქმა ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად. შემდეგ კი კონკრეტულად განვიხილავ კომპოზიციის ერთ-ერთ ელემენტს – მხარეთა თანაფარდობას (კადრის სიგანე და სიგრძე).

კადრი იოდნავ წაგრძელებულია, ამიტომ კომპოზიციები უმრავლეს შემთხვევაში პორიზონტალურად აიგება, ხოლო როდესაც კომპოზიცია ვერტიკალურად იგება, მაშინ სიღრმისეული სივრცის შთაბეჭდილება იქმნება. კადრს განსაკუთრებულ ექსპრესიას მატებს სხვადასხვა მხარეს მიმართული კომპონენტები, მაგალითად, როდესაც კომპოზიციაში საგნობრივი სამყარო პორიზონტალურად არის განლაგებული, მაგრამ პერსონაჟები სიღრმეში მოძრაობენ, ანდაც, პირიქით, საგნობრივი სამყარო განლაგებულია სივრცის სიღრმეში, პერსონაჟის მოძრაობა კი პორიზონტალურია.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფართოეკრანიანი კინემატოგრაფი, კადრის გამოსახულებას სხვადასხვა ოპტიკური საშუალებით ცვლის. ა. გოლოვნია წიგნში „კინომატერატორის ოსტატობა“ წერს: „ფართოეკრანიანი კინემატოგრაფმა ეკრანის პროპორციები გაზარდა, გააფართოვა გადასაღები მოედანი მსახიობების თამაშისთვის (საშუალო და ახლო ხედებზე), თუმცა, ამის გამო შეიზღუდა მონტაჟური გადასვლები, რაკურსული გადაღებები მრავალხედიან სიღრმისეულ მიზანსცენებში.<sup>8</sup> ამის გამო, აუცილებელი გახდა კომპოზიციები აეგოო ფრონტალურად და მიზანსცენებში გამოყენებინათ საშუალო ხედები, ხოლო როდესაც ვიღებთ 70 მმ. ფირზე, მაშინ გამოსახულება უფრო დამაჯერებელია, ნამდვილია, ფერთა გამა უფრო მატერიალისტურად გამოიყერება, კადრის ფორმატი კი უფრო შეესაბამება მხედველობის კუთხეს. მაშინ უფრო თავისუფლად, ბუნებრივად თამაშობენ მსახიობები მიზანსცენებში, შესაძლებელია განხორციელდეს დინამიური, ეფექტური, მასიური და ბატალური სცენები.

რაც შეეხება ტელევიზიას, აქ მხარეთა თანაფარდობების შეცვლა შესაძლებელია მონტაჟის დროს ელექტრონული ტექნიკის საშუალებით. ვიდეოფირზე გამოსახულება შესაძლებელია შეკუმშო ან გააფართოო. ერთსა და იგივე სიბრტყეზე ორი სხვადასხვა ფორმატი შეაერთო, ერთი და იმავე გამოსახულება გაამრავლო თანაფარდობით 2/4, 8/16. გადაანაცვლო გამოსახულება ერთ სიბრტყეზე. შესაძლებელია, კადრში გამოყო ცალკეული დეტალი, შემდეგ წინა ხედზე გამოიტანო. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ვიდეოფირზე გამოსახულება როგორც პირველ, ასევე მეორე ხედზე ერთი და იმავე სიმკვეთრით ფიქსირდება. ამიტომ თუკი რომელიმე ხედს მონტაჟის დროს დავამსხვილებთ (აქაც არსებობს ზღვარი), მაშინ კადრი, თითქოსდა, დაკარგავს სიმკვეთრეს, გაიდღაბნება. თუმცა, ზოგჯერ ეს მომენტი შეიძლება გამოიყენო როგორც ხერხი, გადაწყვეტა. აქვე ვუხსნი სტუდენტებს, რომ თითოეული სპეციფები გამოყენებული უნდა იყოს იდეიდან გამომდინარე და, არა ისე, უბრალოდ, ფორმალურად. მაგალითისთვის მომყავს ჩემი სტუდენტის დ. ჩიტაიას ვიდეოფილმი „პირველი“. ფილმი ეძღვნება კლდეზე

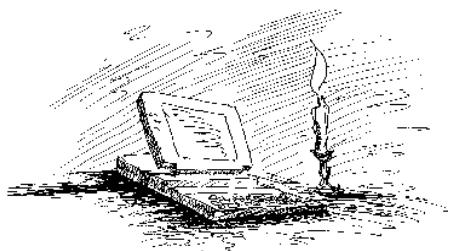
მცოცავ სპორტსმენს, რომელიც ერთ-ერთ მწვერვალზე ასვლისას დაიღუპა...

ფილმში მყინვარის დაცურობას სამი მცოცავი ცდილობს, ცხადია, ისინი ცალ-ცალკე მიიწევენ მიზნისკენ... დათომ კი ვიდეოსამონტაჟობის ერთ კადრში ერთ სიბრტყეზე განალაგა მოწინააღმდეგენი და ეპიზოდი: „ბრძოლა გამარჯვებისთვის“ უფრო საინტერესო გახდა... ფილმის ფინალში გამარჯვებულს თასით აჯილდოებენ, შემდეგ გახარებული სპორტსმენის სახე, სტოპ-კადრი, ჩაბნელება; ამიდის ტიტრი – „ეძღვნება გიორგის ხსოვნას“... იმისათვის, რომ ფინალი უფრო ემოციური გამხდარიყო, სტუდენტს ვურჩიეთ, ჩაბნელების შემდეგ კადრის საზღვართან ემორავა სხვადასხვა რაკურსით გადაღებულ ვიდეოკადრებს, სადაც გიორგი იპყრობს მწვერვალებს, შუაში კი, შავ ფონზე, ამოსულიყო ტიტრი: „ეძღვნება გიორგის ხსოვნას“... ასეთი ხერხით გადაწყვეტილმა ფინალურმა კადრმა ფილმს სრულიად სხვა აზრობრივი დატვირთვა და დრამატიზმი შემატა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

1. Эйзенштейн С. Избранное произведения в 6-ти томах, т. 2, с. 87.
2. Кракауер З. Реабилитация физической реальности, М., “Искусство”, 1974, с. 70.
3. Ромм М. Беседы о кино, М., “Искусство”, 1964, с. 140.
4. Пудовкин В. Киносценарий, М., 1926, с. 45.
5. Утилова Н. Монтаж как средство художественной выразительности, М., 1998, с. 50.
6. Мединский С. Компонуем кинокадр, М., “Искусство”, 1992, с. 19.
7. Утилова Н. Монтаж как средство художественной выразительности, М., 1998, с. 75.
8. Головня А. Мастерство кинооператора, М., “Искусство”, 1965, с. 72.

## ხელოვნებათმცოდნეობა



### **დეკონსტრუქტივიზმი – თანამედროვე არაიმურალი მიმართულება**

ცნობილია, რომ არქიტექტორი თავის ნაწარმოებში არასდროს იხსნება მაყურებლის წინაშე იმ დონით, როგორითაც ფერმწერი, მუსიკოსი ანდა პოეტი. ხელოვნების ისტორიიდან შეიძლება გავისხენოთ არაერთი მხატვარი, რომელიც უარყო ეპოქამ, რადგან კონფლიქტში იყვნენ თანამედროვეთა გემოვნებასთან და საკუთარი გზით მიღიოდნენ... საგულისხმოა, რომ მათ შორის არ იყო არც ერთი არქიტექტორი. ეს, ბუნებრივია, არ გულისხმობს იმას, რომ არქიტექტორები ხაკლებად შემოქმედებითნი არიან. საქმე ისაა, რომ მათი ყველაზე თამამი და თავისუფალი ფანტაზიაც კი ასახავს მისი თანამედროვე საზოგადოების ხასიათს, ეპოქის სულს. ამას თავისი მიზეზები აქვს. ერთ-ერთია ის, რომ არქიტექტურას უტილიტარული დანიშნულება გააჩნია; ის შეუძლებელია გათავისუფლდეს სოციალური ფუნქციისაგან და თავისი დროისაგან მოწყვეტილად იარსებოს. ბ. ვიპერის მართებული შენიშვნით, მხატვრობასთან დაკავშირებით თავისუფლად შეიძლება ითქვას: „სტილი ესაა მხატვარი“. არქიტექტურის შემთხვევაში კი მართებულია აღიარება: „სტილი ეპოქაა“!<sup>1</sup> გამონაკლისად არც თანამედროვე არქიტექტურა უნდა ჩაითვალოს. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ მისი ძირითადი მახასიათებლები ჩვენს ეპოქას ეხმიანება.

XX საუკუნის ბოლო მეოთხედის არქიტექტურისათვის გადამწყვეტია თანამედროვე ტექნილოგიების ჩართვა არქიტექტურულ პროცესში. თანამედროვე ტექნილოგიები გამოიყენება როგორც ჩანაფიქრის პროექტად „გარდაქმნის“ და მისი დამუშავების დროს, ისე ნაგებობის მშენებლობისას. ძალზე ნიშანდობლივია სხვა ტენდენციაც: საერთაშორისო ეკონომიკის გლობალიზაციის პირობებში წამყვან არქიტექტორთა მოღვაწეობის არეალი ძალზე გაფართოვდა. მათი სახელოსნოები, იგივე არქიტექტურული ბიუროები, კი თანდათანობით სოლიდურ, ტრანსნაციონალურ კომპანიებად

გარდაიქმნა. ისინი აშენებენ სხვადასხვა ქალაქში, ქვეყანში, მთელს მსოფლიოში.

ეს განაპირობებს მსგავსი ტენდენციების გამოვლენას მსოფლიო მასშტაბით, რაც პრინციპულად განასხვავებს თანამედროვეობას წინა ეპოქებისგან. რომელიმე ძველი ხუროთმოძღვრის ქმნილებების გასაცნობად, საკმარისია, ერთ ქვეყანაში ჩახვიდე და თუნდაც ერთი ქალაქი მოიარო. თუ, მაგალითად, ბრუნელესკის შედევრებს სანახავად მხოლოდ ფლორენცია იქნება ჩვენი მოგზაურობის მიზანი, თანამედროვე არქიტექტორის შემოქმედების გასაცნობად ერთ ქვეყანაში ჩასვლა საკმარისი არ არის, აუცილებელია ქვეყნები და კონტინენტები შემოიარო.

თანამედროვე არქიტექტურისათვის თითქმის არ არსებობს არც გეოგრაფიული და არც შემოქმედებითი საზღვრები: სრულიად წარმოუდგენელი, თოთქოს, უტოპიური ჩანაფიქრებიც კი მოწინავე ტექნოლოგიების წყალობით განხორციელებადი ხდება. მასში ფრთებს ისხამს თამამი ფანტაზია და, თოთქოს, მიუწვდომელი ჩანაფიქრები. მუზეუმები, სახლები, მაგისტრალები კორპორაციათა ოფისები მოგაგონებო ფრთებგაშლილ ჩიტებს, ტექნიკურ დანადგარებს, გაქვავებულ მცენარეებს, კლიდიდან მოწვევილ ლოდებს, ფანტასტიკურ არსებებს, რომელნიც სტატიკის კანონებს „არ ემორჩილებინ“, თოთქოს, ფორმას იცვლიან განათების ცვალებადობასთან ერთად. არქიტექტურის ძირითადი პრინციპები – ფუნქციის, კონსტრუქციის და მხატვრული გამომსახველობის ჰარმონიული თანხვედრა, რომელნიც ანტიკურობიდანვე ხუროთმოძღვართა ტრაქტატებში აუცილებელ მოთხოვნადაა აღიარებული, XX საუკუნემ კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა. ეს ჯერ ფუნქციონალურობის აქცენტირებაში გამოიხატა, საუკუნის ბოლოს კი არქიტექტურის ისეთ ტექნიკურ მხარეს შეეხო, როგორიც კონსტრუქციაა. დღვანდველი არქიტექტურა პოსტმოდერნიზმის ზემოქმედების ქვეშ ვითარდება. მასში, თოთქოსდა, არ არსებობს სტილისტური ერთიანობა. შეიმჩნევა სხვადასხვა მიმართულება, რომელთაც არქიტექტორები საკუთარი მისწრაფებებისა და დამკვეთთა მოთხოვნების გათვალისწინებით მიმართავენ. ამ მიმართულებათა შორის არიან ისეთებიც, რომელნიც ისტორიულ სტილებს „იხსენებენ“

(კლასიციზმი, ნეომოდერნიზმი). ეს, როგორც ჩანს, რეაქციაა ინტერნაციონალური სტილის რაციონალური მიდგომის ბატონობაზე. ამის გვერდით, ფუნქციონალიზმის იდეები, რომელთაც XX საუკუნის დასაწყისში ჩაეყარათ საფუძველი, ჯერ კიდევ აქტუალურია. ნეომოდერნიზმის გვერდით არსებობს პაი-ტეკი, მიმართულება, რომელიც მეცნიერებისა და ტექნიკის ინოვაციებს ათვისებასთან ერთად კონსტრუქტივისტულ ტენდენციებს ავითარებს. მოდერნიზმისგან შორს არაა მინიმალიზმის იდეები, რომელიც ფორმათა თავშეეკვებულ და სადა ხასიათს ანიჭებს უპირატესობას. ეკოლოგიური არქიტექტურაც იკვებება ზოგიერთი პოსტულატით, რომელიც მოდერნიზმის კონკაში შემოვიდა.

ვველა ამ მიმართულებისგან განსხვავდება თანამედროვე ავანგარდი, რომელსაც ეპუთვნის დეკონსტრუქტივიზმი. ის ისწრაფვის მხატვრული ენის განახლებისკენ, ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებისაკენ. დეკონსტრუქტივისტული სტილისათვის სახასიათოა არქიტექტურულ ფორმათა ვიზუალური სირთულე, მათი მოულოდნელი „გადატეხება“, ქალაქის გარემოში ხაზგასმულად აგრესიული შეჭრა. მისი მხატვრული ტენდენციები რადიკალურია, ტრადიციულ სტილებთან მიმართება კი – მკვეთრი და პოლემიკური. ყოველთვის არქიტექტურაში გარკვეული დონით საქმე ეხებოდა და ეხება სუფთა ფორმებს; ნებისმიერი შენობის საფუძველში უბრალო, გეომეტრიული (ცილინდრი, პირამიდა, კუბი და ა. შ.) ფორმები ძევს და მას მოწერილებული, სტაბილური ხასიათი აქვს მინიჭებული. დეკონსტრუქტივისტული მხატვრული მიდგომიდან კი ისეთი ღირებულებები, როგორიცაა: არქიტექტონიკა, ჰარმონიული ერთიანობა და სტაბილურობა არქიტექტურის სტრუქტურიდან ამოვარდა. დეკონსტრუქტივიზმის, თოთქოს, სურს გეომეტრიზმის სტრუქტურაში შეჭრას, მასში არასტაბილურობა მოიძიოს და თვალსაჩინო გახადოს.

დეკონსტრუქტივიზმი ეფუძნება ფრანგი ფილოსოფოსის ქაპ დერიდას (1930-2004)<sup>2</sup> იდეებს. მან დეკონსტრუქტივიზმი შემოიტანა როგორც ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობა. ის აკრიტიკებდა ლოგიკის, ლოგოცენტრიზმის

ევროპულ ტრადიციას. აღნიშნავდა დეკონსტრუქციის აუცილებლობას. მისი აზრით, ამ პროცესში მედავნდება, რომ ტექსტი – ესაა ციტატების, ნიშნების ნაკრები.<sup>3</sup> დერიდა თვლის, რომ საჭიროა საფუძვლის, ისტორიული წყაროების ძიება. სწორედ ამისთვის უნდა მოხდეს ჰუმანიტარული კულტურის სხვადასხვა ტექსტის ანალიტიკური დანაწევრება („დეკონსტრუქცია“), რათა მათში გამოვავლინოთ საყრდენი ცნებები და შემდგომი გაოქების მეტაფორული კვალი. როგორც აღინიშნა, დერიდას მსოფლიშედველობა ძირითადად ენასა და ლიტერატურას ეხება, მაგრამ ამ თეორიას ის არქიტექტურასაც უკავშირებს.

არქიტექტურული დეკონსტრუქტივიზმის თეორიული საფუძველი იყო დერიდას შემდეგი შეხედულება: არქიტექტურას აქვს შესაძლებლობა, შევიდეს კონფლიქტში და „ქაუქმოს“ საკუთარი თავი. ამ იდეებმა შემდგომი განვითარება მოიპოვეს არქიტექტორისა და არქიტექტურის თეორეტიკოსის რემ კოოლხასის გამოცემებში.

**მარკ ვიგლეი,** რომელიც დეკონსტრუქტივისტთა პირველი გამოვენის ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო, ასე განმარტავს ამ მიმართულებას:

„დეკონსტრუქტივისტი არქიტექტორი არის არა ის, ვინც შენობის დემონტაჟითაა დაგავეტული, არამედ ის, ვინც შენობაში შინაგანი, ორგანული პროცედურების ლოგალიზებას ახდენს. დეკონსტრუქტივისტი არქიტექტორი ტრადიციული არქიტექტურის სუფთა ფორმებს ისე ეპყრობა, როგორც – ფსიქიატრი თავის პაციენტებს: ის ადგენს სიმპტომებს, რომელიც შევიწროვებულ, დაფარულ „უწესრიგობას“ ავლენს. ეს უწესრიგობა რბილი მლიქვნელობითა და ძალადობრივი წამებით ზედა სიბრტყეზე ამოდის: ფორმა იკარგება.“<sup>4</sup>

მეორე წყარო, რომელმაც შემოქმედებითი ბიძგის როლი შეასრულა დეკონსტრუქტივიზმისათვის, იყო 1920-იანი წლების საბჭოთა კონსტრუქტივიზმი. კერძოდ, გლადიომერ ტატლინის (1885-1953)<sup>5</sup> პროექტები. როგორც ცნობილია, XX საუკუნის დასაწყისში რუსულმა ავანგარდმა კავშირი გაწყვიტა კომპოზიციის კლასიკურ წესებთან და გამოიყენა სუფთა გეომეტრიული ფორმები. ვ. ტატლინი კიდევ უფრო შორს წავიდა: ის შეეცადა დახრილი, მრუდი გეომეტრიული,

დინამიკური არქიტექტურული კომპოზიციები შეექმნა, მაგრამ მისი იდეები ჩანაფიქრთა დონეზე დარჩა. „ტატლინის კოშკი“ ავტორის ყველაზე ცნობილი ნაწარმოებია (სურ. I), რომელიც XX საუკუნის ნოვატორული მისტრაფებების გამოხატულებაა. ძეგლის 5 მ.-იანი მოდელი მოსკოვში 1920 წლის დეკემბერში დაიდგა. ამ დროს იქ საბჭოების VIII ყრილობა მიმდინარეობდა და ამ მოვლენას ეძღვნებოდა გამოფენაც.

ნაგებობის სიმაღლე ეიფელის კოშკზე ერთნახევარჯერ დიდი უნდა ყოფილიყო. ამ 400 მეტრიან შენობას კონკრეტული უტილიტარული დანიშნულება ჰქონდა: ის ჩაფიქრებული იყო როგორც ადმინისტრაციული შენობა და მსოფლიო რევოლუციის კომიტეტის სააგიტაციო-პროპაგანდისტული ცენტრი. კონსტრუქცია შედგებოდა ლითონის ბურჯებისაგან და ოთხი სხვადასხვა სიჩქარით მოძრავი გამჭვირვალე მოცულობისაგან. ვ. ტატლინის ჩანაფიქრით, მასში უნდა განთავსებულიყო კომიტეტის აღმასრულებელი, საკანონმდებლო და პროპაგანდისტული დაწესებულებები. გრანდიოზული შენობა-მონუმენტი კონსტრუირებული იქნებოდა ნოვატორული მხატვრულ-პლასტიკური და საინიცირო-ტექნიკური ფორმებით. ტატლინი ითვლება „მანქანური ხელოვნების“ წინამორბედად, რადგან ის ხასს უსამს ტექნიკის ესთეტიკას. მისი კოშკიც ხომ ჩაფიქრებული იყო როგორც გიგანტური მანქანა, რომელშიც იქნებოდა საკომფერენციო დარბაზები, ოთახები, კიბეები, რადიომაუწყებლობა. მისი ბურჯები კი ყოველივეს ციურ სხეულებთან აიყვანდა. ეს ფანტასტიკური პროექტი ვერ განხორციელდა, მაგრამ დღემდე ითვლება არქიტექტურის ისტორიის გზის მაჩვენებელ ნიშნად.<sup>6</sup> დახრილი, თითქოსდა, ატექტონიკური ფორმა, დინამიკური მასები სრულიად ახალი არქიტექტურული ტენდენციის მაჩვენებელი იყო, მაშინ ამ მიმართულებს არ ჰქონდა განხორციელების პირობები, მაგრამ XX საუკუნის ბოლოს დეკონსტრუქციონულმა არქიტექტურამ სწორედ ეს იდეები განავითარა. დეკონსტრუქტივისტები ეფუძნებიან კონსტრუქტივისტთა კომპოზიციურ მოტივებს, მაგრამ ახდენენ მათ დეფორმაციას. ეს კი მათ აშენებულ შენობებს დინამიკას და სიმკვეთრეს ანიჭებს.

დეკონსტრუქტივიზმი, როგორც არქიტექტურული მიმდინარეობა, ყალიბდება 80-იან წლებში. მისი დაბადების თარიღად 1988 წელი ითვლება. ამ წელს ფილიპ ჯონსონმა და მარკ ვიგლეიმ ნიუ-ორეგის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში მოაწყვეს გამოფენა „დეკონსტრუქტივისტული არქიტექტურა“. წინასიტყვაობა გამოფენის კატალოგისთვის დაწერა ფილიპ ჯონსონმა (1906-2005), არქიტექტორმა, რომელმაც 50 წლის წინ ჰენრი-რუსელ სიჩოკთან ერთად მოაწყო გამოფენა „თანამედროვე არქიტექტურა“ და ამერიკას გააცნო ევროპული მოდერნიზმი. შემდგომ გამოსცა წიგნი „ინტერნაციონალური სტილი: არქიტექტურა 1922 წლიდან“, რომელმაც არსებითი წვლილი შეიიტანა ამერიკაში თანამედროვე ტენდენციების გავრცელებაში.<sup>7</sup> ნიშანდობლივია, რომ საუკუნის ბოლოსკენ მისივე ხელდასმით ახალმა არქიტექტურულმა მომდინარეობამ გააკეთა განაცხადი. დეკონსტრუქტივისტთა გამოფენას შვიდი მონაწილე ჰყავდა: **ფრანკ გერი (Frank Gehry), დანიელ ლიბესკინდი (Daniel Libeskind), რემ კოლჰაასი (Rem Koolhaas), პეტერ ეიზენმანი (Peter Eisenman), ზაჟა ჰადიდი (Zaha Hadid), ბერნარდ ჩუმი (Bernard Tschumi) და კოოპ ჰიმელბაუ – გენის არქიტექტურული ბიურო (Coop Himmelbau).**

უკელა ეს ავტორი თანამედროვე არქიტექტურის ავანგარდში დგას. მათ მხატვრულ მეთოდში მსგავსია მიმართულება, ძირითადი ტენდენციები, მაგრამ იმავდროულად თითოეული მათგანი მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალური „ხელწერის“ ოსტატია. დეკონსტრუქტივიზმის თავისებურებებზე მკაფიო აზრის შესაქმნელად, ზოგიერთი მათგანის მთავარი ნაწარმოებების დახასიათებას მივმართავთ. დეკონსტრუქტივისტთა შორის გამორჩეული ადგილი უკავია **ფრანკ გერის** (დაბ. 1929)<sup>8</sup>, რომლის შემოქმედება ჯერ კიდევ ზემოხსენებულ გამოფენამდე ავლენდა დეკონსტრუქტივულ ტენდენციებს. მის მიერ 1978 წელს აშენებული საბუთარი სახლი სანტა-მონიკაში პირველ დეკონსტრუქტივისტულ ნაგებობადაა აღიარებული. ეს არის ვარდისფერი სოლფავარით გადახურული მანსარდიანი სახლი. არქიტექტორი ფართოდ იყენებს სხვადასხვა მასალას. ზოგან ის აშიშვლებს შენობის სტრუქტურას: კედლებს მოპირკეთება არ გააჩნია. სახასიათოა

რეინის, ლითონის ბადის, მინის და ფანერის სხვადასხვა კუთხით დაყენებული სიბრტყეები.

შემდგომ გერის შემოქმედებისთვის უფრო და უფრო სახასიათო ხდება არქიტექტურული მასები, რომელიც, თითქოსდა, კარგავენ შემომფარგლავი კედლის სიბრტყლობას და შეუვალ სიმყარეს, გიქმნიან იოლად მოდელირებადი, დამყოლი მასალისაგან შექმნილის შთაბეჭდილებას. მაგალითად შეიძლება მოვიყვაროთ სახლი პრაღაში (1995), რომელსაც „მოცემვავე სახლს“, ზოგჯერ კი „ჯინჯერი და ფრედი“-ს უწოდებენ (სურ. 2). სახლწოდება ესიტყვება ამ შენობის არქიტექტურული ფორმების ერთგვარად ცვალებად, დინამიკურ ხასიათს.

1989 წელს გაიხსნა ვიტრას დიზაინის მუზეუმი ვაილ ამ რეინში (სამხ. გერმანია), რომელიც ფრანკ გერის პროექტით განხორციელდა. აქ გამოფენილია ავეჯის და ინტერიერის დიზაინის ნიმუშები, რომელიც XIX საუკუნის დასაწყისიდან ჩვენს დრომდე პერიოდშია შესრულებული. ეს არის გერის ევროპაში აშენებული პირველი შენობა. აქ შეინიშნება ახალი ტენდენცია: ფრანკ გერი უარს ამბობს მის მიერ აქამდე ფართოდ გამოყენებულ მრავალფეროვანი მასალების ენაზე. სხვადასხვა მასალის ნარევის მაგივრად ის შემოიფარგლა თეორი მოპირკეთებითა და ტიტანულითით (სურ. 3). შენობის ეზოში დგას პლასტიკა „ბალანსირებული სამუშაო იარაღები“ (Balancing Tools), რომელიც მოქანდაკე კლავს ოლდენბურგმა შექმნა. რეალურ ზომებზე გაცილებით დიდი მასშტაბის სამუშაო იარაღებით შედგენილი პლასტიკური კომპოზიცია კომპლექსის განუყოფელი ნაწილია. პლასტიკისა და არქიტექტურის კავშირი ფ. გერის დაპროექტებულ სხვა შენობებსაც ახასიათებს. მაგალითად, ბილბაოს სახელგანთქმულ მუზეუმს, რომელსაც ქვემოთ შევხებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ვიტრას კომპლექსის ნაწილია სხვა დეკონსტრუქტივისტის, წარმოშობით ერაყელი არქიტექტორი ქალის ზაჟა ჰადიდის (დაბ. 1950) სახანძრო სადგურის შენობა, რომელიც მუზეუმის ექსპოზიციისთვისაა გამოყენებული და, თავის მხრივ, დეკონსტრუქტივიზმის მანიფესტად ითვლება.

ფრანკ გერის განსაკუთრებული ცნობილი ნაწარმოებია გუგენაიმის მუზეუმი ბილბაოში (ესპანეთი, ბასკეთი). მუზეუმი

(სურ. 4, 5) გაიხსნა 1997 წელს. დღეს ის მსოფლიოს ყველაზე წარმტაც შენობათა რიცხვშია. ნაგებობა დგას მდინარე ნერვიონის ნაპირას. გერი არქიტექტურული კომპოზიციის შექმნისას მომგებიანად იყენებს გარემოს, წყალთან სიახლოეს და შენობას განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. წყლის დინამიკა არქიტექტურულ ფორმებზეც „გადადის“: არცერთი ბრტყელი ზედაპირი მას არ აქვს, შედგება მრუდ ხაზოვანი მოცულობებისაგან, რომელიც მრუდსაზოვანივე კონტურებით იკვეთება. არქიტექტურული მოცულობების დიდი წილი დაფარულია ტიტანიუმის ფირფიტებით, შორიდან ის თევზის ქერცლს მოგაგონებო და საოცარ ჰაეროვნებას ანიჭებს ნაგებობას. დაკვირვებისას შეიძლება მოგეწვენოთ, რომ დღის განმავლობაში შენობა ფორმას იცვლის. ბილბაოს გუგენაიმის მუზეუმის მშენებლობისას გამოიყენეს უახლესი ტექნოლოგიები. კომპიუტერულმა გრაფიკამ საშუალება მისცა ინჟინერებს, შექმნათ ისეთი ფორმები, როგორიც ადრე შეუძლებელი იყო. კონსტრუქციების მშენებლობისას ქვის პანელები სასურველ ფორმებად ლაზერით დაიჭრა. აღსანიშნავია ის მიღომა, რომელსაც იჩენს არქიტექტორი ქალაქის სტრუქტურაში ახალი შენობის ჩართვისას: ქუჩის მხრიდან მისი სადა ფორმები გარემოს არ ჩრდილავს, მასში ბუნებრივად იწერება მაშინ, როდესაც მდინარის მხრიდან გრანდიოზული და შთამბეჭდავი ჩანს. შენობაში თანამედროვე სელოვნების გამოვენები ეწყობა, მაგრამ მისი კოლექცია სრულიად დახრდილულია მუზეუმის შთამბეჭდავი არქიტექტურის ფონზე. ქანდაკება, რომელიც შენობასთან დგას და უზარმაზარ ობობას წარმოადგენს ეკუთვნის ფრანგ მოქანდაკეს ლუიზა ბურუჟას (დაბ. 1911). ის ცნობილია სხვა მსგავსი ქანდაკებითაც. ერთ-ერთი მათგანი, ასეთივე გრანდიოზული ობობა დგას კანადის ნაციონალური მუზეუმის წინ.

**დანიელ ლიბესკინდი** (დაბ. 1946) დაკონსტრუქტივისტული არქიტექტურის კიდევ ერთი დიდერია. მასთანაც თვალშისაცემია მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერა. ლიბესკინდის ნაგებობებში აქტუალურია მკაფიო ხაზები, მახვილი კუთხეები, ლენტისებრი სარკმლები. დაბის გამოირჩევა არა მხოლოდ არქიტექტურული

„ხელწერის“ ინდივიდუალიზმით, არამედ საინტერესო ბიოგრაფიითა და პიროვნული თვისებებით. მას ახასიათებენ როგორც არტისტულ, მახვილგონიერ, მცირედ სარკასტულ ადამიანს. დღეს ის ამერიკაში ცხოვრობს, თუმცა პოლონეთშია დაბადებული, არქიტექტურას ესეკის უნივერსიტეტში სწავლობდა. შემდგომ, როგორც ემიგრანტი, ცხოვრობდა ისრაელში, სადაც მუსიკალური განათლებაც მიიღო. როგორც აღნიშნავენ, ლიბესკინდი ვირტუოზი-პიანისტია<sup>9</sup>, მაგრამ მან არქიტექტურა აირჩია.

ნიშანდობლივია, რომ დ. ლიბესკინდის პროექტმა გაიმარჯვა ნუ-იორკში 11 სექტემბერს განადგურებული მსოფლიო სავაჭრო ცენტრის რეკონსტრუქციისთვის გამოცხადებულ კონკურსში. აქმდე კი იყო ებრაული მუზეუმი ბერლინში (1993), იმპერიალ ვარ მუზეუმი მანჩესტერში (მსოფლიო ომების მუზეუმი – გაიხსნა 2001), ტორონტოს სამეცნ გალერეის თანამედროვე ფრთა (2007), დენვერის ხელოვნების მუზეუმი (2006).

მისი ნამუშევრების ჩამონათვალი გვიჩვენებს, რომ დ. ლიბესკინდი სამართლიანად ითვლება სამუზეუმო და მემორიალურ მშენებლობათა სპეციალისტად. ღვნვერის ხელოვნების მუზეუმის ფედერიკ ს. ჰემილტონის კორპუსი და ესათვის დანიელ ლიბესკინდის ერთადერთი დასრულებული შენობაა აშშ-ში (სურ. 6, 7). მუზეუმის შენობა დიდი არაა, მაგრამ თავისი განსაკუთრებული არქიტექტურული მასებით გვტაცებს მზერას. ის, თითქოს, უცნაური გეომეტრიული ფიგურების ნაკრებს წარმოადგენს. დიაგონალები, სხვადასხვა მხარეს მიმართული მახვილი კუთხეები აგრესიულად იჭრება ქალაქის სივრცეში და მთლიანად ცვლის გარემოს. თავად დანიელ ლიბესკინდმა განაცხადა, რომ მუზეუმის ფორმა ბუნებრივი კლდეების მოხაზულობიდან აიღო. ფორმები, მართლაც, მოგვაგონებს კლდიდან მოწყვეტილ ლოდებს, მაგრამ მხატვრული გარდაქმნა, გაანგარიშება, შესრულება იმდენად ოსტატური და დამაჯერებელია, რომ მუზეუმი თავად გარდაიქმნება მხატვრულ „ექსპონატად“. ფორმების, მასების, კუთხეების, ანარეკლების თამაში მას გადააქცევს სიმბოლოდ თანამედროვე ხელოვნებისა, რომლის გაგებაც რთულია, მაგრამ,

სამაგიეროდ, მიმზიდველობის საოცარ ძალას ფლობს.

აზრობრივ-სიმბოლური მომენტების წინ წამოწევა დანიელ ლიბერსინდმა დაიწყო თავისი პირველი სახელგანთქმული ბერლინური პროექტებით. 1993 წელს დასრულდა მის მიერ დაპროექტებული ებრაული მუზეუმის შენობა ბერლინში,<sup>10</sup> რომელიც მუზეუმ-ძეგლად გადაიქცა.

ბერლინის მუზეუმში ებრაული განყოფილება 1970-იან წლებში გაიხსნა. მალე დადგა ებრაული ექსპოზიციისათვის უფრო მეტი ადგილის გამოყოფის საკითხი. 1989 წელს მოწყო კონკურსი მუზეუმის ძეგლი შენობის გაფართოების პროექტზე. 165 პროექტს შორის გაიმარჯვა დანიელ ლიბერსინდის პროექტმა. სანამ მშენებლობა მიმდინარეობდა, არ წყდებოდა კამათი შენობის მხატვრული კონცეფციის თაობაზე. მისი გახსნის შემდეგ კი ეველა გაოგნებული დარჩა ნაგებობის განსაკუთრებული სახითა და ეფექტით. გამოჩნდნენ კრიტიკოსები, იყვნენ ისეთებიც, რომელნიც ირონიით უყურებდნენ ლიბერსინდის თავისებურ მიღომას და შენობას დისენი-ლენდს ადარებდნენ. ლიბერსინდმა ააშენა აღსაქმელად რთული ნაგებობა, რომელშიც ადამიანი თავს არაკომფორტულად გრძნობს და ამით მნახველს თავად ხდის ებრაელთა ტრაგედიის მონაწილეობა. შენობა შედგება „დატეხილი“, ბენელი დერეფნებისგან და უფანჯრო, ჭისებრი ფორმის დარბაზებისგან. ფასადებზე ვიწრო, სხვადასხვა კონფიგურაციის ფანჯრებია მიმობნეული. მუზეუმი მოგაბორებოთ აფეთქებისგან დაზიანებულ შენობას. ის თვითონ არის მონუმენტი, რომელიც ებრაელთა ტრაგედიას განასახიერებს და ამით, თითქოს, ეპაექტება კიდეც ექსპოზიციას. მუზეუმის ხელმძღვანელობა მაინც უკმაყოფილო დარჩა: შენობა ფუნქციონალურ ამოცანებს ვერ ასრულებს, – ამბობდნენ ისინი, – კოლექციის განთავსება ძნელად ხერხდება. ამ პრაქტიკული მიზნების შესრულებისათვის ინტერიერი რამდენადმე გადააკეთეს და დაშორდნენ თავდაპირველ პროექტს. მიუხედავად ამისა, მუზეუმი როგორც კი გაიხსნა, ბერლინის ერთ-ერთი მთავარი ლირს შესანიშნაობა გახდა და დღეს დეკონსტრუქტივიზმის შედევრადა აღიარებული. მუზეუმის პოპულარობამ განაპირობა მრავალფუნქციური დარბაზის შექმნის

აუცილებლობა. მისმა ხელმძღვანელობამ, მიუხედავად ძველი უთანხმოებებისა, კონკურსის გარეშე პირდაპირ დ. ლიბერსინდს მიმართა. შენობაში ახალი ნაწილის განთავსებისათვის არქიტექტორმა 1735 წელს აშენებული მუზეუმის შიდა ეზო აირჩია. ამგვარი გადაწყვეტა, თავის მხრივ, ახალი არ არის არქიტექტურის ისტორიაში: 2000 წელს ნორმან ფოსტერმა ბრიტანეთის მუზეუმის შიდა ეზო შუშის გუმბათით გადახურა. დ. ლიბერსინდის გადაწყვეტილებითაც ეზო ფოლონებზე დაყრდნობილი შუშის სახურავით უნდა გადაეხურაო. ერთი შეხედვით უბრალო გადაწყვეტას განსაკუთრებული კონცეფცია უდევს საფულებად. ის აგრძელებს ებრაულ თემას: ოთხ ბურჯზე დაყრდნობილი ბრტყელი გადახურვა იმეორებს ებრაული სუკოს ფორმას. სუკო ებრაული დღესასწაულის სუკოტის მნიშვნელოვანი ელემენტია და უკავშირდება ეგვიპტიდან გამოსვლის ამბავს. როცა ებრაელებმა ადგილ სუკოტამდე მიაღწიეს, დმეორმა მოუკლინათ ხის ტოტებისაგან გაკეთებული ქოხები, სუკები, რომელშიც მათ თავი დააღწიეს უდაბნოს სიცხეს და დაისვენეს. ამის შემდეგ ებრაელები სუკოტის ეზოებში და ვერანდებზე აშენებენ სუკოტის დღესასწაულისას, რომელიც რვა დღე გრძელდება. მას ოდითგანვე სახსიათო ფორმა ჰქონდა: სამი კადელი და ტოტების ნახევრად დია სახურავი (სურ. 8).

ლიბერსინდის პროექტიც ამ მახასიათებლებს იმეორებს. კედლების როლს ძველი შენობის უკვე არსებული კედლები ასრულებს. მეოთხე კედლები მთლიანად შუშისაა. ოთხი მასიური კოლონა ხის დეროების ასოციაციას ქმნის, ხოლო სახურავქვეშ ერთმანეთში გადაწყველი მიღები ტოტებს მოგაბორებოთ. მშენებლობის ტექნიკური მხარე სერიოზული პრობლემა გახდა. ძველი შენობის კედლები ვერ დაიჭერდა სახურავის სიმძიმეს. გადაწყვდა, ძველ კედლებს სულ არ შეხებოდნენ და სახურავი საკუთარ ბურჯებზე დაყრდნოთ. რამდენიმე თვის განმავლობაში მიღიოდა მუშაობა საყრდენებზე, რომელთაც ერთდროულად პლასტიკური, გადახნექილი ფორმა და საკმარისი სიმტკიცე უნდა ჰქონდეთ. სახურავისა და ფასადისათვის გამოიყენეს ცხრა ტიპის შუშა, რათა სინათლის ჩაფიქრებული გრადაციისთვის

მიეღწიათ.<sup>11</sup> საბოლოოდ გამოვიდა შენობა, რომელიც იდეის განსახიერებაა და ერთგვარად მეტაფორულია: თვით მუზეუმი ყრუ, ნერგულად ზიგზაგისებრი ფორმებით ებრაელთა რთული ისტორიის სიმბოლოდ წარმოგვიღება, ახალი დარბაზი კი გამჭვირვალე, ნათელი და საზეიმოა. ის არის რიტუალური ქოხი, რომელიც ტანჯვის შემდგომი სიმშვიდისა და დღესასწაულის განსახიერებაა.

ებრაელთა მუზეუმის მკაფიოდ გამოხატული მეტაფორული ხასიათი, მასში სიმბოლური მნიშვნელობის ხაზგასმა, მხოლოდ ლიბესკინდის შემოქმედებით მეთოდად არ უნდა მივიჩნიოთ. ეს ზოგადად დეკონსტრუქტივიზმის სახასიათო ნიშანია და იმავე ტენდენციას ამ მიმართულების სხვა ოსტატებიც ამჟღაპნებენ. მაგალითად, პოლანდიული დეკონსტრუქტივისტი არქიტექტორი და ოურეგტიკოსი რემ კორპასი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს:

„არქიტექტურა თავისებურ სპექტაკლად გადაიქცა. შენობას ... მხოლოდ სიმბოლოს მნიშვნელობა აქვს“<sup>12</sup>

რემ კორპასი (დაბ. 1944) ითვლება თანამედროვეობის ერთ-ერთ საინტერესო არქიტექტორად. დღეს ის პარვარდის უნივერსიტეტის პროფესორია დიზაინისა და ურბანული არქიტექტურის მიმართულებით. კორპასი მრავალი წიგნის ავტორია, მათ შორის – არქიტექტურის სახელმძღვანელოსი.<sup>13</sup> თავიდან ის კინოსცენარებსაც წერდა, მაგრამ მერე შეეშვა ამ საქმეს და თავი მხოლოდ არქიტექტურას მიუძღვნა. რემ კორპასი გახდავთ პრაქტიკოსი არქიტექტორიც და თანამედროვე არქიტექტურის თეორეტიკოსიც. მას საკუთარი ბიუროები აქვს როტრედამში, ნიუ-ორკში და პეკინში. მისი პროექტებით აშენდა სახელგანთქმული შენობები: სიეტლის ცენტრალური ბიბლიოთეკა (2004), ჩინეთის ცენტრალური ტელევიზიის შენობა პეკინში. ყველა მის ნაგებობას ახასიათებს თავისებური ფორმები და დახვეწილი შიდა სივრცეები.

ჩანაფიქრის განსაკუთრებული სითამამით გამორჩეული ჩინეთის ცენტრალური ტელევიზიის შენობის პროექტით (სურ. 9) კორპასმა მსოფლიოს ყურადღება მიიპყრო. მისი მშენებლობა 2004 წელს დაიწყო და წელს, 2008-ში, დასრულდება.

ორი კოლოსალური კოშკი, რომელიც პეკინის მრავალ სართულიანი შენობებიდან ამოიზრდება, თავისუდამხევ სიმაღლეზე უჩვეულო კუთხით ერწყმის ერთმანეთს. მსგავსი შეერთება შენობის საფუძველთანაც ხდება. მნახველს უჩნდება შთაბეჭდილება, რომ ნაგებობა კონსტრუქციულად არამყარია, მაგრამ რეალურად მისი კონსტრუქცია 8 ბალიან მიწისძვრაზეა გათვლილი. თანამედროვე არქიტექტურაში ცათამბჯენების უზარმაზარი ზომები, თვალმიუწვდენელი სიმაღლე უკვე წვეული მოვლენაა, რომელიც აღარავის აცვიფრებს. პეკინის ტელევიზიის შენობაში კი იკვეთება რამდენიმე მომენტი, რომელიც სიმაღლესთან შერწყმული მის განსაკუთრებულობას განაპირობებს: კოშკები ერთმანეთისკენაა გადახრილი 10 გრადუსიანი კუთხით, რაც პიზის კოშკის დახრის კუთხეზე 2-ჯერ მეტია. ახალი და უჩვეულო ამ ნაგებობაში სივრცისა და არქიტექტორული მასების მეტად თავისებური დამოკიდებულებაცაა: შენობის სილუეტი სივრცეში უზარმაზარ, დეფორმირებულ სწორკუთხედს შემოწერს. ესაა თავისებური „ჩარჩო“, რომელიც დიდ სივრცეზეა შემოვლებული. არქიტექტურულ მასებს შორის მოქცეული დია სივრცე მისი ისეთივე განუყოფელი ნაწილი ხდება, როგორც შიდა სივრცე ინტერიერში.

დეკონსტრუქტივისტთა არქიტექტურული კომპოზიციები ჩვენი ეპოქის თავისებურ სიმბოლოდ წარმოგვიდება. ის შორს გაიჭრა, აქამდე წარმოუდგენელ მასშტაბებს მიაღწია. ის ისტრაფვის ვრცელი სივრცეების ათვისებისკენ და ითვისებს კიდეც... სივრცეში აგრესიულად შეჭრილი, თითქოს, სივრცის დამამორჩილებელი ახალი არქიტექტურული ფორმები „ხმაბაღლა აცხადებენ“: ადამიანი დაშორდა ბუნებას, ტექნიკის სამყარო მისი ჩანაცვლებისკენ ისტრაფვის... და, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, დღეს, როცა წარმოუდგენელი ფანტაზიების განხორციელებასაც კი, თითქოს, წინ არაფერი ედობება, ბუნებრივი გარემო აქტიურად გაახსენებს თავს. ის აქრიტექტორ-მშენებელთა წინაშე კვლავ აყენებს ამოცანებს, რომელთა გადაჭრაც ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო. კლიმატი, რელიეფი, გარემო – არც ერთი პატიობს მშენებელთა მხრიდან „უყურადღებობას“.

ამ კუთხით ნიშანდობლივია ის პროცესი, რომელიც ამჟამად მიმდინარეობს: თანამედროვეობის ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ არქიტექტორ ფრანკ გერის 2007 წელს უჩივლა მასაჩუსეტსის ტექნოლოგიურმა უნივერსიტეტმა უხარისხოდ დაპროექტებული შენობისათვის. საინტერესოა, მაინც რა პრეტენზია პქონდა დამკვეთს არქიტექტორისადმი? როგორც აღმოჩნდა, აშენებიდან მოკლე ხანში შეუძლებელი გახდა ნაგებობით უსაფრთხო სარგებლობა. უნივერსიტეტის მესვეურები ჩივიან: შენობაში წყალი ჩადის, მუდმივი ნებრისგან კედლები ობით დაიფარა, ზამთრობით კი ყინულის დიდი ლოდები ცვივა გარე კედლებიდან, რომელთაც დახრილი მოხაზულობა აქვთ (სურ. 10). ყოველივე საფრთხეს უქმნის უნივერსიტეტის თანამშრომლებს, ქუჩაში მიმავალ ხალხს და ხშირად შენობის ბლოკირებასაც კი ახდენს.

უნივერსიტეტის ახალი შენობის მშენებლობა ოთხი წლის წინათ, 2004 წელს, დასრულდა. პროექტი, როგორც მისი ავტორისგან იყო მოსალოდნელი, დეკონსტრუქტივიზმის სულშია შესრულებული: ნაგებობის გარე მასები ერთგვარად დეფორმირებულია. შენობას არ აქვს არც ერთი სწორი კედლები, ისინი სხვადასხვა კუთხით არიან დახრილი. ამან გამოიწვია თოვლის დაგროვება კედლებზე და მასთან დაკავშირებული პრობლემები. ცხადია, ის რაც კარგად იმუშავებდა მშრალ კლიმატურ პირობებში, ვერ ფუნქციონირებს უხვოვლიან გარემოში. ეს იმის მაჩვნებელია, რომ არსებობს გარემოებები, რომელთა გათვალისწინება თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარების პირობებშიც კი აუცილებელია.

ამრიგად, მთლიანობაში დეკონსტრუქტივიზმი მრავალფეროვანია, თუმცა აშკარადაა გამოხატული ზოგადი მახასიათებლები. უნდა აღინიშნოს არქიტექტურული სტრუქტურის ვიზუალური სირთულე, „მოულოდნელი“ კომპოზიციები, მხატვრული სახის ერთგვარი არასტატიციური და დინამიზმი. ნიშანდობლივია არქიტექტურული კომპოზიციების აზრობრივი ქვეტექსტები, სიმბოლიზმი, რომელიც ზოგიერთ დეკონსტრუქტივისტთან განსაკუთრებულ მკაფიოებას იძენს (მაგალითად, დანიელ ლიბესკინდთან). თავისებურია დეკონსტრუქტივისტული ნაგებობებისა და გარემოს დამოკიდებულება. მრავალ

შემთხვევაში მათ ახასიათებთ ქალაქის გარემოში ხაზგასმულად აგრესიული შეჭრა, რაც, ერთი მხრივ, არქიტექტურული მასების განსაკუთრებული ფორმებით არის განპირობებული და, მეორე მხრივ, შენობის მასშტაბურობით. მასშტაბების მკვეთრ ცვალებადებაზე გათვლა ამ სტილის თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ქანდაკებისა და არქიტექტურის კავშირი: პლასტიკა, რომელიც ნაგებობის უშუალო სიახლოვესაა განთავსებული თავისი ბუნებრივი პროტოტიპის რეალურ მასშტაბებსა და პროპორციებს არღვევს (მაგალითად, ლ. ბურუუს „ობობა“ ბილბაოს გუგენჰიმის მუზეუმთან ან კ. ლლდენბურგის „Balancing Tools“ ვიტრას დიზაინის მუზეუმთან). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მიკროსამყარო მაკროსამყაროს თვალშისაცემ ნაწილად გადაქცევის პრეტენზიას აცხადებს.

სამუხეუმო შენობების შექმნა თანამედროვე არქიტექტურის ერთ-ერთი ამოცანაა. თანაც ჩანს, რომ მუხეუმის, როგორც ხელოვნების სამყოფლის გააზრება არქიტექტორისთვის მხატვრულობის, შემოქმედებითი თავისუფლების განსაკუთრებული გაქანების ბიძგია. ამას უკვე განხილული მუზეუმების არქიტექტურაც გვიჩვენებს. ერთი კი მეტად ნიშანდობლივია, დეკონსტრუქტივისტი არქიტექტორები სრულიად არ იზიარებენ ძველ, უკვე არსებულ არქიტექტურასთან პარმონიული შერწყმის პრინციპებს. პირიქით, ძველ შენობებში დეკუნსტრუქტივისტული „მინაშენ-ჩანაშენებიც“ და ცალკე მდგარი შენობებიც მეტისმეტად აქტიურად გამოდიან წინ. ისინი ყოველთვის თვალშისაცემია, იზიდავენ მნახველის მზერას. არსებული არქიტექტურა კი მათვების ფონია, რომელზეც ისინი მთავარ „მოვლენად“, განსაკუთრებულ „ექსპონატად“ აღიქმებიან.



სურ. 1. „ცალფინის კოშკი“ 1920 წ.



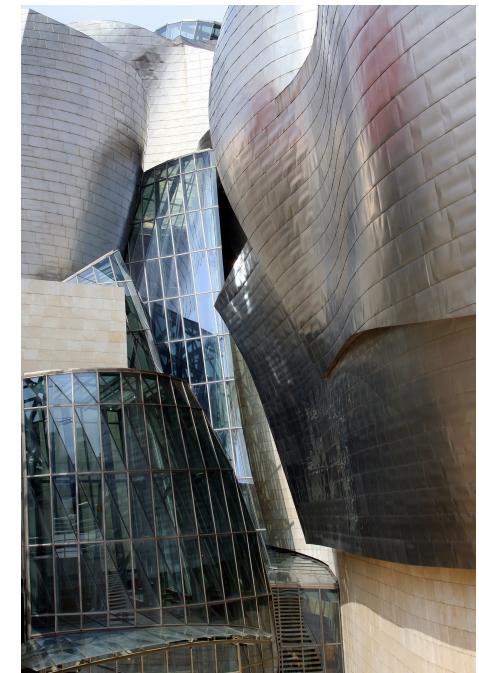
სურ. 2. ფ. გერი მოწვევავე სახლი პრაღაში. 1995 წ.



სურ. 3. ფ. გერი. ვიტრას ფიზინის მუზეუმი და კლასე ოლფენბურგის ჰლასჭიკა „Balancing Tools“. 1989.



სურ. 4. ფ. გერი. გუგენჟიმის მუზეუმი ბილბაოში. 1997 წ.



სურ. 5. ფ. გერი. გუგენჟიმის მუზეუმი ბილბაოში. 1997 წ.



სურ. 6. დ. ლინდესკინზი. დუნვერის მუზეუმის ფენერიკ ს. პემილფონის კორპუსი. 2006 წ.



სურ. 7. დ. ლინდესკინზი. დუნვერის მუზეუმის ფენერიკ ს. პემილფონის კორპუსი და მოედანი მის ნინ. 2006 წ.



სურ. 8. დ. ლინდესკინზი. ერაული მუზეუმუ შერლინში. საკონფერენციო დარბაზი. 2001 წ.



სურ. 9. რ. კოსტასი. სეუტერალური შერლინთეკა სიეტლში.



სურ. 10. რ. კოსტასი. ჩინეთის სეუტერალური ტელევიზია პეკინში. 2007 წ.

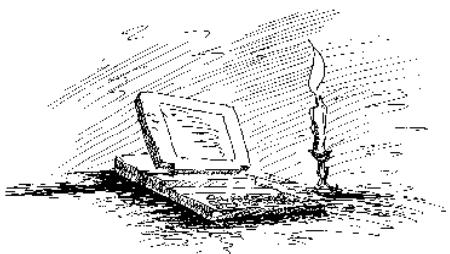


სურ. 11. ფ. გერი. მასაჩუსეტსის ტექნიკური უნივერსიტეტი. 2004 წ.

1. Виппер Б., Статьи об искусстве, М., 1970, стр. 124.
2. **უაკ დერიდა (1930-2004)**, ებრაელი, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული ფილოსოფოსია. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა აშშ-შიც. მისი აზრით სამყარო, რომელიც ადამიანისთვისაა მისაწვდომი ნიშნების უსასრულო ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. ნათქამი სიტყვა უცრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე დაწერილი. ლაპარაკისას სიტყვის ავტორის არსებობა ანიჭებს მას მნიშვნელობას, დაწერილი კი კარგავს დირექტულებას ავტორის არყოფნის გამო. მან ფილოსოფიურ და საგანგოო ენაში შეიტანა ცხებები დეკონსტრუქცია, წერილი (როგორც ინფორმაციის შენახვის საშუალება), დიფერანსი, კვალი. დაწერა დაახლოებით 80 წიგნი.
3. Wigley, Mark: Architektur und Dekonstruktion. Derridas Phantom. Basel: Birkhäuser, 1994. Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен, Комментарии, 1997, № 11.
4. Mark Wigley, in: Johnson 1988, p.11
5. ვლადიმერ ტატლინი სწავლობდა პენზის სამხატვრო სასწავლებელში, ასევე მოსკოვისა და პეტერბურგის ავანგარდულ სამხატვრო სტუდიებში. თავიდან მხოლოდ ფერწერითა და გრაფიკით იყო დაკავებული. 1900-1910-იან წწ.-ში დაუახლოვდა რუს ავანგარდისტებს, აფორმებდა ფუტურისტულ წიგნებს, სკექტაკლებს, დაარსა საკუთარი სტუდია, სადაც მარავდი „მემარცხენე“ მხატვარი მუშაობდა. 1914 წლის მაისში „ფერწერული რელიეფების პირველი გამოფენის“ ორგანიზატორი გახდა. გამოფენილ ნაწარმოებებს სხვაგვარად ერქვათ: „მასალების შერჩევა“, „კონტრელიეფები“. ტატლინის კონტრელიეფებით დაიწყო რუსული ავანგარდის კონსტრუქტივისტული მიმართულება, რომელიც უპირისპირდებოდა – ყოველ შემთხვევაში, ავტორის მიერ – კ. მალევიჩის განცხნებული შენებიან სუპერმატიზმს. მოგვიანებით ტატლინი დიზაინით დაინტერესდა და ქმნიდა ისეთ პროექტებსაც, რომელთა განხორციელება უკეთს შემთხვევაში მომავალში გახდებოდა შესაძლებელი. ასეთია „ტატლინის კოშკი“ (1919-20) და საფრენი აპარატი ე. წ. „მხატვრობი“, იგივე „ლეტატლინი“ (1929-1932). საბჭოთა პერიოდში ტატლინმა თავიდან აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობა დაიწყო. შემდგომ, 30-იან წლებში ავანგარდიზმის განადგურება დაიწყო. ტატლინს აღარ ჰქონდა შესაძლებლობა,

- თავისი შემოქმედებითი იდეები განეხორციელებინა და იძულებული გახდა თავისი მოდებული თეატრის მხატვრობით შემოეფარგლა. 1938 წელს მისი პანო, რომელიც სასოფლო-სამეურნეო გამოფენისთვის დახატა, გაანადგურეს როგორც „პოლიტიკურად მავნებლური“. სიცოცხლის ბოლო წლებში ტატლინი პურის ფულს იმით შოულობდა, რომ მოსკოვის უნივერსიტეტისთვის თვალსაჩინოებებს აკეთებდა. ტატლინის „აღმოჩენა“ 1960-იან წლებში მოხდა. Jonathan Lee: 50 große Abenteuer. Besondere Orte und die Menschen, die sie geschaffen haben. München: Prestel Verlag, 2006. ასევე, Пунин Н.. О Татлине. Серия: Архив русского авангарда, Изд.-во: R A, 2001.
6. 1930 წელს მისი 5 მ.-იანი მოდელი უკანასკნელად გამოიფინა და მერე დაიკარგა. 1992-93 წლებში აღადგინეს.
7. Joedicke, J.: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Karl ramer Verlag Stuttgart+Zuerich, 1998, p. 223.
8. Ragheb, J. Fiona u.a.: Frank Gehry. Architect. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2001.
9. Газета «Коммерсантъ», №193 (3524), от 14.10.2006.
10. Комарова И. И., Архитекторы., М., 2002.
11. Dorner Elke: Daniel Libeskind - *Jüdisches Museum Berlin*. Gebr. Mann Verlag Berlin, 2006, 3. Auflage, 112 S. mit 54 Abb.
12. Рем Коолхаас: «Архитектура подчиняется условиям рынка», газета «Культура», № 16(7526), 27 апреля-3 мая, 2006.
13. Koolhaas Rem, Werleman Hans and Bruce Mau, S,M,L,XL, The Monacelli Press, New York, 1994 (2nd edition 1997).

# კულტურულობის



## **ფატი შეყლაშვილი**

**ნაცისტური იდეოლოგია კულტურის შესახებ  
და ნაციონალ-სოციალისტების დანაშაული  
კულტურის წინააღმდეგ**

მრავალრიცხოვან სამხედრო დანაშაულთა შორის, რომელიც ჩაიდინეს ფაშისტებმა, ერთ-ერთი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კულტურის მიმართ გამოვლენილ სისახტიქეს.

1941 წლის 1 მაისს პერმან გერინგმა ხელი მოაწერა დირექტივას, რომლის თანახმად უნდა დაარსებულიყო მათ მიერ ოკუპირებულ ყველა ტერიტორიაზე სპეციალური შტაბები, რომლებიც შეისწავლიდნენ, შეკრებდნენ და გაიტანდნენ გერმანიაში კულტურულ დირექტულებებს. პარტიულ, სახელმწიფო და სამხედრო ორგანიზაციებს მიეცათ მითითება, რომ მხარი დაეჭირათ და დახმარება აღმოეჩინათ ამ ოკერატიული შტაბების უფროსი როზენბერგისათვის და მისი მოადგილის, გერმანიის წითელი ჯვრის საველე განყოფილების უფროსი ფონ ბერვისთვის.

გერმანიის საგარეო საქმეთა მინისტრ რიბენტოპს არ სურდა ამ მითითებას დამორჩილებოდა იმ მარტივი მიზეზით, რომ თავად ცდილობდა ოკუპირებული ტერიტორიების გაძარცვას. ამ მიზნით დააარსა „SS“-ის სპეც. დანიშნულების ჯგუფები ბარონ ფონ კიუნსბერგის მეთაურობით. მათ თვალყური უნდა ედევნებინათ ოკუპირებულ ტერიტორიებზე მუშეუმების, ბიბლიოთეკების, სურათების გაღერების და არქივებისთვის, რომლებიც გადაურჩა გერმანელი ჯარისკაცებისგან ძარცვას და განაღგურებას. რათა შემდეგ ყველაფერი, რაც წარმოადგენდა კულტურულ და ისტორიულ დირექტულებას, გაეტანათ გერმანიაში. ეს ყოველივე პარადოქსულად ჩანს იმის ფონზე, რასაც ნაცისტების ფიურერი თავის წიგნში „ჩემი ბრძოლა“ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ იმპერიის თანდათანობითი ნგრევის აჩრდილი ჯერ კიდევ პირველ მსოფლიო ომამდე იყო გერმანიაში - ერის კულტურული დონის სისტემატიური დაქვეითება. რომ სახელმწიფოს ხელმძღვანელები უნდა ესწრაფოდნენ ერის

სულიერი ცხოვრების ამაღლებას. თუ გასაქანი არ მიეცა ნამდვილ ხელოვნებასა და კულტურას კაცობრიობის პროგრესული განვითარების ნაცვლად დაიწყება მისი დეგრადაცია, უნდა ვებრძოლოთ ისეთ „დაავადებებს“, რაც ადრე თუ გვიან ჩვენს კულტურას დაღუპვამდე მიიყვანს, რომ კულტურამ და ხელოვნებამ თავის მთავარ ამოცანად უნდა გაიხადოს ახალგაზრდობის აღზრდა, რის გამოც იგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს, რა დონეზე იქნება გერმანული პოეზია, პროზა, თეატრი და სხვ. ფიურერი გამოდის მათ წინააღმდეგ, ვინც ცდილობს უბადრუკი ხელოვნებით კაცობრიობის მეხსიერებიდან წაშალოს კულტურის და ხელოვნების დარგში არსებული მდიდარი მემკვიდრეობა. „უარყოფა ყველაფერი გენიალურისა, რასაც ფლობდა კაცობრიობა წარსულში, ზიზდი მის მიმართ შეუძლია მას, ვისაც თვითონ არ შესწევს უნარი მისცეს მსოფლიოს რაიმე ღირებული და მნიშვნელოვანი“<sup>1</sup> - ამ სიტყვებით შეიძლება ითქას ფიურერმა გარკვეულწილად თავადვე გამოუტანა განაჩენი ნაცისტების „დამსახურებას“ ჯერ თვით გერმანელი ერის კულტურის და მერე მსოფლიო კულტურის წინაშე.

ნაციონალ-სოციალისტების გამარჯვებას გერმანიაში მაღლევე მოჰყვა სავალალო შედეგები. სხვა მრავალთა შორის კულტურის, განათლების და ხელოვნების დარგში მოღვაწე გერმანელი ანტიფაშისტებისთვისაც. 5 ათასი ცნობილი მეცნიერი, მწერალი, პოეტი და მხატვარი განდევნეს ქვეყნიდან ან დააპატიმრეს. გერმანია დატოვეს ისეთმა ცნობილმა ადამიანებმა, როგორებიც იყვნენ: ჰაინრიხ და თომას მანები, ლიონ ფოიხტგანგერი, ფრიდრიხ ვოლფი, იოჰანეს ბეხერი, ბერტოლდ ბრეხტი, ფრანც ვაისკოფი და სხვ. ასევე საუკეთესო რეჟისორებმა და მსახიობებმა. აიკრძალა მენდელსონის, ოფენბახისა და მეიერების მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულება. ამ ადამიანების ქონება (5 მლრდ. მარკის ოდენობის) ფაშისტებმა მიითვისეს. იოზეფ გებელის მეთაურობით შეიქმნა პროპაგანდის სამინისტრო და მის კონტროლს დაუქვემდებარეს რადიო, პრესა, კინო, თეატრი. მუზეუმებიდან გაიტანეს სურათები. ნახევრად გაასამხედროვეს უმაღლესი სასწავლებლები, ეწევიდნენ ისტორიის ფლიციკაციას და სხვ.

გემრანიაში განვითარებული მოვლენების შემდგომ გასაკვირი არ არის ის რისხვა, რაც თავს დაატყვდა ნაიცონალ-სოციალისტების მიერ ოკუპირებული ტერიტორიების ხალხთა კულტურულ მემკვიდრეობას. მათ საძარცვავად, როგორც ზემოთაც მივუთითოთ, ამჟამდა სპეციალური შტაბებით დაკომპლექტებული აპარატი.

ლენინგრადის ახლოს ცარსკოე სელოდან სრულად გაიტანეს მსოფლიოში ცნობილი ეკატერინე II-ის კუთხილი სასახლე – მუზეუმის დირსშესანიშნაობანი. კედლიდან ჩამოხსნეს ჩინური აბრეშუმის შპალერი, ასევე ოქროს სამკაულები, სურათები, ეკატერინე II-ის ძვირფასი ქვების უზარმაზარი კოლექცია. იმპერატორ ალექსანდრე I-ის სასახლეში მათი ყურადღება მიიჰყო უძველესმა ავეჯმა და უნიკალურმა ბიბლიოთეკამ, რომელიც 7 ათასი ტომისგან შედგებოდა. მათ შორის იყო ძველი ბერძენი და რომაელი კლასიკოსების არაერთი თხზულება. გაიტანეს ასევე 5 ათასი უძველესი ხელნაწერი.<sup>2</sup>

უკრაინის ბიბლიოთეკებიდან წაიღეს უშვილოესი სპარსული და ჩინური ხელნაწერები, რუსული და უკრაინული მატიანები, პირველი წიგნების ეგზემპლარები და მრავალი სხვ.

კიევ პეტორის ლავრიდან გერმანიაში გაიტანეს საგალესიო ლიტერატურა. ხარკოვიდან – რუბენსის ნახატები, ვოლტერის თხზულებების 59 ტომი.<sup>3</sup> ყველაზე დირსშესანიშნავ კულტურულ მემკვიდრეობას მესამე რაინის მესვეურები ინაწილებდნენ – გერინგი, როზენბერგი, რიბენტოპი, გებელი და თავისთავად პიტლერი, რომელსაც გადასცეს ფრანგულ ენაზე დაწერილი 80-მდე ტომი ნაპოლეონის ეგვიპტეში ლაშქრობის შესახებ.

ფიურერი, რომელიც თავის წიგნში ხაზგასმით მიუთითებდა, რომ „ქალაქები, რომლებიც არ წარმოადგენებ კულტურის ცენტრებს ან კარგავენ ამ მნიშვნელობას, სულ უფრო მეტად ქმსგასებიან უბრალოდ ხალხის ბრძოს თავშეგრის ადგილს“<sup>4</sup> და განიცდიდა, რომ გერმანელ ქალაქებს არ დაეკარგათ ეს ლირებულება, დაუნდობლად ანადგურებდა და თელავდა დაპყრობილი ხალხის კულტურულ მემკვიდრეობას.

არსებობს პიტლერის 1942 წლის 1 მარტის ბრძანებულება როზენბერგის სპეციალური შტაბის შექმნის შესახებ, რომლის

თანახმადაც ოკუპირებულ რაიონებში უნდა გადაექსინჯათ სხვადასხვა სახის კულტურული ორგანიზაციები და მათთვის კონფისკაცია გაეკეთებინათ.<sup>5</sup>

ბელორუსის გენ. კომისრის მიერ როზენბერგის სახელზე გაგზავნილ წერილში კითხულობთ: „მინსკში აღმოჩნდა მდიდარი, ძალზედ დირექტული კოლექცია მხატვრული გამოცემებისა და ტილოების, რომელიც უკლებლივ გაიტანეს გერმანიაში....“ ამ მიზნით გამოყოფილმა სპეც. ჯგუფების მეთაურებმა სამი სატვირთო მანქანა ხელოვნების ნიმუშებითა და სურათებით გაავსეს.<sup>6</sup> ნაციონალ-სოციალისტები დაგეგმილად ძარცვავდნენ ასევე ბალტიისპირეთის ქვეყნების კულტურულ სიმდიდრეებს (ტალინის არქივი), ხელოვნების ნიმუშები მუზეუმებიდან ან გაიტანეს, ან გაანადგურეს. 800 ათასი წიგნი დაწვეს და, მათი აზრით, 100 ათასი კველაზე დირექტული გერმანიაში გააგზავნეს. რიგაში გაანადგურეს XV-XVII სს.-ში არქიტექტურული ნაგებობის მთელი რიგი. მაშინ, როდესაც უძველეს უნიკალურ შენობებს, ხელოვნების შედევრებს პიტლერი თავის წიგნში „ჩემი ბრძოლა“ მოიხსენიებდა, როგორც მთელი ეპოქის სიმბოლოს, მიუთითებდა ანტიკური ქალაქების სიდიადეს და აღნიშნავდა, რომ „ხელოვნების შედევრები შექმნილია არა ერთი წამისთვის, არამედ საუკუნეებისთვის“<sup>7</sup> მისივე მითითებით გერმანელი ნაცისტები უმოწყალოდ ძარცვავდნენ ევროპის ხალხთა კულტურას.

ევროპის რიგ ქვეყანაში ამ ძარცვას „ჯენტლმენური“ იერი მისცეს და ხელოვნების ნიმუშებს ყიდულობდნენ ლინცისა და კენიგბატერგის მუზეუმებისთვის, თუმცა იქ, სადაც შეუთანხმებდობას პქონდა ადგილი, ძალის გამოყენებას არ ერიდებოდნენ. უნგრეთიდან ძველდეგერმანელ მხატვართა სურათები დრეზდენის გალერეისთვის წაიდგეს, ნიდერლანდებიდან - ფრანგი, პოლანდიელი, გერმანელი მხატვრების სურათები და ფიურერის პირადი დაგალებით - ოქროს, ემალის, ფაიფურის და მინის ნამუშევრები.<sup>8</sup>

ევროპის ტოტალური ძარცვისას მიღებული ნადავლი ფაშისტებმა გადამალეს საწყობებში. ერთ-ერთი ძირითადი საწყობი დატაცებული ძვირფასეულობის შესანახად მოაწყვეს აქემიაში, კრემსმუნსტერის მონასტერში. სპეციალურად

მოწყობილ საცავებში თაროებზე იყო განთავსებული წიგნები, სურათები, რომლებიც ხელთ იგდეს ბელგიის, პოლანდიის, პოლონეთის, საფრანგეთის, საბჭოთა კავშირის, ჩეხოსლოვაკიის ძარცვისას. მიქელანჯელოს ორიგინალები, დიურერის გრავიურები, როტშილდების ვენის კოლექცია, საუკეთესო ნახატები და ძვირფასი ნივთები მონტეკარლოს მონასტრიდან, ტიციანის ნახატები, მიქელანჯელოს მარმარილოს „მადონა“, ოქროს საკურთხევლები. ლაუფენტან მაღაროებში გადამალული იყო მსოფლიოში ცნობილი 6500-მდე ნახატი, 1500 ყუთი ხელნაწერებით, მინიატურებით და ხეზე შესრულებული გრავიურებით, საეკლესიო დანიშნულების მოსართავები, ასობით ძვირფასი ულამაზესი ხალიჩა, ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობანი. ინგენტარის აღწერილობა, რომლის რაოდენობა მუდმივად იზრდებოდა, 6 ათას გვერდზე მეტს მოიცავდა. 1944 წლის შემდეგ უნგრეთიდან გატანილი კულტურული დირექტულებანი აღრიცხულიც არ იყო. როდესაც განაიარადეს ფაშისტები, მარტო ერთ-ერთ შახტაში გადამალული აღმოჩნდა ძველი ოსტატების 5350 ნახატი, 1039 გრავიურა, 95 გობელენი, 68 სკულპტურა, 32 ყუთი მონეტები, 40 ყუთი როტშილდების ძვირფასეულობა, 237 ყუთი წიგნები და მრავალი სხვ. ეს მხოლოდ არასრული სიაა იმ დირსშესანიშნაობების ჩამონათვალისა, რაც „ფიურერის მუზეუმისთვის“ იყო განკუთვნილი.

ამრიგად, ის, რასაც ნაციონალ-სოციალისტების ბელადი უქადაგებდა გერმანელ ერს, რომ სათანადოდ დაეფასებინათ კულტურის ღირსშესანიშნაობანი, რომლებსაც საზოგადოების პროგრესული განვითარების უდაო პირობად მიიჩნევდა, დაუნდობლად იქნა შელახული, გაძარცვული და განადგურებული მისივე მითითებით. აურაცხელი იყო ზარალი, რომელიც ნაციონალ-სოციალისტებმა კაცობრიობის კულტურას მიაყენეს.

1. Гитлер Адольф, Моя Борьба (перевод с немецкого) «Т-ок», 1990, стр. 218

2. Всемирная история (Итоги Второй Мировой Войны), Т. 24, Минск, 1998, стр. 312.

3. იქვე, გვ. 313.

4. Гитлер Адольф. Моя Борьба (перевод с немецкого), «Т-око». 1990, стр. 220.
5. Айххольц Д., Цели Германии в войне против СССР. Об ответственности германских элит за агрессивную политику и преступления нацизма. Новая и новейшая история, №6, 2002.
6. Das Russlandfeld im Dritten Reich. КцIn. 1999.р. 117.
7. Гитлер Адольф. Моя Борьба (перевод с немецкого) «Т-око», 1990, стр. 220.
8. Всемирная история (Итоги Второй Мировой Войны), Т. 24, Минск, 1998, стр. 315.

**დუდუკისა და საჭამურის ფარმომავლობისათვის  
(ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური ანალიზი)**

სახელოვნებო დარგების ტერმინთა პალევას, ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით, ენათმეცნიერები იშვიათად აქცევდნენ ყურადღებას, თუმცა საკვლევი სფერო ყოველთვის იყო და არის აქტუალური და საინტერესო როგორც საკუთრივ ქართული, ისე უცხოური ენებიდან სხვადასხვა გზით შემოსული ახალი თუ ძირძველი ნასესხობების არაიშვიათი თაგჩენით. ხშირად მკვლევართ ვერ გაურკვევიათ და დაუდგენიათ, ესა თუ ის ხელოვნებათმცოდნეობითი შინაარსის შემცველი სიტყვათორმა საკუთრივ ქართულია, უცხოური ნასესხები თუ გაქართულებული. სწორედ ასეთ მუსიკალურ ტერმინთა რიცხვს განეკუთვნება ორი სახელოვნებო-სამუსიკო ტერმინი დუდუკი და სალამური, რომელთა წარმომავლობით არაერთი მკვლევარი დაინტერესებულა, მაგრამ დამაჯერებელი ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური ან ლექსიკოლოგიური ახსნა ვერ დაუძებნიათ და არ შემოუთავაზებიათ სპეციალისტებისათვის. წვენთვის ეს ორი საძიებო და საანალიზო ტერმინი იმ კუთხითაც არის ღირსსაცნობი, რომ ორივე მათგანი ძველ ქართულ სალიტერატურო ენასა და ე.წ. აღორძინების ხანის მწერლობაშიც (XVIII ს.-ის ჩათვლით) სრულიად უცნობი ლექსემებია.

**1. დუდუკი.**

დუდუკი, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, მუსიკალური ტერმინია, რომელიც ქართულ ხალხურ ენიან ჩასაბერ საკრავს ეწოდება. ძირითადად მას ანსამბლში გამოიყენებენ (იგულისხმება ორი მედუდუკა და ერთი მედოლე).<sup>1</sup> აღსანიშნავია ისიც, რომ მედუდუკეთა ქართული დასტა (ტრიო) ორმხრივ, ზომიერხმიან დოლსაც უმატებს (ორი ჯოხის საშუალებით). თუ ძველად საქართველოში მოკლე და რგათვლიანი დუდუკი იყო გავრცელებული, ამჟამად დუდუკის სამი სახეობა გვაქვს: ცხრათვლიანი, თერთმეტოვლიანი და

თორმეტვლიანი. სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილია ისიც, რომ დუდუკის დამზადების ზოგი ქართველი ოსტატი ცამეტვლიანი დუდუკის შექმნაზეც მუშაობდა (მაგ., მ. ადამაშვილი).<sup>2</sup>

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ დუდუკის კულტურა – გავრცელების არეალი უფრო აღმოსავლეთ საქართველოს მოიცავს. დუდუკის წარმოება-დამზადების მოქმედ ცენტრებად აღიარებულია თბილისი, გორი, დირბი, იყალთო... დუდუკს ჭერმისა და ბზის ხისგან აკეთებენ. ჭერმისაგან დამზადებული დუდუკი, საერთოდ, ძალზე ხმიანია, ფართო რეზონანსის მქონეა, ბზის დუდუკი კი მტკიცე და მკვრივია, მაგრამ ხმის სინარჩარითა და უდრიადობით პირველს ვერ შეედრება. სამასალე ხე, როგორც სპეციალისტები გვამცნობენ, მზვარე ადგილასაა უკეთესი. საქართველოში ყველაზე კარგ სადუდუკე მასალად აგჭალა და დიღომია მიჩნეული.<sup>3</sup>

**დუდუკის** საქართველოში გავრცელების, დამზადებისა და წარმოშობის შესახებ, ინფორმატორთა ცნობებზე დამყარებით, ვრცლად მსჯელობს დ. ალავიძე. მკვლევარი დუდუკის არსებობას საქართველოში უფრო საკუთრივ ქართულ წარმომავლობისად მითხნებს. ღირსსაცნობია, რომ სულხან-საბა ორბელიანი, რაოდენ არ უნდა გაგიკვირდეს, დუდუკს თავის „სიტყვის კონაში“ არ ასახელებს.<sup>4</sup> რით უნდა აიხსნას ეს? დ. ალავიძის თქმით, ეს არ უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ დუდუკი, როგორც საკრაფი, მანამდე ჩვენში არ არსებობდა, საბას დექსიკონში ხომ არც უდი და ლარჭებია მოხსენებულიო.<sup>5</sup>

**დუდუკი** თავის დექსიკონში ცალკე, დამოუკიდებელ სიტყვად შეუტანია ცნობილ ქართველ დექსიკონგრაფს დავით ჩუბინაშვილს. მისეული განმარტება ამ სიტყვისა ასეთია: „დუდუკი – სალამური, დუკა, ცვირელი“. რაც შეეხება ნიკო ჩუბინაშვილის დექსიკონს, იგი ამ სიტყვას არ იცნობს.<sup>7</sup>

ი. კარგარეთელის მოსაზრებით, **დუდუკი** – სამუსიკო იარაღი საქართველოში არაბეთ-სპარსეთიდან უნდა იყოს შემოტანილი ისე, როგორც ზურნა. თვით სახელი ინსტრუმენტისა გვიჩვნებს არაბეთიდან მომდინარეობას.<sup>8</sup> კ. ბელიავევის მოსაზრებითაც, დუდუკი, ისევე როგორც ზურნა, შედარებით გვიან უნდა იყოს შემოსული ქართულ ხალხურ

მუსიკალურ ინსტრუმენტა ნუსხაში.<sup>9</sup>

ჩვენი ახსნით, **დუდუკ** დექსემბა წარმომავლობით ხმაბაძვითი სიტყვა უნდა იყოს. შდრ. **დუდუკ** < \*დუზ-დუნ, დუ-დუკ, რასაც გვაფიქრებინებს დ. ჩუბინაშვილისეული დუდუკ სიტყვაფორმის ზემოთ მოყვანილი განმარტება დუკა, ეს უკანასკნელი კი სტირს, სალამურს აღნიშნავს.<sup>10</sup> მ. ფასმერის რუსული ენის ეტიმოლოგიური დექსიკონის მიხედვით, ეს დექსემა სხვადასხვა გარიაციული ფორმით დღემდე შემოუნახავს სლავურ ენებს (რუსულს, უკრაინულს..., აგრეთვე სლავურ ენათა გეერდით ახლოს მდგომ ლიტერუსა და ლატვიურს).<sup>11</sup> აღსანიშნავია, რომ დუდუკი **dūdūk** თურქულ ენაშიც იხმარება ამავე მნიშვნელობით.<sup>12</sup> თურქეთში მცხოვრებ ქართველთა მეტყველებაშიც დუდუკს სასტვენის, სალამურის, ფლეიტის მნიშვნელობა აქვს.<sup>13</sup>

ქართულ ენაშიც დუდუკის ხმაბაძვით სიტყვად შეიძლება დავსახორ დუდუნ, დუდუნ, დექსემბები: დუდუნი – დაბალი ხმით დაუნაწევრებელი ბერების გაღმოცემა, ყრუ და წყნარი ხმიანობა, ბუტბუტი;<sup>14</sup> შდრ. დურდო „გაფუჭებული ყურძენი“ (საბა); დუდუნი – ცხირში ლაპარაკი. შდრ. ცნებადქცეული გამონათქვამი დუდუნა მეტყველება, დუდუნი – „უკაფიო უბინობა“ (საბა). რა შეიძლება დავასკვნათ ზემოთქმულის საფუძველზე? დუდუკი საკუთრივ ქართულია თუ რუსულ-სლავური ან თურქულ-სპარსული? ვფიქრობთ, ეს სიტყვა დამოუკიდებლივ ყველა ზემონასენებ ენაში ხმაბაძვითობის ნიადაგზე წარმოიშვა. ასე რომ, სიტყვა დუდუკი ქართულია, რომლის წარმოქმნაში დიდი როლი ენიჭება ხმაბაძვითობას და ბერით სიმბოლიკას. ანალოგიური ფუძის დიალექტური სახესხვაობანიც თანამედროვე ქართულ ენასა და მის დიალექტებშიც მრავლად გვაქვს:

**დუდუნი** („უკაფიოდ უბინია, დუნე „გაფუჭიმავი“ (საბა), მოდუნება, შდრ. დინ, დინ!, დონ, დონ! დუდუკ, დუდუკ! ცხვრის მოხმობის შეძახილად გამოყენება ქართული ენის ჯაგაურ კილოში).<sup>15</sup>

**დუდლუნი > დუდლუნა,** შდრ. დუდლუბა „ონტკოფა“ (ბალახია ერთგვარი)

**დიდლინი > დიდლინა**

**დადლანი > დადლანა**

**ტიტყინი >ტიტყინა**

**ტატყანი > ტატყანა...**

ასეთივე წარმოშობისა და აღნაგობისაა **ბარდღუნი** (სიმებიანი საკრავია, იმერულ კილოში იგი აგრეთვე უხეიროდ, ხმაშეუწყობლად და დიდი ხმაურობით დაკვრასაც ნიშნავს),<sup>16</sup> **პარტყუნი** (საქარავ ინსტრუმენტზე უხეშად ცემა), **ბარდან – ბურდღუნი**, **ბარდღალი** (ბოხი ხმით უშნო, ულამაზო ბეჭერების გადმოცემით მეტყველება; უაზრო, უშინაარსო ლაპარაკი).<sup>17</sup>

ასეთი ზმნური ხმაბაძვითი ფლექსიური ფუძეები გამოწვლილებით აქვს შესწავლილი ენათმეცნიერსა და ტოპონიმისტს, ფ. ერთეულიშვილს<sup>18</sup>. **დუდუჯი** (შდრ. დუდუნ-ი), **დიდღის** (შდრ. დინ-დინ), **დადღან**, **ტიტყინი** (შდრ. ტიტინ-ი), **ტატყანი** (შდრ. ტატან, დაუტატანა)... სიტყვაფორმებში ბეჭრით სიმბოლიკას ქმნიან როგორც თანხმოვნები, ისე ხმოვნები, აქ ფონეტიკური პროცესები ნაირგვარია (გვაქვს: ბეჭრის გაჩენა-განვითარება, ბეჭრის დაყრუება, ბეჭრათშენაცვლება...), რაც ქართულისთვის დამახასიათებელია და, საერთოდ, ქართველური ენებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენებია.

**დუდუპი** სიტყვაფორმა რომ წარმოშობით ქართულია, ამაზე მიგვანიშნებს კიდევ ერთი დიალექტური, კილოური სიტყვაფორმა **დუდურა**, რომელიც ფშაური კილოს კუთხნილებად და „ხმელი ბალახის დერის გახვრებულ ლულას“<sup>19</sup> გამხმარი დიყის დრუ დეროს აღნიშნავს: **დუდურა** ისეთივე წარმოებისაა, როგორც **ბეჭრა** „ბეჭლის ჩიტი“, **კეხ(გ)ურა** „სოფელ კეხვისთვის დამახასიათებელი, კეხვისეული (ვაშლი და მისო), შდრ. **დურდური** „უკაფიო წიგნის კითხვა“ (საბა).

ამრიგად, **დუდურა** და **დუდუპი** საერთო ფუძით, აღნაგობითაც და შინაარსითაც ერთნაირია, შდრ. სახელდება დუდგულა, რომლისგანაც საქართველოში სალამურს ამზადებდნენ. **დუდგულა**-ში დუდი იგივეა, რაც **დუდურას** დუდი ძირი. **დუდგულას**, როგორც კომპოზიტის მეორე შემადგენელი ნაწილი გულა -ა სუფიქსიანი **გული** ძირია. არაა გამორიცხული **დუდურა** დუდგურას გან დაკარგული ვარიაციული ფორმა იყოს: **დუდგურა-დუდგულა**, ერთი მხრივ. და **დუდგულა-// დუდგურა-> დუდურა**, მეორე მხრივ. პირველ შემთხვევაში ულას -ურა შეენაცვლა, მეორე შემთხვევაში

კომპოზიტისეული გული სიტყვის გ თანხმოვანი გაუჩინარდა. როგორც ჩანს, **დუდურა** (რომელშიც -უ სხვაგვარი ახსნით -უ სიტყვის საწარმოებელი სუფიქსი შეიძლება იყოს, ხოლო დუდ აქ გაანალიზებულ სიტყვათა საერთო ძირი), ისე როგორც **დუდურა**, თავდაპირველად გამხმარ დრუიან დეროს აღნიშნავდა.

ამრიგად, როგორც გაირკვა, თურქული, სლავური, ქართული და მისო. **დუდუპი** ფუძეების საერთო წარმომავლობა (ერთი ენისაგან მომდინარეობა) მოჩვენებითია, საფიქრებელია, ეს სიტყვები ყველა ზემოთ დასახელებულ ენაში არანასესხები და ხმაბაძვითი იყოს ისე, როგორც „ქართ. გუგული (აქედან საგუთარი სახელები: გუგუშა, გუგულა, გუგულიკა), გერმანული Kückuck „გუგული“ და ოუსული **კუკუშა** „გუგული“ და მისო, რომლებიც სხვადასხვა ენაზე არსებული შესაბამისი სამეტყველო ბაზისით – ფონაციით და ფონემებითაა წარმოდგენილი“.<sup>20</sup>

მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც არ გამოვრიცხავთ და ხელადებით არ უარვეოფთ დუდუკის, როგორც საკრავი ინსტრუმენტის, უცხოურ (აღმოსავლურ) წარმომავლობას, რადგან მისი გაჩენა ჩვენში, ქართულ კულტურულ სივრცეში, გვიანდელია, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შესაძლოა აღმოსავლეთ და სამხრეთით მდებარე მაჰმადინ მეზობელთა კულტურის გავლენის შედეგიც იყოს, მისი გავრცელების არეალი ხომ მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ბარია – ქართლი და კახეთი (სამხრეთ და დასავლეთ, აგრეთვე მთიან საქართველოში მისი კვალიც არ შეინიშნება).

## 2. სალამური.

ხისგან (ლერწმისგან) დამზადებული სალამურილსენმცოდნებითი ტერმინები ქართულსი: კალამი, ჩალა, ჩალამკალამი, კალამგირი, ყალამი, ფრთა, ლერწამი 0ქ დღეს მთელ საქართველოშია გავრცელებული. მასზე დღემდევა შემორჩენილი ლეგენდები და გადმოცემები. არქეოლოგიური მონაცემებიც ამ მხრივ შთამბეჭდავია. მაგ., 1938 წელს მცხეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ სამთავროს ჩრდილოეთ უბანზე აღმოაჩინა ძვლის სალამური, რომელიც დამზადებულია გედის ლულოვანი ძვლისაგან.

სალამურის თავი და ბოლო სწორად წარკვეთილია, უქნოდა და აქვს სამი მცირე ნახვრეტი. მკვლევრები სამარხს ჩვ. წ. აღ.-მდე XII-XI სს. მიაკუთვნებენ.

საქართველოში დღემდე მოღწეული სალამურები ორნაირია: ენიანი და უქნო, ცხადია, მათი განსხვავება მხოლოდ ამით არ ამოიწურება (ისინი განსხვავდებიან მასალით, ფორმით, ბგერათა რიგითა და დიაპაზონით). როგორც ცნობილია, უქნო სალამური უმეტესად ჭერმის ან დუდგულის ხისგან მზადდება, ენიანი სალამური კი ლერწმისგან ან ლელისგან (ჩალისგან). ამის შესახებ საგანგებოდ, სპეციალურად მსჯელობს და ალავიძე<sup>21</sup>

დირსესაცნობია, რომ ზ. ჩხილაძემ ქართული ხალხური სიმღერები სალამურის მონაწილეობით ნოტებზე გადაიტანა XIX საუკუნის მიწურულს.<sup>22</sup>

სალამურის (როგორც სიტყვის და არა მხოლოდ ინსტრუმენტის) წარმოშობით, თავის დროზე დაინტერესდა აკად. ი. ჯავახიშვილიც. იგი ძალიან გაკვირდა, როცა სამუსიკო ტერმინების კალეგისას ეს სიტყვა სულხან-საბას „სიტყვის კონაში“ ვერ დაადასტურა.<sup>23</sup> გაოცებული ისტორიკოსი დასძნდა: ნუთუ ქართველებს ეს ქართული სიტყვა ადრე არ გვქონიაო. მართლაც, არც სალამური და არც დუდუკი სულხან-საბას ლექსიკონში, მით უფრო, ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში არ მოგვეპოვება. მათი მნიშვნელობით სხვა სიტყვები იხმარებოდა (სტვირი, სასტვინელი და მისო). სალამური (თავის ლექსიკონში შეუტანია) ფრანგულ სიტყვად მიუჩნევია და ჩუბინაშვილს.<sup>24</sup>

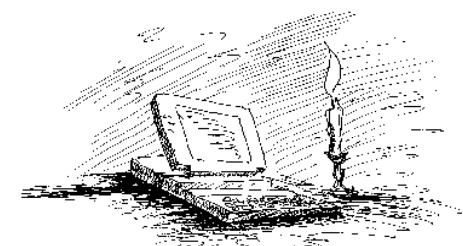
6. ჩუბინაშვილი კი ამ სიტყვას მხოლოდ სასტვინელ, ზურნაკად, **სტვირელ**-ად განმარტავს.<sup>25</sup> ცხადია, ამ სიტყვას საერთო არაფერი აქვს ნებისმიერ ფრანგულ მუსიკალურ ტერმინთან, თუნდაც „მენესტრელთან“ (შდრ. გალაკტიონ ტაბიდისეული ამონარიდი ერთ-ერთი ლექსიდან: „აღარა ვარ მენესტრელი მშვენიერი დამისა“, სადაც „მენესტრელი“ მომდარალს“ აღნიშნავს). სალამური საკუთრივ ქართული სიტყვაა და წარმომდგარია ჩალა სიტყვისაგან, როგორც ერთგან გწერდით, „საფიქრებელია, ისტორიულად ქართულ ენაში ან მის რომელიმე დიალექტში გვქონდა ჩალა ის ვარიანტი ჩალამი, ეს უკანასნენელი კი მეგრულში ახლაცაა

შემორჩენილი და ნიშნავს „ჩალიანს“, „ლერწმიანს“, ჩალამური კი ლერწმისაგან დამზადებულის. ამ სიტყვისაგან უნდა წარმოშობილიყო მუსიკალური ინსტრუმენტის სალამურის სახელწოდება: სალამური <--/\*შალამური/←-ჩალამური<sup>26</sup> (შდრ. მსგავსი წარმოშობისა და აღნაგობის სიტყვა თხილამური „თხილისაგან, თხილის ხისგან დამზადებული“, „თხილიანი“). ამრიგად, როგორც ირკვევა, სალამური, ისე როგორც დუდუკი, ფუძითა და აღნაგობა-წარმოებით, საკუთრივ ქართული ლექსებია და ქართული ენის წიაღიძენ წარმოიშვნენ.

1. ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი (რუსულ-ქართული), შეადგინა ა. ყიფშიძემ, თბილისი, 1985, გვ. 228.
2. დ. ალავიძე, ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბილისი, 1978, გვ. 60-61.
3. იქვე, გვ. 56.
4. სულხან-საბა თრბელიანი, ლექსიკონი ქართული, იხ. ს-ს თრბელიანი, თხზულებანი, ტ. IV., ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით გამოსაცემად მოამზადა ილია აბულაძემ, თბილისი, 1965.
5. დ. ალავიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 58.
6. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო ა. შანიძემ, თბილისი, 1984, გვ. 483.
7. 6. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურ, ალ. დლონების რედაქციითა და გამოკვლევით, თბილისი, 1961.
8. ი. კარგარეთველი, მოკლე პოეტურული სამუსიკო ენციკლოპედია, თბილისი, 1934, გვ. 29.
9. Беляев В., К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, библиотечь гос. музея Грузии, II, Тбилиси, 1940.
10. რუსულ-ქართული ლექსიკონი. ენათმეცნიერების ინსტიტუტის გამოცემა, თბილისი, 1983. გვ. 155.

- 11.. Фасмер М, Етимологический словарь русского языка, Перевод с немецкого и дополнения О. Н. Трубачева, Издание второе, Стереотипное, В четырех томах, Т. I., Москва, 1986, стр. 550.
- 12.. Щервинин В. Г., Русско-турецкий словарь, Москва, 1989, стр. 133.
- 13.. გ. ფუტკარაძე, ჩვენებურების ქართული, წიგნი პირველი, ბათუმი, 1993. გვ. 439.
14. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, გ. III, არნ. ჩიქობაგას საერთო რედაქციით, თბილისი, 1953.
15. გრ. ბერიძე, ჯავახური დიალექტის სალექსიკონო მასალა, თბილისი, 1981.
16. იხ.: არ. ცხადაძე, იმერული დიალექტის მარგელი მეტყველება, გრამატიკული მიმოხილვა და ლექსიკონი (საკანდიდაცო დისერტაცია), თბილისი, 1953.
17. არ. ცხადაძე, დასახ. ნაშრ.
18. ფ. ერთეულიშვილი, ზმნური ფუძეების ფონემატური სტრუქტურისა და ისტორიის საკითხები ქართულში, თბილისი, 1970. გვ. 107.
19. იხ.: ი. ჭყონია, სიტყვის კონა, საბა-სულხან ორბელიანის და დავით ჩუბინაშვილის ლექსიკონებში გამოტოვებული სიტყვები, სანქტ-პეტერბურგი, 1910.
20. ბ. ცხადაძე, პალეოგრაფიულ-წიგნმცოდნეობითი ტერმინები ქართულში: კალამი, ჩალა, ჩალამ-კალამი, კალამგირი, ყალამი, ფრთა, ლერწამი (წერილი მეორე). ჟურნალი „საქართველოს ბიბლიოთეკა“, №4, თბილისი, 2001, გვ. 35.
21. დ. ალავიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 49-53.
22. იხ.: ზ. ჩხიგვაძე, სალამური, სახალხო სიმღერები გადაღებული ნოტებზე, თბილისი, 1896
23. ი. ჯავახიშვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938, გვ. 49.
24. დ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ.
25. ბ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ.
26. ბ. ცხადაძე, პალეოგრაფიულ-წიგნმცოდნეობითი ტერმინები ქართულში: კალამი, ჩალა, ჩალამ-კალამი, კალამგირი, ყალამი, ფრთა, ლერწამი (წერილი პირველი). ჟურნალი „საქართველოს ბიბლიოთეკა“, №3(4), თბილისი, 2001. გვ. 23.

## ტრადიციული ხელოვნება



## გეა გელიაშვილი

### შართული ქორეოგრაფიული ლიტერატურის მიმოხილვა

ქართული ცეკვების უაღრესად მდიდარი ისტორიული წარსულის შესახებ ცნობებს როგორც უცხოელ, ასევე ქართველ მწერალთა არაერთ ისტორიულ და ლიტერატურულ ნაშრომებში ვხვდებით. ჩვენთვის საინტერესო მასალებს გვაწვდიან ძველი ბერძნი ისტორიკოსები: სტრაბონი და ქსენოფონტე. არანაკლებ მნიშვნელოვანია არქანჯელო ლამბერტის, დე ბუას, ა. ზისერმანის, კ. განის, ა. დოლგუშინის, ნ. მარის, ელანსერეს, ჯ. ფრეზერის, ა. ტეპცოვის, ბ. კოვალევსკის, ალ. დიუმას და სხვათა ნაშრომები.

ქორეოგრაფიულ მასალებს ვხვდებით ქართულ ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ და ფოლკლორულ (მუსიკა, ზეპირსიტყვიერება...) ლიტერატურული. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ექვთიმე თაყაიშვილის „ხელმწიფის კარის გარიგება“, ვახტანგ ბატონიშვილის „ისტორიული აღწერა“, იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“, თეიმურაზ II-ის „სარგე თქმულთა“, მეფე-პოეტ არჩილის „საქართველოს ზეობანი“ და სხვა. აგრეთვე მკვლევრების: ივანე ჯავახიშვილის, შალვა ამირანაშვილის, ვერა ბარდაველიძის, ელენე ვირსალაძის, გიორგი ჩიტაიას, ვალერიან იოონიშვილის, ვახტანგ კოტეტიშვილის, ბესარიონ ნიუარაძის, სერგი მაკალათიას და სხვათა ნაშრომების. საცეკვაო ტერმინთა გამოკვლევაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონს. განსაკუთრებულად აღსანიშნავია, რომ ქართული ქორეოგრაფის კვლევის საქმეში უდიდესი წვლილი შეიტანა ხელოვნებათმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძემ, რომელმაც არაერთი საცეკვაო ნიმუში აღწერა და გადმოგვცა.

რაც შეეხება ქართულ ქორეოგრაფიულ ლიტერატურას, მასალების სიმცირე აქ თვალსაჩინოა. ქართული ცეკვის მკვლევრებმა მხოლოდ XX საუკუნის დასაწყისში მოჰკიდეს ხელი ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლის

საქმეს, რაც განპირობებული იყო სამეცნიერო კვლევის მეთოდოლოგიისა და პროფესიული კადრების არარსებობით.

წინამდებარე ნაშრომში ქართულ ქორეოგრაფიაში არსებული ლიტერატურის თემატური დიფერენცირება და ერთიან კლასიფიკაციურ სისტემაში მოქცევის მცდელობაა წარმოდგენილი, რაც ქორეოგრაფიული ხელოვნების შესწავლით დაინტერესებულთათვის მეტად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია.

მისი მიმოხილვა მინდა დავიწყო ქართველ ქორეოგრაფთათვის უმნიშვნელოვანესი წიგნით, რომელსაც წარმოადგენს ლილი გვარამაძის „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“<sup>1</sup> (ისტორიულ-თონოვრაფიული ექსკურსი). ამ ნაშრომში ქალბატონი ლილი საქმაოდ მრავალფეროვან ქორეოგრაფიულ მასალას განიხილავს. აანალიზებს ისტორიულ, ლიტერატურულ, მატერიალურ ძეგლებს და მეცნიერულად ასაბუთებს თითოეულ წარმოთქმულ მოსაზრებას. იგი ეხება ქართული ხალხური ცეკვების თემატიკას, სტრუქტურას, საცეკვაო ლექსიკის თავისებურებებს. ნაშრომში ავტორი განიხილავს ვაჟთა და ქალთა როგორც უძველეს საცეკვაო ელემენტებს, ასევე თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიასაც. ბოლო თავში ქალბატონი ლილი უურადღებას ამახვილებს ქალ-ვაჟთა ჯგუფობრივ და წყვილად ცეკვებზე. დასასრულს ავტორი აკეთებს საგმაოდ ვრცელ და საინტერესო დასკვნას. აღნიშნული წიგნი ავტორის გამოცემული ნაშრომების შექსებულ ვარიანტს წარმოადგენს. აქვე დავძენო, რომ ლილი გვარამაძემ ამავე სახელწოდების ნაშრომით 1947 წელს ხელოვნებათმცოდნების დოქტორის ხარისხი მოიპოვა.

მისივე „ქართული ხალხური ქორეოგრაფია“ /მირითადი საკითხები/ მკითხველისთვის 1957 წლიდანაა ცნობილი, შემდეგ წლებში კი გამოიცა რუსულ ენაზე<sup>2</sup> ნაშრომში ფუნდამენტურად გაშექმნებულია ქართული ცეკვის ჩასახვისა და განვითარების პრობლემები. ლ. გვარამაძის წიგნი „ქართული ხალხური ცეკვის ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურების შესახებ“ გამოვიდა რუსულ და ინგლისურ ენებზე. გარდა ამისა, მას ეკუთვნის ასზე მეტი სტატია სხვადასხვა უურნალ-გაზეთსა და ენციკლოპედიაში, სადაც

განხილულია ქორეოგრაფიის ისტორიულ-მხატვრული ასპექტები.

ქართული ცეკვისა და მისი **ისტორიული განვითარების** კვლევის საქმეში უდიდესი წვლილი შეიტანა ქორეოლოგმა ავთანდილ თათარაძემ. მისი ნაშრომი „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები“ რეკომენდებულია სტუდენტებისა და ქორეოგრაფიულ დარგში მომუშავე სპეციალისტთავის.<sup>3</sup> წიგნის ავტორი ცდილობს, შეძლებისდაგრად თავი მოუყაროს ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიულ წარსულს და მკითხველს გააცნოს ქართული ცეკვების უძველესი ნიმუშები, რომელთა წარმოშობაც ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში იღებს სათავეს. ავტორი წიგნში თავდაპირველად განიხილავს ყველაზე ადრინდელ, შემდეგ კი, – მომდევნო საფეხურებზე აღმოცენებულ საცეკვაო ნიმუშებს. ასევე, გვთავაზობს ქართული ხალხური ფერხულების მიხეულ კლასიფიკაციას ფორმისა და შინაარსის მიხედვით. ავტორს წარმოდგენილი აქვს ათეული წლების მანძილზე ჩატარებული კვლევითი სამუშაოების შედეგად შესწავლილი მასალები, ექსპერიციების დროს შეგროვებული და აღდგნილი ქართული ფერხულები. აღწერილი ფერხულების უმეტესობას თან ახლავს მისი შესრულების წესი, მუსიკალური მასალა ნოტების სახით და ტექსტი. მიუხედავად ნაშრომში არსებული რიგი საკამათო საკითხისა, მასში უძიდესი საინტერესო და უნიკალური მასალაა თავმოყრილი ფერხულების სახით. ამ მხრივ ეს წიგნი ფასდაუდებელია ქორეოგრაფიული სამყაროსთვის.

ქართულ ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში ხშირია ისეთი ნაშრომები, სადაც ვხვდებით **ცეკვების ზოგად მიმოხილვას** და მისი შესრულების წესებს. მაგალითად: დავით ჯავრიშვილის „მთიულური ცეკვები“,<sup>4</sup> ავთანდილ თათარაძის „ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა“,<sup>5</sup> მისივე „ძეგლი ქართული (სვანური) ფერხულები“ და „ქართულ ცეკვათა განმარტებანი“, სადაც თავმოყრილია ხალხური და სასცენო ხალხური ცეკვების ნიმუშები მცირედი აღწერით. აქვე შეიძლება დავასახელოთ ასევე რევაზ ჭანიშვილის „წერილები ქორეოგრაფიაზე“, ა. ჯიჯეიშვილის „აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი მესვეურები“, ალ.

ფარცხალაძის „აჭარული ხალხური ცეკვები და სიმღერები“, გ. კოკელაძის „ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“ და სხვა.

ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში ვხვდებით **ქონკრეტული ცეკვების აღწერასაც**, ასეთებია: დავით ჯავრიშვილის ცეკვა „ქართული“,<sup>6</sup> მისივე „ცეკვა ხორუმი“,<sup>7</sup> ავთანდილ თათარაძის „ცეკვა ქართული“,<sup>8</sup> თ. ბაგრატიონის „ცეკვა განდაგანა“,<sup>9</sup> მიხეილ შებაშიკელის „ორი მოხევური ცეკვა“, „მოსხლეტილ ზვავთა ზრიალი“ – მთიელთა ცეკვები („მოხეური“), შემდგენელი თ. ლიხაძე, კონს. მიხ. შებაშუკელი და სხვა.

ქართულ ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში საკმაოდ საინტერესო და მნიშვნელოვანი **მონოგრაფიული** ნაშრომებია, როგორებიცაა: ა. ბურთიკაშვილის ვახტანგ ჭაბუკიანისადმი მიძღვნილი მონოგრაფია „ცეკვის ჯაღოქარი“,<sup>10</sup> ლ. გვარამაძის პირველი პროფესიონალი მოცეკვავის, ალექსი ალექსიძის (სონდულაშვილი) ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი მონოგრაფიული ნაშრომი „მთაწმინდელი მოცეკვავე“,<sup>11</sup> ნ. ელიაშვილის „ნინო რამიშვილი, ილიკო სუხიშვილი“, ვ. გოგოლაშვილის „ჯანო ბაგრატიონი“, ბიჭიკო პატარიძის „ცეკვის რაინდი“ (დავით უშვერიძე); გ. გურგენიძის „ქართული ქორეოგრაფიის პატრიარქი“ (დავით ჯავრიშვილი); ე. წეროძის „ცეკვის არისტოკრატები“, რომელიც ეძღვნება ვახტანგ გუნაშვილს, რ. ფაილოძის – ავთანდილ თათარაძისა<sup>12</sup> და დავით ჯავრიშვილის<sup>13</sup> ფოტოილუსტრირებული მონოგრაფიული ნაშრომები, რომლებიც უძვირფასესი საჩუქრია ქართული ქორეოგრაფიული სამყაროსთვის; ასევე საინტერესო ბუხური დარანგელიძისადმი მიძღვნილი, ბესიკ სვანიძის მიერ ახლად გამოცემული მონოგრაფია „ცეკვისა და ქცევის რაინდი“<sup>14</sup> და სხვა.

წიგნით „ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწენი“ გიორგი სუხიშვილი ცდილობს, მკითხველს გააცნოს ის ადამიანები, რომლებმაც თავისი ცხოვრება და მოღვაწეობა ქართულ ქორეოგრაფიას დაუკავშირებს.<sup>15</sup> ნაშრომი ატარებს საცნობარო ხასიათს, სადაც მეტ-ნაკლებად თავმოყრილია ქართველ ქორეოგრაფთა და მოცეკვავეთა სია, მათი შემოქმედებითი ბიოგრაფიების მცირედი აღწერით.

საინტერესოა ანსამბლის მოგზაურობებისა და **წარმატებების აღწერის** მიზნით შექმნილი ქართლოს

კასრაძის წიგნები: „ტრიუმფი მსოფლიოს გზებზე“ და „ტრიუმფი გრძელდება“,<sup>16</sup> რომელიც ეხება დღევანდელი ილიკო სუხიშვილის სახელობის ქართული ნაციონალური ბალეტის გასტროლებს. ამავე ანსამბლს ეძღვნება ნინო სუხიშვილის მიერ შედგენილი ფოტოალბომი „ქართული ნაციონალური ბალეტი“.<sup>17</sup>

ქორეოგრაფიულ ნაშრომთა შორის არსებობს უამრავი მეთოდური წერილი, მითითება და რეკომენდაცია, რომელიც ასევე საინტერესოა მკითხველისთვის. ასეთებია: ავ. თათარაძის „მხატვრულ თვითმოქმედ კოლექტივში მუშაობის შინაარსი, ორგანიზაცია და მეთოდიკა“; დავით ჯავრიშვილის „თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული წრის ორგანიზაციული, სასწავლო და მხატვრული მუშაობა საკლუბო დაწესებულებებში“; რევაზ ჭანიშვილის „ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნება მოსწავლე-ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახურში“; რ. ჭოხონელიძის „რეკომენდაციები სასკოლო ქორეოგრაფიული წრის მუშაობისათვის“; თოარ პაპაშვილის „მეტი ყურადღება სიუჟეტურ ცეკვებს“ (თვითმოქმედი ქორეოგრაფიული წრეებისა და ანსამბლების დასახმარებლად); გაიოზ გოგოლიძის „ქართული ხალხური ცეკვის გაკვეთილის ორგანიზაცია და ცნობები ანსამბლების ტანთჩაცმულობის შესახებ“ და სხვათა წერილები და მითითებანი.

აქვე უნდა აღინიშნოს ავთანდილ თათარაძის და დავით ჯავრიშვილის მიერ ცეკვის ჩაწერის სისტემებზე გამოცემული ნაშრომების: „ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“<sup>18</sup> და „ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები“<sup>19</sup> ღირებულებაც.

ქორეოგრაფიული ლიტერატურის მიმოხილვისას აღსანიშნავია ასევე ქორეოგრაფთა მიერ უმაღლესი სასწავლებლისთვის, ქორეოგრაფიული წრეებისა და სტუდიებისათვის შექმნილი პროგრამების არსებობაც. ასეთებია: პროფესორების: უხა დვალიშვილისა და რევაზ ჭანიშვილის მიერ შექმნილი ქართული ცეკვისა და სადადგმო ხელოვნების პროგრამები (უმაღლესი სასწავლებლისთვის); ავთანდილ თათარაძის ქართული ცეკვის პროგრამა (ქორეოგრაფიული სტუდენტებისთვის); გაიოზ გოგოლიძის

ქართული ცეკვის პროგრამა (ქორეოგრაფიული წრეებისა და სტუდიებისათვის); და სხვ.

აღნიშნულ ლიტერატურაში ვხვდებით ისეთ წიგნებს, რომლებიც ეძღვნება კლასიკურ ქორეოგრაფიას. მაგალითად: ოთარ ეგაძის „ქართული ბალეტი“, მისივე „გასტროლები, შეხვედრები, შთაბეჭდილებები“,<sup>20</sup> რომელიც ეძღვნება ზაქარია ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლებს. ავტორი პროფესიული, პუბლიცისტური განზოგადებით აღწერს და გადმოგვცემს ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწებთან შეხვედრების დრმა შთაბეჭდილებებს. წიგნი დასურათებულია დოკომუნტური მასალით და გამიზნულია ფართო მკითხველისათვის. ასევე საინტერესოა ლარისა ნადარეების „თანამედროვე ქართული ბალეტი“; მისივე „ბალეტი და მისი კერპები“, რომელშიც წარმოდგენილია წერილები, მონოგრაფიები, რეცეზნიები და სტატიები.

აღნიშნულთა გარდა, ქართულ ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში არსებობს ისეთი წიგნებიც, რომლებიც ზოგადინფორმაციულ ხასიათს ატარებენ. მაგალითად, რევაზ ჭანიშვილის „ფიქრები ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაზე“<sup>21</sup> წიგნში განხილულია ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების დღვევანდელობისა და სამომავლო განვითარების საკითხები. მოცემულია ავტორის მრავალწლიანი გამოცდილებისა და ფიქრის შედეგად დაგროვილი შთაბეჭდილებების ანალიზი; ასევე საინტერესო მისივე „ქართული ცეკვის სადიდებელი“, სადაც გამოჩენილი ადამიანების მიერ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებებია წარმოდგენილი.

გარდა ამისა, საარქივო მასალებში, სამეცნიერო გამოცემებში, უწრნალებება და გაზეთებში მოიპოვება უამრავი მასალა ქართული ხალხური ცეკვების შესახებ, რომელთა გაცნობა უდიდეს ცოდნას შესძენს ქართული ქორეოგრაფიით დაინტერესებულ მკითხველს. მაგალითის სახით შეიძლება აღვნიშნოთ 1924 წელს უკრაინ „ოეატრი და ცხოვრებაში“, ალექსი ალექსიძის მიერ გამოქვეყნებული სტატია „რა არის ცეკვა და რა მნიშვნელობა აქვს მას“. სავარაუდოდ, ეს სტატია შეიძლება ჩაითვალოს პროფესიონალის მიერ ქართული

ქორეოგრაფიული ხელოვნების შეფასების პირველ მცდელობად.

არსებულ მასალებზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ქორეოგრაფიული ბიბლიოგრაფია მოიცავს ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ ასპექტ ში განხილულ ნაშრომებს; ცეკვების ზოგად მიმოხილვას, აღწერასა და ანალიზს; მონოგრაფიებს; ანსამბლის მოგზაურობებისა და წარმატებების აღწერის მიზნით შექმნილ წიგნებს; დამსმარე ლიტერატურას; მეთოდურ წერილებს, მითითებებსა და რეკომენდაციებს; ნაშრომებს ქართულ კლასიკურ ქორეოგრაფიაზე. ამასთანავე, ქართულ საარქივო მასალებში, სამეცნიერო გამოცემებში, ეურნალებსა და გაზეთებში მრავლად მოიპოვება ქორეოგრაფიული მასალა, რომელიც წარმოდგენილ ნაშრომში არ განხილება.

მრავალფეროვანი შინაარსის მატარებელი ნაშრომების მიუხედავად, სპეციალური ლიტერატურა ქორეოგრაფისათვის მაინც მცირება და გამდიდრებას საჭიროებს. ქართული ცეკვის მკვლევართა მიერ შემდგომში გამოქვეყნებული თითოეული ნაშრომი თუ სტატია, რომელსაც გამაღებით ელის დაინტერესებული მკითხველი, კიდევ ერთი ძვირფასი შენაძენი იქნება უდიდესი წარსულის მქონე ქართული ქორეოგრაფიის ჯერჯერობით მცირებიბლივ დიდობით ნაშრომების მიმოხილვას.

1. გვარამაძე ლილი, ქართული საცეკვაო ფოლკლორი (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მიმოხილვა), მე-2 გამოცემა, თბ., 1997.
2. გვარამაძე ლილი, ქართული სალხური ქორეოგრაფია (მირითადი საკითხები), თბ., 1957.
3. თათარაძე ავთანდილ, ქართული სალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999.
4. ჯავრიშვილი დავით, მთიულური ცეკვები, თბ., 1953.
5. თათარაძე ავთანდილ, ქართული სალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, თბ., 1970; თბ., 1974; თბ., 1977.
6. ჯავრიშვილი დავით, ცეკვა „ქართული“, თბ., 1951.

7. ჯავრიშვილი დავით, ცეკვა „ხორუმი“, თბ., 1957.
8. თათარაძე ავთანდილ, ცეკვა „ქართული“, თბ., 1956.
9. ბაგრატიონი თ, ცეკვა „განდაგანა“, ბათუმი, 1997.
10. ბურთიკაშვილი ა, ცეკვის ჯადოქარი (გახტანგ ჭაბუკიანი), თბ., 1960.
11. გვარამაძე ლილი, მთაწმინდელი მოცეკვავე (ალ. ალექსიძე-სონდულაშვილი), თბ., 1962.
12. ფაილოძე რუსულან, ქორეოგრაფიული ხელოვნების სიყვარულში დაგერფლილი ხელოვანი ავთანდილ თათარაძე, მონოგრაფია, თბ., 2005.
13. ფაილოძე რუსულან, შემოქმედებით ჭიდილში განვლილი გზა (დავით ჯავრიშვილი) მონოგრაფია, თბ., 2000.
14. სვანიძე ბესიკ, ცეკვისა და ქვეცვის რაინდი (ბუხუბი დარასველიძე), თბ., 2007.
15. სუხიშვილი გ, ქართული სალხური ქორეოგრაფიის მოდვაწენი, თბ., 1988.
16. იხ.: კასრაძე ქართლოს, ტრიუმფით მსოფლიოს გზებზე, თბ., 1971; ტრიუმფი გრძელდება თბ., 1982.
17. ქართული ნაციონალური ბალეტი, შემდგ. ნ. სუხიშვილი, სტამბული, 1996.
18. თათარაძე ავთანდილ, ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1966.
19. ჯავრიშვილი დავით, ქართული ცეკვის ჩასაწერი პირობითი ნიშნები, თბ., 1961.
20. გაბაძე ოთარ, „გასტროლური, შეხვედრები, შოატჭედილებები“, თბ., 1975.
21. ჭანიშვილი რევაზ, ფიქრები ქართულ სალხურ ქორეოგრაფიაზე, თბ., 1997.

# საქონლო მონაცემები

## მაია გოშაძე

ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნების ფაკულტეტი. სხვადასხვა დროს, გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკაციები ამჟრისული, ანტიკური და რენესანსის დრამატურგიის შესახებ. ამჟამად მუშაობს თემაზე „ვარიაციები მითოსურ მოტივებზე“. ტელ: + 995 (32) 99 65 64

## მაია გინაძე

ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. დაამთავრა შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნების განხრით. 1992 წლიდან მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში და უძღვება სემინარს თეატრის კრიტიკაში. კითხულობს დაქციებს ქართულ თეატრზე. სადისერტაციო თემითა: „ექსპრესიონიზმი ქართულ თეატრში“. ამჟამად მუშაობს მარიონეტების თეატრის ისტორიაზე. გამოქვეყნებული აქვს ორმოცდაათზე მეტი ნაშრომი ურნალგაზეთებში. ტელ: + 995 (99) 72 95 21

## მანანა ტურიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი. დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის თეატრმცოდნების ფაკულტეტი. სხვადასხვა დროს მუშაობა კორე მარჯანიშვილის სახელმწიფო დრამატულ თეატრის მუზეუმში; ასევე კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმის ექსპოზიციის ისტორიული და თეორიული ნაწილის ტექსტის დამუშავება-შესწავლაზე.

არის ავტორის წიგნებისა: „მიხეილ თუმანიშვილის ძეგლები კინომსახიობთა თეატრში“; „მიხეილ თუმანიშვილის ძეგლები ფანტაზიისა და წარმოსახვის სფეროში.“ გამოქვეყნებული აქვს 50-მდე რეცენზია, პორტრეტი, ინტერვიუ. თბილისის სხვადასხვა ურნალგაზეთებში: „ლიტერატურული მოამბე“, „საბჭოთა ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „არილი“, „ახალი თაობა“, „ხატართველოს რესაუბლიკა“, „ომება“. ტელ: +995 (32) 98 43 03

## მამა ცხადაძე

ფილოლოგის მეცნიერებათა დოქტორი

დაამთავრა იგანგ ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კავკასიურ ენათა განყოფილება არის ფილოლოგის მეცნიერებათა დოქტორი, ლიტერატორი, ფოლკლორისტი, კრიტიკოსი, ლიტერატურული პრემია „საბა“ 2004 წლის ნომინანტი, 130-ზე მეტი სამეცნიერო სტატიისა და საგაზირო პუბლიკაციის ავტორი. მის მიერ გამოქვეყნებული ხელაბეჭდი ეხება ქართულ ფოლკლორსა და მთოლოვას, მოცე საუკუნის ქართული ინტელექტუალური მწერლობის მთოსურ პარადიგმებს ამჟამად მუშაობს უახლესი პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურული პროცესის (პროზა, პოეზია) შესწავლაზე. ტელ: + 995 (32) 53 90 76

## ირა დევეტრაძე

ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, კინომცოდნების დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი (კინომცოდნების მიმართულებით). დაამთავრა VGIK-ის კინომცოდნების ფაკულტეტი. კვლევის სფერო: რეალობის სოციალური კონსტრუირება მხატვრული ტექსტების მხრივ; ნაციონალურ-მხატვრული დომინანტებით სამყაროს ენობრივი სურათი.

ტელ: +995 (32) 22 49 45; +335 (77) 71 02 43

ელ-ფოსტა: salomesanel@yahoo.com

## ლია გალანდარიშვილი

ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, კინომცოდნების დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო აკლევით ცენტრის წამყანი მეცნიერ-თანამშრომელი. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი. დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის კინომცოდნების ფაკულტეტი. პროფესიულ და სამეცნიერო ურნალებში წერილებს აქვთ 1974 წლიდან. 1979-80 წლებში სტაურებას გადის მოსკოვის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო ინსტიტუტში ესთეტიკისა და თეორიის განხრით. 1990 წელს იდებს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრემიას „წლის საუკეთესო ნაშრომისათვის კინომცოდნებისა და კრიტიკის დარგში“. წლების მანილზე მსახურობდა კინოს თეორიისა და ისტორიის სამეცნიერო ცენტრში.

ტელ: + 995 (32) 98 57 06

## ირა კუჭუხიძე

სახითი ხელოვნების დოქტორი,

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სრული პროფესორი.  
70იანი წლებიდან მოყოლებული იყო ჩართულია კვლევით და  
პედაგოგიურ საქმიანობაში. მას გამოქვენებული აქვს უამრავი  
სტატია ქართული კინოს განვითარებაზე ასევე შემოქმედთა  
მხატვრულ და ესთეტიურ თავისებურებებზე. უნივერსიტეტის  
სამეცნიერო და კვლევითი ცენტრის (იგი მრავალი წლის  
განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ამ ცენტრს) კინო სექტორის  
ბაზაზე მას დაწერილი აქვს უამრავი სამეცნიერო ნაშრომი კინოს  
თეორიის საკითხებზე.

ტელ: + 995 (32) 23 19 27

## დინარა მაღლაგელიძე

კინო და მედიათმეცნიერებითა დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრის,  
კინოს, მდინარეობის და ტრადიციული ხელოვნების სახსულო-  
სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი.

დამთავრებული აქვს ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო და ბერლინის ჰუმბოლდტის სახელობის უნივერსიტეტები.  
ასევე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ასპირანტურა და  
ფრაიბურგის ალბერტ ლუდვიგის სახელობის უნივერსიტეტისა და  
ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის დოქტორანტურა. ბერლინის  
ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტში დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია  
თემაზე: „ეროვნული იდენტურობა და საცვლელი გერმანულ და ქართულ  
სააკადემიურ კინოში / შედარებითი ანალიზი“. სამეცნიერო მოღვაწეობას  
ეწევა საქართველოსა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში.  
მონაცემებს საერთაშორისო კინოსიმპიუმებსა და სემინარებში,  
როგორც კუურის წევრი მუშაობდა საერთაშორისო კინოფესტივალებზე  
goEast და Prix-Europa. თბილისის ივანე ჯავახიშვილის უნივერსიტეტში  
ეკავა უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელის თანამდებობა. სხვადასხვა  
დროს კითხვადობდა ლექციებს მსოფლიო კინოს ისტორიასა და  
თეორიაში ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტსა და თბილისის სამხატვრო აკადემიაში.

გამოქვეყნებული აქვს მონოგრაფია (გერმანულ ენაზე) და სამეცნიერო  
სტატიები კინოს ისტორიასა და თეორიაში გერმანულ და ქართულ ენებზე  
მისი სამეცნიერო კვლევის ძირითადი სფეროს სააკადემიურ კინო და  
თანამდროვე თეორიები კინემატოგრაფში. ამამად მუშაობს სამეცნიერო  
პროექტზე ინტერკულტურობა თანამდეროვე ეფრობულ კინოში.

ტელ: + 995 (32) 22 02 21; + 995 (99) 36 78 73

ელ.ფოსტა: dmaglakeli@yahoo.de

ვებ-გვერდი: www.dinara\_maglakelidse.de

## ეთერ ოკუჯავა

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სრული  
პროფესორი. მუშაობს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
უნივერსიტეტში, არის კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო  
კვლევითი ცენტრის წევრი. დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის სახ.ინსტიტუტში (ე.სურკვის ჯგუფში) სამეცნიერო  
კვლევების ძირითადი მიმართულებად საზოგადოდ კინოთვრისის  
საკითხები, ქართველი კინოს შემოქმედებითი ტენდენციები, ქანონები,  
ფილმის სახითი გადაწყვეტის პროცესები, ხოგადად  
გამომსახველობითი სტრუქტურები, ცალკეულ ხელოვანთა  
შემოქმედებათა კვლევა დროის ფაქტორის გათვალისწინებით  
(ხელოვნი და დრო), თემატური ძირი და ფილმის ესთეტიკური  
გადაწყვეტა და ა.შ. ამამად მუშაობს თემაზე: ქართული კინო: 50-იანი  
წლები (უკრაინულიქტობის თეორია და „ლაკირების მეთოდი“)

ტელ: + 995 (32) 37 06 29; + 995 (99) 92 11 92

ელ.ფოსტა: eterokujava@yandex.ru

## ღუმიტრო ლლევრესკო

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინოდრამატურგი, ხელოვნების  
დამსახურებული მოღვაწე, მოლდოვის კულტურული მემკვიდრეობის  
მეცნიერების აკადემიის „კინოსა და ტელევიზიის ხელოვნების“  
სკოლის ხელმძღვანელი, მოლდოვის მუსიკის, თეატრისა და ნატური  
ხელოვნების აკადემიის დოცენტი, მოლდოვის რესპუბლიკის  
სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, ასამდე სრულმეტრაჟიანი და  
მცირებულებრაჟიანი ფიმების ავტორი.

ტელ: + 373 27 00 48

ელ.ფოსტა: evita@mail.ru

## ოლიგო ჭექნტი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნები.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო  
კვლევითი ცენტრის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელი, ბათუმის  
უნივერსიტეტის უნივერსიტეტის მიწვეული პედაგოგი, მუშაობს ქაფული  
და ამერიკული კინოს ისტორიის დათვორის საკითხებზე. 2005 წელს  
დისერტაცია დაიცვა თემაზე: „ეროვნული და სოციალური საკითხები“  
ქართულ კინოში – 10-20-იანი ცლაბის კინოპროცესთან მიმართებაში“.  
კვლევის სფერო: 20-იანი წლების ქართული კინო და კინომცოდნების დაწყების „კინუ პამსუნი კავკასიური მისტერიელისა“, (2005) და „ჯონ  
სტიგბეგის ქართული დაიურის“ ავტორი და რეჟისორი.

ტელ: + 995 (99) 27 18 15

## თეო ხატიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი. დაამთავრა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაულტეტი. დასკრიპტია დაიცვა თემაზე: „ხერო ფარავანოვის მითოლოგიურ-მეტაფორული ხატიაშვილი“ იყო საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის სახელმისამართის წევრი; „დია საზოგადოება – საქართველოს“ ქალთა პროგრამისთვის წევრი; ღმმ-ს ჯგუფური სამცხიერო-კვლევითი პროექტის – „ქალი და მამაკაცი კინოში“ – ხელმძღვანელი; ასევე სხვადასხვა ბეჭდვითი მედიის აულტურის მიმომხილველი: „რეზონანსი“, „24 საათი“, „თბილისი“, „ძაბადუ“ და ა. შ. არის საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის წევრი; „საღმო მშენებლისა, ბაბილონ“ – ავტორი და წამყვანი (ხაზოგადოებრივი მაუწყებლის I რადიო); მისი სტატიები ინტენსიურად იძებნება ურნალ „კინო“-სა და ურნალ „ამარტაში“.

ტელ: + 995 (32) 62 66 13; + 995 (99) 55 28 92

ელ-ფოსტა: teovangogh@hotmail.com

## გაუგა ზუბაშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ტელერეჟისტის მიმართულების ლიდერი. დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის კინოსარეგისტრო ფაკულტეტი. გადაღებული აქვს ოცდაათამდე მოკლე და სრულმეტრაჟის დოკუმენტური ფილმი – სტუდია „მემატიანეში“ და „ქართულ ტელეფილმში“. მიღებული აქვს საკავშირო და საერთაშორისო ფესტივალების პრიზები. მუშაობდა: რეჟისორად საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში; ტელეკომპანია „მე-9 არხის“ საინფორმაციო პროგრამების მთავარ რეჟისორად; ტელეკომპანია „იბერიას“ მთავარ რეჟისორად; ტელეკომპანია „მზის“ საინფორმაციო პროგრამების მთავარ რეჟისორად. ამჟამად არის ტელეკომპანია „მზის“ საინფორმაციო სამსახურის პროდიუსერი. სხვადასხვა უმაღლეს სახწევლებელ ში კითხულობდა და კითხულების კურსებს – სატელევიზიო წევრის წევრად ამჟამად ამ კურსს უკითხებს თბილისის სამხატვრო აკადემიის მაგისტრანტებს.

## თინათინ ჭაბუქიანი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, რეჟისორი. დამთავრებული აქვს თბილისის ამავე უნივერსიტეტის დრამის სარეკისორი ფაკულტეტი. 1980 წლიდან 1989 წლამდე მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიონი (I არხი) – ჯერ სატელევიზიო თეატრში, შემდეგ მუსიკალურ რედაქციაში, დამდგმელ რეჟისორად; 1989 წლიდან 2004 წლამდე მუშაობდა საბავშვო პროგრამების მთავარ რეჟისორად. მისი სადისერტაციო თემა: „საბავშვო ტელემაუწყებლობის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ესთეტიკური თავისებურებანი“ (ქართული ტელეპროექტების მიხედვით). ამჟამად მუშაობს თემაზე: „მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა“.

ტელ: + 995 (99) 94 47 00

## ნატო გენგიური

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სრული პროფესორი.. დაამთავრა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ფაკულტეტი. არის დამტურებელი და გამგეობის თავჯდომარე საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და პოპულარიზების კავშირისა „ხიცხების“. არის წევრი მიუნიენის ბიზანტიოლოგიის მხარდაჭერი ასოციაციისა „გვიანანტიური არქეოლოგია და ბიზანტიოლოგია“. სამცხიერო ინტერესების სფერო: კულტურული მემკვიდრეობა, შუა საუკუნეების ხელოვნება, ქართული არქიტექტურის ისტორია, ხელოვნების ტერმინლოგიის საკითხები. გამოქვეყნებული აქვს თამასტები სამცხიერო ნაშრომი, მათ შორის ერთი მონოგრაფია.

ტელ: + 995 (93) 24 42 78

ელ-ფოსტა: natogenguri@mail.ru

## ფატი შეყდაშვილი

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი. დაამთავრა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტი. ამავე უნივერსიტეტში კითხულობს ლექციებს ეფრობისა და ამერიკის ქვეყნების ახალ და უახლეს ისტორიაში და დიპლომატიურ პროტოკოლში. გამოქვეყნებული აქვს პუბლიკისტიკის სხვადასხვა ქვეყნების უახლესი ისტორიის

თემატიკაზე. ამჟამად მუშაობს საქოთხები: „სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუროპას ქვეყნები და კუროპული პოლიტიკა XX საუკუნეში“  
ტელ: + 995 (32) 68 85 45

### ბადრი ცხადაძე

ფილოლოგის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი.  
კავკასიის სამხრეთი მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი  
(აკადემიკოსი)

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი, ასევე თხუ ი. ვევუას სახელობის გამოყენებითი მათემატიკის ინსტიტუტის კონსულტანტი. ასევე ამავე ინსტიტუტთან არსებული „ლოგიკისა და ენის გაერთიანებული ქართული „ჯგუფის“ მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი (საზოგადოებრივ საწყისებზე). და უკრნაალ „ქართული ენა და ლოგიკა“-ს, საქართველოს არქოლოგიის ინსტიტუტის სამეცნიერო კრებულის „გურია“-ს რედაქტორების წევრი და საქართველოს პოლიტეკნიკურ უნივერსიტეტის არსებული ენისა და ლიტერატურის სადისერტაციო კოლეგიის წევრი. დაამთავრა იგ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი ქართველურ ენათა (რესა. სამხრეთკავკასიური ენები) სპეციალობით. არის 170-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომისა და საგანგოობრივი სამეცნიერო კონფერენციის მემკვიდრეობის ავტორი. მათ შორის ორი მონოგრაფიისა და ერთი წიგნის („შემანიერებული მეცნიერების“ ტენიანი).  
ტელ: + 995 (32) 53 90 76

### გაბა გელიაშვილი

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ასისტენტი პროფესორი. ქორეოგრაფი. მაგისტრატურის I კურსის ხელმძღვანელი ქართული ცემათა მკვლევარის სპეციალობით. დაამთავრა თბილისის კულტურის და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის (დეკანდელი შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი) ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის საუცილობა. 1998 წლიდან მუშაობს ამავე უნივერსიტეტში ქართული ცეკვისა და სადადგმო ხელოვნების პედაგოგად. იკვლევს ქართული ქორეოგრაფიული ლიტერატურის პრობლემატიკას.  
ტელ: + 995 (99) 18 82 24

## THEATRE STUDIES

Maia Goshadze

### PARADISE LOST

(Fragment from an entire work)

### Summary

The article “Paradise Lost” examines the problem of infantilism of human soul in the form of the desire to return to the idyll which encompasses symbiotic correlation with the surrounding world. The motif of resisting to be chased out of the Eden like idyll lies at the base of the perspective from which the staging of the “Cherry Orchard” by Giorgi Margvelashvili in theatre of film actors is examined.

The constant dwellers of the “Cherry Orchard” are haunted on one hand by the nostalgia for the past as for the lost paradise as well as by the shimmering idyll on horizons of the great future. In the opinion of the author, the characters of the film actors theatre are depicted as the ones obstinately resisting to come out of state of constant childhood, growth, development and blissful inertia. All kinds of life circumstances are unable to make any significant changes in consciousness of the majority of characters. Stroke of luck or bad luck is perceived by the characters with indifference as they resist life experience, personal growth and development wanting to stay the same for the rest of their lives.

From the opinion of the author captivity in the past is revealed in form of once and for all formed permanent state of stagnation and dead immobility, in face of inner human inertia.

### ABOUT AUTHOR

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's Faculty of Theatre Studies. Since 1986 until now she has been working as a lecturer of European and American dramatic art. She is the author of dissertation “The dramatic art of Tennessee Williams” (1990). From 1994 until 2002, she worked in Georgian TV-Radio Corporation as an editor in the department of the arts. She is an author of a theatre program and scientific publication on American, Antique and Renaissance drama. From 1990 she acquired master's degree in the arts. She is fluent in Georgian, Russian and English. Currently she works on the problem of interpretation of mythological themes.  
Tel: +995 (32) 99 65 64

**PUPPET PERFORMANCES IN PERSIA  
PEHLEVAN KACHALI****Summary**

In the letter “Puppet theatre in Persian Phechlevan Kachali”, there are narrated the view in the tent of the hand puppets and the rule of their arrangement. There are discussed the play with its main character Pekhlevan Kachali and all the rules characteristic to the play are underlined (for example: the scene of money collecting).

Here is also discussed “Kamri tent” and the important details by a famous orientalist I. Mari’s letter “Something about Pekhlevan Kachali and other kinds of folk theatre in Persia”.

It is underlined the importance of puppet theatre “Penji”; the characters of the main personages (Pekhlevan Kachali, Sheitan, Rostam, Akhundi, Zani) and their symbolic meaning. At the end of the letter it is narrated about the popularity of puppet shows and their influence on other street performances; for example circus shows “Taklidi” which originated from the divertissements of the puppets.

**ABOUT AUTHOR**

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in theatre studies in the year of 1989.

From 1992 works at the same University and guides the seminar of theatre criticism. Lectures on Georgian theatre history.

Dissertation thesis: “Expressionism in Georgian Theatre”.

Is an Assistant Professor.

Currently works on the puppet theatre history.

Published 50 works in newspaper-magazines.

Mob: +995 (99) 72 95 21

**MARJANISHVILI IN DATES  
(LETTER ONE)****Summery**

Marjanishvili's contribution to Georgian theatre is great. We don't have to forget about the fact that K. Marjanishvili has worked in several theatres of Russia for 25 years and participated in difficult work of establishment of professional directing in Russian and entire European theatre realm.

K. Marjanishvili starts to appear in Georgian theatre in the nineties of the nineteenth century. First he worked as an actor. He spent his childhood and youth with representatives of Georgian theatre gathered in his family.

Filled with curiosity from the start the young boy was not satisfied with the condition of Georgian theatre of that time and decided to travel to Russia. He starts with acting and becomes a director in a couple of years.

The work “Marjanishvili in Dates” Letter One encompasses childhood years and youth of the Georgian director spent in Georgia. Then it goes over to examining his kaleidoscopic work in provincial theatres of Russia, starting from 1897 to 1904.

The goal of the work is to unify the scattered material about Kote Marjanishvili and “purify” it from the pressure of the Communist thinking. In the system of dates, along with certain informative phrases follow the artistic path of Kote Marjanishvili, where his character and the process of his formation as a director become visible.

**ABOUT AUTHOR**

Art History Ph.D.

Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from the faculty of theatre studies of the same university. In various time periods she has worked in the museum of Kote Marjanishvili Theatre as well as on study of the text of historic and theoretic section of exposition in Kote Marjanishvili museum. She is the author of the books: “Mikheil Tumanishvili's search in film actors' theatre”; “Mikheil Tumanishvili's search in the field of fantasy and imagination”. She has published about 50 works, profiles, interviews in various newspapers and magazines of Tbilisi: “Literaturuli Sakartvelo”, “Teatraluri Moambe”, “Sabchota Khelovneba”, “Khelovneba”, “Arili”, “Akhali Taoba”, “Sakartvelos Respublika”, “Omega”.

Tel: +995 (32) 98 43 03

**THE DADAISTS AND A LEPROUS REALITY IN GRIGOL ROBAKIDZE'S PHANTASMAGORIA "MALSHTREM"**

**Summary**

The fall of the western civilization was reflected in the works of Georgian writers as well. The proof of it can be found in "Malshrem" by Grigol Robakidze, short stories by K. Gamsakhurdia and his "Dionysus's smile". M. Javakhishvili paid a considerable attention to the problem of civilization, although neither the rise nor the fall of the civilization was much evident in Georgia. The urban civilization with its completely new problems has become a subject of special debate in every aspect of intellectual existence and among them philosophy, psychology and literature. A poetry piece "City Phenomenon" by Grigol Robakidze can easily be viewed as a short intro to his phantasmagoria "Malshrem". In his novel Robakidze compares Leviathan to an urbannd encompasses the problem of civilization in general. It must be said, that the problematic issues are not of a pure literary character. They are more of a psychological and philosophical character and need to be viewed and analyzed from different perspectives.

In his phantasmagoria Grigol Robakidze tried to demonstrate clearly the spleen like existence of Europe and spiritual fall of its civilization. Great thinkers and artists became aware of the fall of European civilization from the mid nineteenth century and from this time period on there seems to be a clear dominance of skepticism in philosophy and art in general.

One scene from G Robakidze's "Malshrem" is entirely dedicated to reflection of two confronting sides of the European crisis – the Dadaists and the lepers (the leader and the Queen of the latter is a fortune teller gypsy girl called Morella).

**ABOUT AUTHOR**

She has graduated from I. Javakhishvili State University's faculty of Caucasian languages. Ph.D. in Philology, literary scholar, folk scholar, critic, the nominee of 2004 literary award "Saba", author of more than 130 scientific and newspaper articles. Her publications refer to Georgian folk studies and mythology, paradigms of 20<sup>th</sup> century Georgian intellectual prose. Currently she works on the research of post-soviet Georgian literary processes (prose and poetry)

---

**FILM STUDIES**

**CONTEMPORARY FILM PROCESS – CULTURE-MYTHOLOGICAL ASPECTS**

**Summary**

Post-Post Modern Cinematography offers new agglomerates for reality analysis. In recent years ethno and sociopolitical perimeter of cinematographic "New Wave" is in constant motion. Opponent of oriental world and cinema was American independent film. Fragmented and divided European consciousness along with its identity and crisis of self perception has bid farewell to articulation of film culture as well. Scandinavian "Dogma" has rapidly transformed into an official brand. Chinese Post revolutionary film Renaissance has been replaced by a Persian film poetry. Today, East European Post socialist, post totalitarian consciousness undergoes sublimation of its historic traumas and dramas by means of so-called festival film. Revived Russian film Industry at expense of "Oil export" tries to capture the undiscovered Russian soul via "individualized" genre codes. At the same time it does not forget the usual rhetoric of the "older brother". Contemporary film processes/key events and films form a picture, where the national mental and cultural characteristics clearly stand out. On basis of contemporary European film products it is easy to identify whether poetical characteristics are determined by this or that nation's historic memory and experience.

**ABOUT AUTHOR**

Art History Ph.D. Film Historian

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University (In the field of Cinema Studies)

Graduate of VGIK's Faculty of Cinema Studies

Research Field: Social construction of reality according to literary text; verbal picture of the world in terms of national-artistic dominants.

Tel: +995 (32) 22 49 45; +(33577) 71 02 43

E-mail: salomesanel@yahoo.com

**ASPECT OF THE CONTEXT IN E. SHENGELAIA'S  
"EXTRAORDINARY EXHIBITION"****Summary**

Georgian "Samotsianeblebi" (Representatives of the sixties) formed an expressive, attitude rich ironic context field, which brought new perspectives and depth to the motion picture. Aguli Eristavi is a central conceptual figure of "Extraordinary Exhibition". The main hero is a blend of conflicting moods, split and decomposed into various personages. Gluing these characters together is as impossible as sticking the parts of Aguli's sculptures together to make them into one, when "the eyes are similar, the nose is similar, everything is similar", but still an entire sculptural piece does not look like the original. The idea is like a genetic code of the movie, which clearly shows its structure: A fable is united by face-concepts, which stand in an evaluative interdependence towards each other. Tragedy and comedy in the movie are united into one single mask.

**ABOUT AUTHOR**

Film historian, Ph.D. in Art History. Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University with major in film studies in 1977. Her publications appear in professional and scientific magazines from the year 1974. In the years from 1979 to 1980 she is an intern at Moscow State Scientific Institute of Film Studies and Theory in the field of esthetics and theory. In 1999 she received an award of Cinematographer's Union for the best annual research in the field of film studies and criticism. She worked for a number of years in the scientific center for film theory and history. Lia Kalandarishvili is currently an assistant Professor in Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Tel: +995 (32) 98 57 06

**MAIN TENDENCIES OF GEORGIAN CINEMA AT THE END OF  
THE SEVENTIES AND BEGINNING OF THE EIGHTIES  
(A NEW GENERATION: NEW PROBLEMS, SEARCHES...)****Part II**

(See the beginning of the article in the previous issue)

**Summary**

In the 80s of the past century a group of outstanding and widely acclaimed Georgian film directors was joined by a stream of new generation: These were the graduates of Shota Rustaveli Theatre and Film University. The new tendencies of Georgian film were partially determined by this very event. It has to be stated, that the life itself was a source of inspiration for these young directors, but still the shift of emphasis was clearly visible, their attention to the layers of life, topics and problems previously unknown for the screen. New characters start to emerge: confused and angry, obstinate and earthly, empty and infantile young people. The drug problem starts to emerge, a problem of generation gap, absence of moral principles...

Instead of the characteristic pro life intonation the critical attitude towards society becomes dominant in Georgian film.

The article examines several debut films by directors of new generation from a thematic, genre and conceptual perspective.

**ABOUT AUTHOR**

Doctor of Arts, Full Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film University. Since 70s of the past century she is engaged in the research work and pedagogical practice.

She has published numerous articles on development of Georgian cinema in general, also artistic and esthetic features of some personalities. At the Cinema Sector of the Scientific-Research Center of the University (this center operated under her leadership for many years) she has written numerous scientific works on the issues of theory of cinema.

Tel: +995 (32) 23 19 27

**CINEMATOGRAPHY, WOMEN EMANCIPATION AND THE FEMINIST THEORY OF CINEMA****Summary**

The article is devoted to the relation of cinematography as means of mass media to the emancipative movement of women and the history of development of an alternative feminist cinema culture.

Cinematography as a new medium appeared at the end of the nineteenth century, which at the beginning was separated from a traditional culture, now having been developed as a new mass media, was performing a more active, one might say, a revolutionary role in social changes of that time period.

In America and Europe of the first decade of the nineteenth century began a rupture of patriarchal society and development of a new modern society. The development of this new society was sharply changing a traditional, passive role of a woman within the society. The modern, industrial society needed women more and more as labor force thus disengaging them from their families.

Cinematography as a mass media was expressing interests of women spectators of all ages and social groups from the start. It was helping women to get away from the patriarchal rules dominant in the society, family and marriage and enabled them to feel like real members of a new, industrial and modern community.

This article in the discourse of a feminist cinema discusses ideas of American and European theorists like Laura Mulvey, Teresa DeLaurentis, Gertrud Koch, Heide Schluepmann and at the same time analyses their vision of cinema history.

**ABOUT AUTHOR**

Doctor of film and media sciences, a research worker of the study-science research Institute of Theatre, Cinema, Media, Management and Traditional Art at Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from I. Javakhishvili State University and Humboldt University of Berlin. She has also finished a post graduate course at the Science Academy of Georgia and a Ph. D. Degree course at Albert Ludvig University of Freiburg and Humboldt University of Berlin.

---

At Humboldt University of Berlin she upheld a doctoral thesis on the topic: National Identity in the Western German and Georgian Author Cinema/ Comparative Analysis/

She performs scientific work in Georgia and Germany. She is participating in international cinema symposiums and seminars, was one of the members of the jury at the international film festival GoEast and Prix-Europa.

She is holding a post of a senior researcher in I. Javakhishvili State University. In different time periods she delivered lectures on history and theory of the world cinema at I. Javakhishvili State University and Tbilisi State Academy of the Arts.

She has published a monograph (in German) and scientific articles about history and theory of cinema in German and Georgian languages.

The main field of her scientific research is an author cinema and modern theories in cinematography. At present she is working on a scientific project: Inter culture in Modern Cinema.

Tel: +995 (32) 22 02 21; +995 (99) 36 78 73  
E-mail: dmaglakeli@yahoo.de  
www.dinaramaglakelidze.de

**Eter Okujava****AT THE ORIGINS OF THEATRE AND FILM DESIGN****Summary**

The article is a try of an in-depth study of Georgian theatre and film design, which is a natural part of theatre and film University's scientific thematic.

On every level of historic development a human being constantly expressed his attitude towards reality. Long before the art of theatre was born, humans expressed first forms of creative attitude towards reality in a form of synthesizing ancient ritual rites, choreography and music. By means of step by step development these forms found themselves on stage. Cinematography lacks early origins like these. Humans created it in the era of technology. It was born in the twentieth century. In spite of this, theatre and cinema have lots in common: theatre as well as cinema represents a

---

collective art, where playwright, director, stage designer, composer, actor and others are all involved in creating art.

Theatre and film directors were interested in attracting professional stage and film designers to an extent when they were so categorical in their artistic inclinations, that they would go to the extremes. Ignoring the old and establishing the new as a creative principle would have not been useful for the development of the film aesthetics. First of all it is impossible to build upon ruins and second of all for creation of the new there is a middle point between destruction and building in other words a creative unity of the achieved and gained, development and building in this direction. This was not a compromising move. This was a well thought out and analyzed position based on own personal and creative beliefs. In the art of the twenties of the twentieth century it is apparent, that this thesis in Georgian theatre and film in its true sense was coined by the group of artists, who carried in themselves as well as in their creative baggage basics of creative thinking that were strengthened by experience and time.

#### **ABOUT AUTHOR**

Full Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Works in Shota Rustaveli Theatre and Film University. She is a member of Cinema History and Theory Scientific Research Center.

Graduated from Tbilisi State University. Was an intern at Moscow State Institute as cinema historian in E. Surkov class. The main research directions are: issues of public cinema theory, artistic tendencies of Georgian cinema, genres, problems of artistic movie solutions, general expressive structures, research of individual artists and time-considering research (artist and time), thematic research and esthetic solutions of the movie.

Currently she works on the following topic: Georgian Cinema of the 1950s (Theory of non-conflict and “method of applying”).

Tel: +995 (32) 37 06 29; +995 (32) 99 92 11 92

E-mail: eterokujava@uandex.ru

---

#### **Dumitru Olerescu**

#### **ARTISTIC-POETICAL VALUE OF TWO CINEMATOGRAPHS**

##### **Summary**

The article of Dr. Dumitru Olerescu, Moldavian screenwriter, cinema and art critic, “Artistic-poetical value of two cinematographs” is dedicated to artistic paths of Moldavian and Georgian cinematographs, the works of their representatives clearly showing the poetical view of world perception bringing worldwide recognition to their authors. The author reviews film production of fifties and seventies of these two countries, where authentic national character is clearly revealed, strive for reflection of reality and strong ties to the national culture. From this perspective the Moldavian and Georgian films have contributed a lot to history of world cinematography. They have demonstrated examples of their characters’ spiritual strength and authenticity, aesthetical characteristics, poetic world outlook of this or that director, attempt to confront problems of general kind, emotional sides, free style and cinematography structures.

**Reviewer** –Art History Ph.D., Full Professor of  
Shota Rustaveli Theatre and Film University

**Zviad Dolidze**

#### **ABOUT AUTHOR**

Art History Ph. D, screenwriter, leader of the sector “Film and TV Art” of Moldavian Science Academy of cultural heritage. Associate Professor of Moldavian music, theatre and fine arts Academy, laureate of Moldavian Republic State Award, author of about hundred feature and short films.

Tel: + 373 27 00 48

E-mail: evita@mail.ru

**CHILDREN OF THE SUN – KNUT HAMSUN AND GRIGOL ROBAKIDZE  
(MYTHOLOGICAL-POETICAL STRUCTURE OF “WONDERLAND”)****Summary**

The article examines common artistic aspects and literary concept of famous Norwegian twentieth century modernist writer Knut Hamsun and Georgian writer and thinker Grigol Robakidze. It analyzes the very philosophical-esthetical model, which is on one hand the core of Hamsun's travel book “In Wonderland” and on the other works and essays (“Killed Spirit”) by Grigol Robakidze. Both writers sought answers to their philosophical questions in works of Goethe and Dostoevsky, but finally both of them turned to the East – Hamsun found his mystical wisdom in the Caucasus, Robakidze found his in Persia – this spiritual journey is described in their works. They view the East as the origin of culture of mysteries.

The researcher examines characteristics of mythological-poetical thinking of both writers and refers to the metaphor of the Sun, which is itself connected to Oriental culture and philosophy. The latter played an important role in life and work of two writers.

Both writers came close not only in a creative but also in a biographical aspect as well. Specifically reference to German culture and poetry as well as “mythical realism” (Robakidze's term) was an important factor for both artists. They were unable to accept the Bolshevik propaganda and communist ideology.

“Wonderland” or the Caucasus represented a spiritual homeland for Hamsun, a world of deities and myths – birthplace of ancient civilization. The book is full with the author's personal allusions and memories, which are connected with Hamsun's happy and careless childhood – period of the shepherd. Pastoral idyll is itself connected to the pre history of the mankind – “Golden Age”. “Wonderland” also contains allusions of Scandinavian mythology, heroic epos and elements of Oriental mythology.

**ABOUT AUTHOR**

Leading science-worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University's scientific research center, art historian, Doctor of Philosophy. In 2005 she wrote her dissertation on the topic “National and social issue in Georgian film in relation to a film process of the twenties”. From 2000 she is a guest teacher of Batumi University. She works on the issues of Georgian and American film history. Research field: Georgian Film Modernism of the twenties and mythological-narrative structure of American film. She is the author and director of documentaries “Knut Hamsun's Caucasian mysteries~(2005) and “John Steinbeck's Georgian Journal”.

Tel: +995( 99) 27 18 15

E-mail: olga-zhgenti@mail.ru

**TV SERIES AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON****Summary**

In this article it is discussed soap opera's, as work of media, dramatrical-structural and ideological characters. Soap-opera as one of the powerful product of pop-culture, reflects reality in a simpler form and so it is easier to represent socially actual topics, than it is available in academic style.

While analysing georgian soap-operas, tendency – Ignoring specific characters of soap-opera - reveals, that is the main reason of failure.

**ABOUT AUTHOR**

Ph.D. in Art History

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University  
She has graduated from I. Javakhishvili State University, faculty of Art History and Theory.

Her dissertation topic was: “Mythological and Metaphoric World of Sergo Parajanov”.

She was the member of the script committee of Georgian National Film Center; member of women program of “Open Society Institute of Georgia”; leader of “A man and a woman in film” science-research project of RSS; as well as the art reviewer of many newspapers like “Rezonansi”, “24 Saati”, “Tbilisi”, “Kakadu” and many more.

She is the member of Georgian Cinematographers' Union; author and host of “Good Evening, Babylon” (I Radio of the First Channel); Her articles are published on a regular basis in magazines “Kino” and “Amarta”.

Tel: + 995 (32) 62 66 13; + 995 (99) 55 28 92

E-mail: teovangogh@hotmail.com

---

## **MEDIA STUDIES**

**Vaja Zubashvili**

### **POLITICAL TV ADVERTISEMENT AS A FORM OF POLITICAL COMMUNICATION**

#### **Summary**

Deciding role in an election campaign plays an image of a candidate. An image – is a political face, which is formed in advance and created in order to reach a set goal. But an image is not permanent. It is in motion. It has its start and levels of development. Its dynamic is determined by a number of factors – regional, demographic, ethno-psychological, social and situational factors of the electorate. An image which is created by a determined strategy in order to reach a political goal by use of advertisement and other means is called a strategic image. The following article was written based on TV ads of January 5<sup>th</sup>, 2007 presidential election participant candidates (Mikheil Saakashvili – 31, Levan Gachechiladze – 30, Davit Gamkrelidze – 7, Shalva Natelashvili – 1 and Arkadi (Badri) Patarkatsishvili). Experts remarked that the main rival of Mikheil Saakashvili in presidential run was Arkadi (Badri) Patarkatsishvili, but “advertisement rivalry” was mainly between Mikheil Saakashvili and Levan Gachechiladze. Both candidates as well as the others (Davit Gamkrelidze, Arkadi/Badri Patarkatsishvili, Shalva Natelashvili) used a principle of the so-called “Film Truth” which is a chronological-documentary principle, where the visual image is mainly their live communication with the electorate. But it is very important to differentiate these visual images communicatively and direct them to one specific goal. At a glance, every candidate works the same way, but if we examine their TV ads as products of political technology we will see a big difference.

#### **ABOUT AUTHOR**

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Leader in the direction of TV Directing. He has graduated from faculty of film directing of the same university. He is the author of about thirty short and feature documentary films – in studios “Mematiane” and “Kartuli TelePilm”. He is the owner of union and international festival prizes. Work experience: He has worked as a director in the studio of science-fiction and documentary films; Leading director of news programs of “Channel 9”; leading director of news programs of channel “Mze”. Currently he is the producer of news agency of channel “Mze”. He has delivered lectures in various universities on – “TV Advertisemenet”. Presently he delivers this course to the students of master’s program of Tbilisi State University of the Arts.

---

## **Tinatin Chabukiani**

### **STRUCTURAL CONSISTENCY OF EDITING CHAPTER TWO – EDITING, AS MEANS OF ARTISTIC EXPRESSION**

#### **Summary**

Editing is an especially difficult system in screen art. As time passes, methods of editing and its boundaries change, although its thematic tasks as a form of space-time existence of an artistic reality stays the same. For every master of screen art imagery thinking means thinking in terms of editing. By means of editing real time and space is replaced by edited (newly created) space and edited (subjectively experienced) time. This is the main discovery of film. Expression of nature is a tendency of screen language, although natural objects in a sense are certain and common at once, because they virtually have numerous numbers of meanings to themselves and director by means of artistic and editing thinking puts them in diverse contexts. Editing thinking gives us opportunity to put forth nuances of human emotions, details and parts of the world on screen, that are invisible to an eye.

Creative process is free, but individual vision should be displayed by editing, system. An idea should become clear by use of editing.

Spectator rarely thinks about the regulations, used in constructing a single shot, although an entire structure of the movie depends on constructing and editing of each and every shot. Judging from this I will examine a shot, its nature, composition and one element of a shot composition that is called relativity. In this part of my work, I tried to state clear, how will I teach the students art of editing. Method is based on the experience of acclaimed film directors and theoreticians.

#### **ABOUT AUTHOR**

Director, researcher. An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University’s Drama Directing Faculty. From 1980 to 1989 worked on Georgian Broadcasting Company (Channel 1) – first in television theatre, then in music editorial board as an artistic director; From 1989 to 2004 worked as an artistic director of child programs. Her dissertation thesis is: “Civil designation of child broadcast and its aesthetical characteristics” (according to Georgian TV projects) Currently she works on a topic: “Structural Consistency of Editing”

Tel: +995 (99) 94 47 00

---

## **ART STUDIES**

**Nato Gengiuri**

### **DECONSTRUCTIVISM – A CONTEMPORARY ARCHITECTURAL MOVEMENT**

#### **Summary**

The paper deals with contemporary architectural movement called Deconstructivism. In the introduction attention is focused on the characteristics of contemporary architecture such as the inclusion of current technologies in the architectural process, condition of the globalization of international economy, spreading of the area of activity of architects on global scale and the tendency to realize incredibly bold fantasies.

Along a brief history of Deconstructivism, the paper offers an overview of theoretical and historical foundations of this movement: on one hand, this is the significance of ideas of French philosopher Jacques Derrida for Deconstructivists and on the other hand Soviet Constructivism of the 1920s and namely the projects of Vladimir Tatlin.

For the purpose of demonstrating artistic-architectural peculiarities of Deconstructivism, the paper discusses the main works by several architects of this movement. Frank Gehry's Vitra Design Museum in Weil am Rhein, the Guggenheim Museum in Bilbao, Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin, Denver Art Museum, Rem Koolhaas' projects and many more.

Set against this background, the basic features of Deconstructivism are singled out: search for new forms of expression, the visual complexity of architectural structure, "unexpected" compositions, in most cases, pronouncedly aggressive intrusion in the city environment and a certain instability and dynamics of artistic image.

#### **ABOUT AUTHOR**

Full Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She graduated from I. Javakhishvili State University's Faculty of Art History and Theory. She is a founder and a chairman for Study and Popularization of Cultural Heritage of Georgia "Signeti". Member of Munich Association "Late Classical Archaeology and Byzantine Studies". She is a member of the Committee for Immovable Monuments at the Georgian Ministry of Culture, Sport and Monument Protection. Field of scholarly interests: cultural heritage, medieval art, history of Georgian architecture, issues of art terminology. She has published 16 scientific works, including one monograph.

Tel: +995 (93) 24 42 78

E-mail: natogengiuri@mail.ru

---

## **CULTURAL STUDIES**

**Pati Sheklashvili**

### **NAZI IDEOLOGY ON CULTURE AND THE NATIONAL-SOCIALIST CRIME AGAINST CULTURE**

#### **Summary**

The work concerns atrocities committed against the cultural heritage of people occupied by the German national-socialists. While the leader of the national-socialists wrote in his book "My Battle" about the importance of correct upbringing of the German youth and their proper knowledge of German past and its heritage, he would be the one to direct the national-socialists to rob and destroy masterpieces of culture and artworks of occupied people. There were special headquarters created for this very purpose. The damage caused to the heritage of humanity by the national-socialists was enormous.

#### **ABOUT AUTHOR**

History Ph.D.

Assistant Professor at I. Javakhishvili State University

She has graduated from I. Javakhishvili State University, faculty of history. She reads lectures at the same university on new and contemporary history of Europe and American countries and diplomatic protocol.

She has published works on topics of contemporary history of various European countries.

Currently she works on the issue: "South-Eastern countries and European politics in twentieth century".

Tel: +995 (32) 68 85 45

**ON THE ORIGINS OF DUDUKI AND SALAMURI  
(LINGUISTIC-ETYMOLOGICAL ANALYSIS)**

**Summary**

Nowadays contemporary art of Georgian folk ethno music is absolutely unthinkable without these two music terms (Duduki and Salamuri). There is no evidence of them in ancient Georgian written texts and literature of the Renaissance era (sixteenth-eighteenth centuries), as well as in "Sitkvis Kona" by S-S Orbeliani; Evidently Duduki and Salamuri are of later origin.

Evidently Duduki originated from the name of a plant Dudura/Dudugula, which is being used to make this particular instrument in Georgia up to this day: Dudura/Dudugula – Duduki have a common core **Dud**, as for **uk**, **-a** are generative suffixes, Dudugula composite Gul(a) stands for stem.

As for Salamuri, it also originates from the name of a plant. Chalamuri – Shalamuri – Salamuri, which means “made from the straw”.

Thus both of these ethno musical terms core wise as well as structure wise are of Georgian origin. They have nothing in common with the similar cores and words of Russian, Ukrainian, Lithuanian, Latvian and Turkish languages. In each of these languages they have been formed independently, supposedly by way of sound symbolism.

**ABOUT AUTHOR**

Ph.D. of Philology (Cartvelologist-Caucasiologist), Professor, member of science academy of Caucasian People. Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University (Faculty of Art History and Sociology) as well as consultant of I. Vekua Institute of Applied Mathematics. He is the leading science worker of the “United Georgian Group of logic and language”. He is the member of editing committee of the magazine “Georgian language and logic”, science volume “Guria” of Georgian Institute of Archeology and member of dissertation committee of language and literature of Georgian polytechnic University. He graduated from I. Javakhishvili State University of Tbilisi majoring in South Caucasian language studies (Faculty of Philology). He is the author of more than 170 scientific works and newspaper articles. Among them two monographs and one book (tests of “Shushaniki’s Torture”).

---

**TRADITIONAL ART**

**REVIEW OF GEORGIAN CHOREOGRAPHIC LITERATURE**

**Summary**

Facts about Georgian dance which has a broad historic past can be found in historic and literary sources by foreign as well as Georgian authors. Materials that are of a particular interest are brought to us by Greek, Italian, French historians, missionaries and travelers. There is abundance of choreographic material commonly in ethnographic and folklore literature. As for a special Georgian choreographic literature, there is a lack of material. Only in the beginning of the twentieth century did Georgian professional researchers start to study Georgian folk choreographic art, which was caused by the absence of scientific research methodology and professional staff.

In spite of the above said, today's Georgian choreographic bibliography counts up to sixty books, among which there are works examined in the historic and ethnographic aspect of choreographic art. These are common examinations of dance, description and analysis; monographs; books written for description of ensemble's travel and success; methodic letters, recommendations; programs designed for choreographic groups, studios and schools; works written about dance recording systems; books on classical Georgian choreography. Besides there is a lot of choreographic material stored in archives, scientific publications, magazines and newspapers that will not be discussed in the following work.

In spite of interesting books, there is still a shortage of special choreographic literature which needs to be enlarged. The following work tries to differentiate thematically the existing literature and gather it into one classified system, which is of a particular interest for those interested in study of choreographic art.

**ABOUT AUTHOR**

Choreographer. First year student of master's program in research of Georgian dance. She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University in 1997 with major in dance choreography. From 1998 she has been working at Shota Rustaveli Theatre and Film University as a teacher of Georgian dance and staging art. Currently she is Professor's assistant.