

ევროპა და ქართული კულტურა

EUROPE AND GEORGIAN CULTURE

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN  
STATE UNIVERSITY



გამომცემელ-რედაქტორი: **ნატო გენგიური**, პროფესორი, სახელწოდებით  
მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ხარისხის  
უზრუნველყოფის სამსახურის ხელმძღვანელი.

Publisher-editor: **NATO GENGIURI**, Professor, Head of the Quality  
Assurance Department of the Faculty of Art Sciences, Media and  
Management

რედაქტორები: **ნატო გენგიური, ლელა ოჩიაური,  
გიორგი ცქიტიშვილი, თამარ ჩხეიძე**

ლიტერატურული რედაქტორი: **მარიამ იაშვილი**  
დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**  
კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

გარეკანის დიზაინი: **ივანე კიკნაძე**

Editors: **Nato Gengiuri, Lela Ochiauri, Giorgi Tskitishvili,  
Tatia Chkeidze**

Literary Editor: **Mariam Iashvili**  
Book Binding: **Ekaterine Okroporidze**  
Proof-reader: **Manana Sanadiradze**

Cover design: **Ivane Kiknadze**

გარეკანზე: პეტრე ოცხელი. მამაკაცის კოსტუმის ესკიზი  
სპექტაკლისათვის „ცეცხლის გამჩაღებლები“. 1927.  
თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი.

Cover image: Petre Otskheli. Men's costume sketch for the play „Les  
Incendiaires“. 1927. Art Palace of Georgia - Museum of Cultural  
History.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2020  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University Publishing House “Kentavri” 2020

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)  
ISBN 978-9941-9706-4-1 (ტომი X)

XX საუკუნის ხელოვნება    ART OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

ევროპა და ქართული  
კულტურა

X

**EUROPE AND GEORGIAN  
CULTURE**

თბილისი  
2020  
Tbilisi



## სარჩევნი

### თეატრმცოდნეობა

#### **მარინე (მაკა) ვასაძე**

ანუხის კრემონის და ანტიბონეს არჩევანი XXI  
საუბუნის ქართულ სცენაზე .....13

#### **მაია კიენაძე**

ბრიტოლ რობაქიძე და ქართული თეატრი .....23

#### **ნინო კობაიძე**

##### **კოსტლრამატული თეატრი**

(ჰანს-თის ლემანის მიხედვით) .....38

#### **გუბაზ მეგრელიძე**

##### **ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა**

თანამედროვე ქართულ თეატრში .....43

#### **თამარ ქუთათელაძე**

ალექსანდრე (სანდრო) ასმეტელის „ანჟორი“ .....58

#### **ლაშა ჩხარტიშვილი**

##### **საქართველო მშრომელში – ერთი სემპტაკლის**

მაგალითზე .....70

#### **თამარ ცაგარელი**

##### **ორი ღირსი**

(ჯორჯო სტრელერისა და რობერტ სტურუას

სემპტაკლების მაგალითზე) .....74

#### **გიორგი ცქიტიშვილი**

კიდევ ერთი ვერსია .....81

#### **მარინა ხარატიშვილი**

##### **მშრომელი თეატრალური სკოლების ფესტივალი**

##### **ქართული თეატრალური კვლავობების**

კონტექსტში .....93

### კინომცოდნეობა

#### **მაგდა ანიკაშვილი**

##### **ფრანგული „პულტურული გამონაკლისის“**

##### **კონცეფცია და ქართული კინოწარმოების**

პრობლემები .....102

#### **ნინო ბეგაშვილი**

##### **საქართველოს კინოთეატრები მშრომელი**

გამოცდილების ძრისში .....110

<b>ზვიად დოლიძე</b>	
მვროკა და საქართველო უხმო	
კინოს პერიოდში .....	124
<b>ლელა ორიაური</b>	
საბჭოთა კავშირით გაფშვტილი კავშირი და	
„შინ“ დაბრუნება .....	132
<b>ქეთევან პატარაია</b>	
„არ იღარღო, ბიძია გენჯამენ“ –	
კლოდ ტილიმს რომანის რეჟის ბაბრიაძისეული	
ინტერვიუტაცია ბიორგი დანელიას	
ფილმში „არ დაიდარლო“ .....	147
<b>გიორგი რაზმაძე</b>	
მვროკა 2000-იანი წლების ქართულ კინოში .....	157
<b>ქეთევან ტრაპაძე</b>	
განსამართლება .....	168
<b>გიორგი უდრელიძე</b>	
ქართულ-ფრანგული ურთიერთობების	
კინოკულტურული ასპექტები	
(XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან	
თანამედროვე პერიოდამდე) .....	178
<b>გიორგი დვალაძე</b>	
მვროკული ლიტერატურის კირველი	
მკრანიზაცია ქართული კინოში .....	185
<b>თეო ხატიაშვილი</b>	
მეღმა – მასალა	
(„მეღმას“ ეკრანიზების რამდენიმე ვარიაციის შესახებ) .....	191
<b>ზურაბ ხუციშვილი</b>	
კინოწარმოების მვროკული გამოცდილება	
და ქართული კინო .....	204
<b><u>ხელოვნებათმცოდნეობა</u></b>	
<b>ირმა დოლიძე</b>	
კაულ შტმრნი და სათმმატრო არქიტექტურა	
საქართველოში .....	216

**მერი მაცაბერიძე**

პეიტრე ოცხმლის მვროკული განათლების  
რეფლემსიები ქართულ  
თეატრალურ კულტურაში  
(საბავშვო დადგემებიდან – „ურიელ აკოსტამდე“) .....234

**ლალი ოსეფაშვილი**

ჰენრიკ ჰინემსკის მოხატული ქაშემის  
მკლმსიის კანკელი .....250

**მედიის კვლევები**

**ლაურა კუტუბიძე**

„ღროსბასწრემული მვროკელი“  
მცხრამეტე საუკუნეიდან  
(ნიკო ნიკოლაძე და ვეროპა) .....264

**გიორგი ჩართოლანი**

მვროკული კულტურა და ქართული  
ტელევიზია .....275

**მუსიკისმცოდნეობა**

**ქეთევან ბოლაშვილი**

არნოლდ შონბერგის მქსკრმსინონისტული  
მუსიკალური თეატრი:  
მუსიკა, ლიბრეტო, კომენტარები .....288

**მარინა ქავთარაძე**

ქართული მუსიკა მვროკული  
კულტურის კონტემსტში .....298

**გვანცა ღვინჯილია**

კონსტანტინე კაკანელის სტატიები  
მვროკულ მუსიკაზე .....308

**თამარ ჩხეიძე**

შუა საუკუნემების ქართული და მვროკული  
სამკლმსიო მუსიკა  
(მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების, საკომპოზიციო პრაქტიკისა  
და კილოური სისტემის საკითხები) .....319

**ქორეოლოგია**

**ანანო სამსონაძე**

ქართული ცეკვის სწავლების თავისმებურებანი  
უცხოელი სტუდენტებისათვის .....335



## CONTENTS

### **THEATRE STUDIES**

<b>Marine Vasadze</b> CHOICE OF ANOUIH'S CREON AND ANTIGONE ON XXI CENTURY GEORGIAN STAGE .....	347
<b>Maia Kiknadze</b> GRIGOL ROBAKIDZE AND GEORGIAN THEATRE .....	348
<b>Nino Kobaidze</b> POST DRAMATIC THEATRE (According to Hans-thies Lehmann) .....	349
<b>Gubaz Megrelidze</b> THE THEME OF THE FIGHT AGAINST TYRANNY IN THE MODERN GEORGIAN THEATER .....	350
<b>Tamar Qutateladze</b> ALEKSANDRE (SANDRO) AKHMETELI'S "ANZORI" .....	351
<b>Lasha Chkhartishvili</b> GEORGIA IN EUROPE – WITH THE EXAMPLE OF ONE PLAY .....	352
<b>Tamar Tsagareli</b> TWO LEAR (On the example of performances staged by Giorgio Strehler and Robert Sturua) .....	354
<b>Giorgi Tskitishvili</b> ANOTHER VERSION .....	355
<b>Marina Kharatishvili</b> EUROPEAN THEATRE SCHOOL FESTIVAL IN CONTEXT OF GEORGIAN THEATRE PEDAGOGY .....	356

### **FILM STUDIES**

<b>Magda Anikashvili</b> CONCEPT OF FRENCH "CULTURAL EXCEPTION" AND ISSUES OF GEORGIAN FILM PRODUCTION .....	359
<b>Nino Begashvili</b> GEORGIAN CINEMAS FROM THE PERSPECTIVE OF EUROPEAN EXPERIENCE .....	360

<b>Zviad Dolidze</b>	
EUROPE AND GEORGIA IN THE PERIOD OF SILENT CINEMA .....	361
<b>Lela Ochiauri</b>	
THE LINK CUT BY THE SOVIET UNION AND RETURNING BACK HOME .....	362
<b>Ketevan Pataraiia</b>	
DON'T GRIEVE, UNCLE BENJAMIN! REZO GABRIADZE'S INTERPRETATION OF CLAUDE TILLIER'S NOVEL IN THE MOVIE . OF GEORGIY DANELIYA .....	364
<b>Giorgi Razmadze</b>	
PERCEPTION OF EUROPE IN THE GEORGIAN CINEMA OF THE 2000S .....	365
<b>Ketevan Trapaidze</b>	
TRIAL .....	367
<b>Giorgi Ugrelidze</b>	
CINEMATIC AND CULTURAL ASPECTS OF GEORGIAN-FRENCH RELATIONS (From the 80s of the 20th century to the modern period) .....	368
<b>George Gvaladze</b>	
FIRST FILMING OF EUROPEAN LITERATURE IN GEORGIAN MOVIE .....	369
<b>Teo Khatiashvili</b>	
MEDEA – MATERIAL .....	370
<b>Zurab Khutsishvili</b>	
EUROPEAN FILMMAKING EXPERIENCE AND GEORGIAN CINEMA .....	371

## **ART STUDIES**

<b>Irma Dolidze</b>	
PAUL STERN AND THE THEATRE ARCHITECTURE IN GEORGIA .....	373
<b>Meri Matsaberidze</b>	
REFLECTIONS ON PETRE OTSKHELI'S EUROPEAN EDUCATION IN GEORGIAN THEATRE (From children's plays to "Uriel Akosta") .....	375

<b>Lali Osepashvili</b> KASHVETI ICONOSTASIS PAINTED BY HENRYK HRYNIEWSKI .....	376
---	-----

## **MEDIA STUDIES**

<b>Laura Kutubidze</b> EUROPEAN PERSONALITY FROM 19TH CENTURY THAT WAS AHEAD OF HIS TIME (Niko Nikoladze and Europe) .....	379
<b>Giorgi Chartolani</b> EUROPEAN CULTURE AND GEORGIAN TELEVISION .....	380

## **MUSIC STUDIES**

<b>Ketevan Bolashvili</b> ARNOLD SCHOENBERG'S EXPRESSIONISTIC MUSICAL THEATRE: MUSIC, LIBRETTO, COMMENTS .....	383
<b>Marina Kavtaradze</b> GEORGIAN MUSIC IN THE CONTEXT OF EUROPEAN CULTURE .....	384
<b>Gvantsa Ghvinjilia</b> KONSTANTINE KAPANELI'S ARTICLES ABOUT EUROPEAN MUSIC .....	385
<b>Tamar Chkheidze</b> GEORGIAN CHANTING TRADITIONA AND MIDDLE AGES GEORGIAN AND EURIPIAN CHANTING TRADITION (mode system and it's development) .....	386

## **COREOLOGY**

<b>Anano Samsonadze</b> MODERNITY AND FOLK CHOREOGRAPHY (On the examples of the Georgian Folk Choreography) .....	389
---	-----

# თეატრმცოდნეობა



**მარინე (მაკა) ვასაძე,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

## **ანუის კრიონის და ანტიბონეს არჩივანი XXI საუკუნის ქართულ სცენაზე**

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, მთელი მეოცე საუკუნე ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულების დაბადების, აღმოცენების ხანაა. იქმნება ახალი ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობები. ნიცშეს ფრაზა (ნააზრევი ნაშრომში „მხიარული მეცნიერება“) – „ღმერთი მოკვდა“ – მთლიანად ცვლის ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას. ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, მათ შორის თეატრი და დრამატურგია, კი ასახავს, გადმოსცემს ამ სხვანაირად აღქმულ სამყაროს. „ღმერთოდ“, „სხვანაირად“ აღქმული სამყარო, სადაც ადამიანი თავად აკეთებს არჩევანს, ასახულია ეგზისტენციალისტებთან, მათ შორის ჟან ანუის დრამატურგიაში.

არიან შემოქმედები, რომელთა განსაზღვრა ძნელია ხელოვნებაში არსებული ამა თუ იმ მიმდინარეობით. ჩემი აზრით, ჟან ანუი ამგვარ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება. ყველაზე მეტად, რა თქმა უნდა, მის დრამატურგიულ ნაწარმოებებში სამყაროს ეგზისტენციალური აღქმა შეიძლება ამოვიკითხოთ. ჟან ანუი ე. წ. „ახალი, ინტელექტუალური ფრანგული დრამის“ წარმომადგენელია. ადრეული ასაკიდანვე თეატრით გატაცებული დრამატურგის პირველი „მასწავლებლები“ – ბერნარდ შო, პოლ კლოდელი და ლუიჯი პირანდेलო არიან. ყველაზე დიდი გავლენა მასზე, მაინც პირანდელომ მოახდინა. ადამიანის მიერ რეალურ ცხოვრებაში ე. წ. როლის არჩევა, მორგება, გათავისებას ვგულისხმობ. მითის გადამუშავების იდეა, ალბათ, ბერნარდ შოსგან აიღო. სწორედ, მითების ავტორისეულ ინტერპრეტაციებზე აგებულმა პიესებმა, სადაც ინტრიგა ფაბულიდან ე. წ. „ინტელექტუალურ თამაშებზე“

გადანაცვლებს, მოუტანეს ანუის მსოფლიო აღიარება. მკვლევრები ანუის დრამატურგიას რამდენიმე ეტაპად მოიაზრებენ, თავად დრამატურგი კი, თავის შემოქმედებას შემდეგ ციკლებად ყოფს: „შავი პიესები“ – ტრაგედიები; „ვარდისფერი პიესები“ – ლირიკულ-ირონიული კომედიები დაუჯერებლად ბედნიერი ფინალით; „კოსტიუმირებული პიესები“; „ეკლიანი პიესები“ – სატირული კომედიები. ამ დაყოფების მიუხედავად, მთელი მისი შემოქმედების ლაიტმოტივია – ადამიანის მიერ არჩევანის გაკეთება, – განსაზღვრა იმისა, თუ რა არის ჭეშმარიტი ბედნიერება, სიყვარული, სიწმინდე. ანუის პიესები ძალიან სცენურია, თეატრისთვის არის დაწერილი. ეს არცაა გასაკვირი, იგი სულ ახალგაზრდა იწყებს თეატრში მუშაობას და ზედმიწევნით კარგად იცნობს თეატრს. დღეს, ყველა ერთხმად აღიარებს, რომ ანუი თეატრალური კანონებისა და კულისების ბრწყინვალე მცოდნე, დახვეწილი, მოხდენილი სასცენო სიტყვის უბადლო ოსტატი, პროფესიონალი დრამატურგია. მის შედეგებად მიჩნეულია მეორე მსოფლიო ომის დროს შექმნილი პიესები – „ევრიდიკე“, „ანტიგონე“, „მედეა“.

ანუის დრამატურგიის არსი, იდეა – პიროვნების და საზოგადოების, ადამიანის თავისუფალი არჩევანისა და საზოგადოების მიერ შექმნილი კანონების დაპირისპირებაა. მის ე. წ. „შავ პიესებში“, ტრაგედიებში გამყოფი ხაზი გავლებულია ე. წ. ბედნიერ ცხოვრებაზე „კის“ და „არას“ მთქმელ პერსონაჟებს შორის. ანუისთან თავიდანვე განსაზღვრულია პერსონაჟის (ადამიანის) როლი, ამპლუა. მათთვის მინიჭებული ამპლუადან გამომდინარე მოქმედებენ ისინი დროსა და სივრცეში. მისი პიესების მთავარი მოქმედი პირები ორ ძირითადად დაპირისპირებულ მხარეებად არიან დაყოფილები. მეამბოხე სულის ახალგაზრდები, რომლებიც პროტესტს უცხადებენ მიღებული, „ბედნიერი“ ცხოვრების წესს. ასეთ ცხოვრებას სიკვდილი ურჩევნიათ და „გმირულად“ ირჩევენ კიდევ სიკვდილს. მეორენი – მიღებული, დადგენილი კანონებით, წესებით „სიცოცხლეს“ ირჩევენ (კრეონის შემთხვევაში თავადაც ქმნიან კანონებს) და აგრძელებენ

ცხოვრებას. სწორედ ეს პროტესტი, გმირობა, სახელმწიფო დიქტატურისა და თავისუფალი პიროვნების დაპირისპირებაა გადმოცემული მეორე მსოფლიო ომის დროს, ოკუპირებულ საფრანგეთში, პარიზში დაწერილ „ანტიგონეში“. ამ პერიოდიდან მოყოლებული, ანუის დრამატურგიაში აისახება ცხოვრების ეგზისტენციური განსჯა. მიწიერ ცხოვრებაში შეუძლებელია ნამდვილი, ჭეშმარიტი სიყვარულის, სისუფთავის, სიწმინდის შენარჩუნება. გამოსავალი კი პროტესტის ნიშნად არჩეული გმირული სიკვდილია. დრამატურგმა ამბოხის, დადგენილი ცხოვრების კანონ-წესებთან შეუგუებლობის გამოსახატად, ოიდიპოსისა და იოკასტას უმცროსი ქალიშვილის, ანტიგონეს მითი გადაამუშავა და შექმნა პიესა, რომელშიც ორი ტოლფასი პიროვნება აკეთებს არჩევანს. ანტიგონე სიცოცხლეს, დადგენილი წესებით ცხოვრებას, ეუბნება „არას“. აქედან გამომდინარე, იგი მომგებიან პოზიციაშია და გმირია. ინტელექტუალი კანონმდებელი, სახელმწიფოს მმართველი კრეონი ამბობს „კის“, ირჩევს ცხოვრებას საზოგადოებრივი ფორმაციის – სახელმწიფოს მართვას და ამიტომაც წამგებიან პოზიციაში მყოფი ტირანია. ეს არ არის მხოლოდ ანტიგონეს, ან მხოლოდ კრეონის ტრაგედია. ეს ორივეს ტრაგედიაა. არჩევანი ორივესთვის ტრაგიკულია. ანტიგონე თავის არჩევანს სიცოცხლეს სწირავს. კრეონი კი, სახელმწიფოს შესწირავს შვილს, ცოლს, დისშვილებს, ყველას, ვინც უყვარს და რჩება მარტო.

„ანტიგონეს“ საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა გაგა გოშაძემ. რეჟისორმა ჟან ანუის პიესა ილიაუნის თეატრში დადგა. ქართული თეატრის ისტორიაში არსებობს ლეგენდად ქცეული სპექტაკლები. ამგვარ ლეგენდარულ წარმოდგენათა რიცხვს მიეკუთვნება მიხეილ თუმანიშვილის რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „ანტიგონე“, ზინა კვერენჩილაძის ანტიგონეთი და სერგო ზაქარაიძის კრეონით. მაყურებელს ჯერ კიდევ ახსოვს ის სპექტაკლი.

გაგა გოშაძემ თითქმის უცვლელად გადმოიტანა ანუის პიესა სცენაზე – მცირე კუპიურების, რამდენიმე უმნიშვნელო მოქმედი პირის ამოგდებას (სამი მცველის მაგიერ ერთია,



გაქრა კრეონის მსახურიც, სცენაზე არ ჩნდება კრეონის მეუღლე ევრიდიკე) თუ არ ჩავთვლით. ქორო-წამყვანს კი რეჟისორმა ავტორის ფუნქციაც მიანიჭა. აქცენტების გადაადგილებით გამოხატა სათქმელი. თავისუფალი არჩევანის უფლება თუ კანონმორჩილება? პიროვნული თავისუფლება თუ საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი დიქტატი? საინტერესო ის არის, რომ თუკი ანუისთან აშკარა სიმპათია იგრძნობა მეამბოხე ანტიგონესადმი (არ დაგვავიწყდეს, რომ პიესა მეორე მსოფლიო ომის დროს ოკუპირებულ საფრანგეთშია დაწერილი), გაგა გოშაძის სპექტაკლში მაყურებელი თანაუგრძნობს ორივეს – ანტიგონესაც და კრეონსაც. ყოველშემთხვევაში, გია როინიშვილის კრეონის გაკეთებული არჩევანის გაგება და მიღება შესაძლებელია. უფრო მეტსაც ვიტყვი, კრეონი და ანტიგონე თანაბარ პოზიციაში არიან. პიესის მსგავსად, ორივე გმირია, მაგრამ თუ ანუისთან ანტიგონე დადებითი, ხოლო კრეონი უარყოფითი გმირია, სპექტაკლში ასეთი მკვეთრი გაყოფა არ ხდება. რეჟისორმა მაყურებელიც ერთგვარი არჩევანის გაკეთების წინაშე დააყენა. შეიძლება ეს, გია როინიშვილის მიერ კრეონის სახის უბადლო ოსტატობით შესრულების გამოც ხდება...

სპექტაკლს, ისევე როგორც პიესას, ქორო იწყებს. ანუიმ ანტიკური ტრადიციის ქორო პერსონაჟად აქცია. რეჟისორმა ანდრია ვაჭარაძის ქორო ავტორ-წამყვანად მოიაზრა. პიესაში და სპექტაკლშიც, ანტიგონე და კრეონი – ორი მთავარი პერსონაჟია, დანარჩენები კი მათი დამხმარე მოქმედი პირები არიან. სპექტაკლში ქორო-ავტორი თითქმის სულ სცენაზეა და რეჟისორმა, მასზე დაკისრებული ფუნქციიდან გამომდინარე, მთავარ პერსონაჟად გადააკეთა. ვინაიდან, სწორედ ქორო თანმიმდევრულად, მაყურებლის თვალწინ ქმნის სცენაზე გათამაშებულ ამბავს. ქორო ინტერაქტიულია, როგორც მაყურებელთან, ასევე პერსონაჟებთან. რეჟისორის კონცეფციით, იგი ერთგვარი „დამაკავშირებელი ძაფია“ მაყურებელსა და სცენაზე მყოფ პერსონაჟებს შორის. შთამბეჭდავია გაგა გოშაძის მიერ მოფიქრებული პერსონაჟთა ავტორისეული დახასიათების ვიზუალურად გამოხატვა. ჩრდილების თეატრის პრინციპზე

ააგო რეჟისორმა ეს სცენა. სცენის სიღრმეში გამჭვირვალე კედლის მიღმა ქორო-ავტორის დასახელებული თითოეული პერსონაჟი და განათების საშუალებით გაკეთებული, ამ პერსონაჟის ჩრდილი ჩნდება. ანდრია ვაჭარაძეს ავტორი-ქორო, ხან აქტიურად ერთვება ქმედებაში, ხან შორიდან ადევნებს თვალს, ხან უშუალოდ ურთიერთობს თავისივე შექმნილ პერსონაჟებთან – ეფერება, ტუქსავს, წარმართავს... კიდევ ერთი საინტერესო ხერხი შემოგვთავაზა გაგა გოშაძემ. პერსონაჟების გაცოცხლება ავტორის მონათხრობის პარალელურად. ისინი მარიონეტების მსგავსად, ავტორის ნება-სურვილის მიხედვით, იწყებენ ქმედებას ან შეშდებიან სცენაზე.

თამთა ნავროზაშვილის ანტიგონე გამხდარი, გაჩეჩილი თმებით, ფიზიკურად, შეიძლება ითქვას, შეუხედავი პატარა გოგოა. კოსტიუმიც შესაბამისია – უბრალო ტილოსგან შეკერილი ღია ფერის კაბა და მუქი მაღალყელიანი, სქელლანჩიანი ფეხსაცმელი. რეჟისორმა და მხატვარმა გია აგაშენაშვილმა, ოდიპოსის შთამომავალი ორი დის, ანტიგონესა და ისმენეს კოსტიუმებშიც გაუსვეს ხაზი რადიკალურად განსხვავებულ ხასიათს, ტიპობრიობას. ისმენეს გრძელი, წელში გამოყვანილი შავ-თეთრი კაბა აცვია და ბრჭყვიალა სამკაულები უკეთია, ვარცხნილობაც მისი დიდებულების შესაბამისია. ლამაზი ისმენეს არჩევანი კანონმორჩილი სიცოცხლეა. თუმცა ფინალისკენ, ანტიგონეს და კრეონის დიალოგის კულმინაციურ მომენტში, იგი შემორბის სცენაზე და კრეონს უყვირის, რომ ანტიგონეს სიკვდილით დასჯის შემთხვევაში, უარს ამბობს სიცოცხლესა და მორჩილებაზე. თუმცა ანტიგონე უპასუხებს, რომ „არა“ მას წუხელ უნდა ეთქვა, და მასთან ერთად შეესრულებინა ძმის დასაფლავების რიტუალი. სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში, ისმენეს პროტესტით, კიდევ უფრო მძაფრდება კრეონის არჩევანის, მის მიერ ნათქვამი „კის“ გამო, მარტოდარჩენილი ადამიანის ტრაგედია.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც ამბავი იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც ოდიპოსის შვილებმა ეთეოკლემ და პოლენიკემ, შეთანხმებისამებრ მონაცვლეობით რომ უნდა

ემართათ თებე, ძალაუფლების მოპოვებისთვის ერთმანეთი დახოცეს. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ტრაგედიის მიზეზი, ის, საიდანაც იწყება კონფლიქტი, მაყურებლის თვალწინ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, ვიზუალურად არსებობს სცენაზე. ეთეოკლე და პოლენიკე ტანსაცმლის საკიდზე ჩამოკიდებული ორი გრძელი, გასისხლიანებული ჯემპრია, რომლებსაც ავტორი-ქორო და კრეონი საჭიროებისამებრ ქმედებაში რთავენ. კრეონმა, თებეს ახალმა მეფემ, უფროსი ძმის – ეთეოკლეს პატივისცემით დაკრძალვის, ხოლო პოლენიკეს გვამის დაუმარხავად, ცხოველების საჯიჯვანად დატოვების ბრძანება გასცა. ყოველი, ვინც პოლენიკეს დასაფლავებას გაბედავს, სიკვდილით დაისჯება. ანტიგონე ბრძანებას არ ემორჩილება, მიცვალებული ძმის გვამის გაპატიოსნებას, დამარხვას ცდილობს. ამ მომენტიდან იწყება ანტიგონესა და კრეონის ტრაგედია პიესაშიც და სცენაზეც. გააგა გოშაქემ აზრობრივად სწორად და საინტერესოდ გადაწყვიტა ანტიგონეს პირველი შემოსვლა სცენაზე. რეჟისორმა თამთა ნავროზაშვილის თმაგაჩეჩილი, გატურტლიანებული ანტიგონე ლიუკიდან ამოაფოფხა. მან ხომ ახლახან მიაბარა მიწას პოლენიკე. ავტორი-ქორო ჩაიდანს იღებს და კუთხეში მდგარ აკვარიუმში აბანინებს გოგონას ხელებს. აკვარიუმს რეჟისორი და მსახიობები რამდენჯერმე იყენებენ. კონკრეტული საქმის, ამბის დასრულების შემდეგ ანტიგონე და კრეონი მასში ხელებს იბანენ. გაა როინიშვილის კრეონი, ანტიგონესაგან ნაკბენი ხელის, ტკივილის დაამებასაც ცდილობს აკვარიუმის წყალში. აკვარიუმის მეტაფორა სავსებით ნათელი და გასაგებია, მაგრამ ამაზე ცოტათი ქვემოთ მოგახსენებთ. რეჟისორის გადაწყვეტით, ანტიგონეს სცენური სიცოცხლის დასასრულიც ზემოხსენებულ ლიუკთან არის დაკავშირებული. ამჯერად, ლიუკი აკლდამაში ჩასასვლელია. კრეონმა ანტიგონეს ხომ ცოცხლად დამარხვა მიუსაჯა. ლიუკ-აკლდამასთან კი, მისი შემქმნელი ავტორი-ქორო მიაცილებს თამაშ-თამაშით. ისინი ხან საპნის ბუშტებს უშვებენ, ხან აიწონა-დაიწონაზე ტრიალებენ, ხან დახუჭობანას თამაშობენ. ამ თამაშში, ანდრია ვაჭარაძის ავტორ-ქოროს თვალეზე შეანაჭვარხვეული თამთა

ნავროზაშვილის ანტიგონე, აკლდამის შესასვლელისკენ მიჰყავს, სახვევს უკვე აკლდამის პირზე მდგარს მოხსნის. რეჟისორმა ამით ხაზი გაუსვა იმ ფაქტს, რომ ანტიგონე – ეს ავტორის მიერ შექმნილი როლია, მისი ნებით გამოჩნდა იგი სცენაზე, მისივე ნებით ქრება სცენიდან. ანტიგონეს თავისი გმირული როლი უკვე შესრულებული აქვს.

რატომ ირჩევს ანტიგონე სიკვდილს? რატომ არ უნდა მას სიცოცხლე? რა არის მისთვის მთავარი ფასეულობა? ადამიანი – ადამიანისადმი სიყვარული. თამთა ნავროზაშვილის პატარა ანტიგონე ღიდი შინაგანი ძალის მქონე პიროვნებაა. მას სიკეთის, სიყვარულის რწმენა აძლიერებს. ამიტომაც ჯერ ისმენს, შემდეგ კი კრეონის მტკიცება, რომ ძმებს, ეთეოკლეს და პოლენიკეს, საერთოდ არ აინტერესებდათ, არ უყვარდათ დები, სუსტი არგუმენტებია ანტიგონესთვის. მას უყვარს, პატივს სცემს თავის ძმას, როგორც ადამიანს და არ დაუშვებს, თუნდაც უკვე გარდაცვლილი ადამიანის ღირსების, უფლების შებღალვას. არ შეუძლია გვამი დაუკრძალავი, ცხოველების საჯიჯგნად დატოვოს. ერთადერთხელ უჩნდება ეჭვი არჩევანის, თავისი ქმედების სისწორეში, როდესაც კრეონი ორი ძმის ნამდვილ სახეს – არაფრისმქმნელი, სულელი, ეგოისტი, სასტიკი, უვარგისი მუქთახორებისას – დაანახებს. ორივე ძმა, ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად, მამას მკვლელებს უგზავნიდნენ. ორივეს მამოძრავებელი მიზეზი – გამეფების სურვილი იყო. კრეონი იმასაც გაუმხელს, რომ ეთეოკლეს პატივით დაკრძალვა, ხოლო პოლენიკეს გვამის ცხოველებისათვის საჯიჯგნად დატოვება, ეს სახელმწიფოსთვის, ქვეყნისთვის გაკეთდა. პოლენიკეს აყროლებული გვამი მაგალითად უნდა იქცეს ყველა მოღალატისთვის. სინამდვილეში, მხოლოდ სიკვდილის ჟამს ერთმანეთს ჩახუტებული ძმებიდან, რომელია პოლენიკე და რომელი ეთეოკლე, დასახიზრებული გვამებიდან ძნელი ამოსაცნობი იყო. კრეონის არჩევანი, ხომ თუბეს, როგორც სახელმწიფოს შენარჩუნებაა. აქ, სულ რამდენიმე წამით, ანტიგონე იწყებს ყოყმანს. ამ დროს, კრეონი ღიდ შეცდომას უშვებს, ცდილობს, ანტიგონე „ბედნიერი ცხოვრების“ არჩევანით

მოხიბლოს. სწორედ ამ მომენტში, ანტიგონე რწმუნდება თავისი არჩევანის სისწორეში. პოლენიკეს და ეთეოკლეს ცხოვრების წესი – ეს მათი არჩევანი იყო, ადამიანის სიყვარული და მოვალეობის გრძობა კი – ანტიგონესი. კრეონი, მართალია, ირჩევს სახელმწიფოს მართვას, მაგრამ მისი ტრაგედია ის არის, რომ არ უყვარს, სძულს ადამიანები. და, მაშინ, ჩნდება კითხვა: ვისთვის ქმნის იგი ამ სახელმწიფოს?

კრეონის და ანტიგონეს ცხოვრების ეგზისტენციური განსჯა-დიალოგი პიესის და სპექტაკლის მთავარი, ყველაზე საინტერესო, შეიძლება ითქვას, კულმინაციური ეპიზოდია. რეჟისორმა და მსახიობმა, ამ ეპიზოდის მნიშვნელობა, კრეონის სცენაზე პირველ შემოსვლაშივე ასახეს. სცენის სიღრმეში გაკეთებული კარიბჭე იღება, განათებით და ბოლით, იქმნება პომპეზურობის შეგრძნება. სცენაზე საქმიანი, ცოტათი დაღლილი, კარგ განწყობაზე მყოფი ვია როინიშვილის კრეონი ჩქარი ნაბიჯით შემოდის. ვინ არის კრეონი? რა როლი აირჩია მან ცხოვრებაში და რატომ? ვია როინიშვილის კრეონს არაერთგვაროვანი, რთული როლის შესრულება ერგო. ფილოსოფიით, ლიტერატურით, ხელოვნებით გატაცებული ადამიანი, უცბად, გარემოებათა გამო, არჩევანის გაკეთების წინაშე დადგა. ეთქვა „კი“ სახელმწიფოს, ხალხის მართვაზე, მთლიანად შეეცვალა ცხოვრების ჩვეული წესი, თუ ეთქვა „არა“ და გაეგრძელებინა თავისი უწინდელი ცხოვრება.

ანტიგონეს სიკვდილით დასჯის განაჩენის გამოტანის შემდგომ, ჰემონისა და კრეონის შეხვედრის ეპიზოდში, ვია როინიშვილი თამაშობს სახელმწიფოს მმართველსაც და მოსიყვარულე მამასაც. მამა-შვილის შეხვედრის მომენტში ვია როინიშვილი მაცურებელთან ზურგით დგას და ზურგით თამაშობს. ვფიქრობ, ეს პროფესიონალიზმის უმაღლესი გამოხატულებაა.

აიწონა-დაიწონას გამოყენება სპექტაკლის მსვლელობისას რამდენჯერმე ხდება. მათ შორის ანტიგონეს და კრეონის დიალოგის ეპიზოდში. მაგალითად, როდესაც კრეონი უხსნის ანტიგონეს, თუ რატომ თქვა „კი“, რატომ დათანხმდა სახელმწიფოს მმართველობაზე. ვია როინიშვილი დანადგარის

შუა ნაწილზე შეხტება, ხელებს შლის, თითქოს წონასწორობას იცავს. რეჟისორის და მსახიობის მიერ მიგნებული ეს ვიზუალური გამოხატულება უფრო მკაფიოს, ნათელს ხდის კრეონის ყოყმანს, გადაწყვეტილების მიღებისას, არჩევანის გაკეთებისას, რომელი გადაწონიდა – ჩვეული ცხოვრება თუ გამეფება, ხალხის მართვა.

ზემოთ, აკვარიუმზე და მის დანიშნულება-გამოყენებაზე ვსაუბრობდი. აკვარიუმი სპექტაკლის ფინალშიც თამაშდება. მეტაფორა ნათელი და გასაგებია. ასოციაციურად პილატეს ცნობილი ქმედება და გამონათქვამი გახსენდება. ებრაელ სამღვდლოებსათან ჭიდილის შემდეგ, ვინ გააკრან ჯვარზე – ქრისტე თუ ბარაბა, ქრისტეს ჯვარზე გაკვრის განაჩენის გამოტანისას – ამ საქმიდან ხელები დამიბანია – იტყვის პილატე და ხელებს დაიბანს. სპექტაკლში კრეონი ანტიგონეს სიკვდილს – ცოცხლად დამარხვას – მიუსჯის. ავტორი-ქორო ავანსცენის შუა ნაწილში გადმოიტანს აკვარიუმს და ხელს აბანინებს ვია როინიშვილის კრეონს. შემდეგ კრეონი თავზე მოირგებს გვირგვინს და 5 საათზე დანიშნულ სხდომაზე მიემართება. გზა – ავანსცენიდან სცენის სიღრმეში მოთავსებულ კარიბჭემდე აქვს გასავლელი. მაყურებელმა ავტორისგან უკვე იცის ჰემონის თვითმკვლელობის შესახებ. გასავლელი გზის მონაკვეთში, ავტორი კრეონს, ევრიდიკეს თვითმკვლელობის ამბავს უყვება ხატოვნად. ვია როინიშვილი ნელ-ნელა წელში იხრება, ხელს მარცხენა მკლავზე იღებს, თითქოს გულის შეტევა ემართება. კიბეებზე ასვლისას კი, როდესაც კარიბჭე იღება, ხალხთან შეხვედრის წინ, წელში სწორდება. კრეონი აგრძელებს საკუთარი არჩევანის ბოლომდე ერთგულებას – ტირანად მუშაობას.

დღესაც, პრაგმატულ 21-ე საუკუნეში, ადგაფროვანებს ანუის გმირის – ანტიგონეს მედგარი, შეუვალი ხასიათი, მისი არჩევანი. სიცოცხლეზე უარის თქმა, შეიძლება, გმირული საქციელია, მაგრამ იმავდროულად – დამაფიქრებელი. სიცოცხლე ხომ ადამიანის ფუნდამენტური უფლებაა. ანტიგონეს, რომელმაც ჯერ არ იცის, რა არის დედობა, რომელიც ჯერ კიდევ ქალად არ ჩამოყალიბებულა, ეშინია

სიკვდილის. ეშინია, მაგრამ მაინც სიკვდილს ირჩევს. სწორედ ეს არის გმირობა. – რა ვქნა, სიცოცხლე მივუსაჯო? – კითხულობს კრეონი. ერთადერთი ვისაც ანტიგონესი ესმის, ეს კრეონია. – სიცოცხლე – საყვარელი წიგნია, სიცოცხლე – ფეხებთან მოთამაშე შენი შვილია, ეს ჩაქუჩია, რომელიც მაგრად გიჭირავს, ეს შენს სახლთან არსებული სკამია, რომელზედაც საღამოობით დაისვენებ; ოდესმე მიხვდები, რომ სიცოცხლე, მაინც ბედნიერებაა – ამ სიტყვებით ცდილობს კრეონი ანტიგონეს გადარწმუნებას. ანტიგონესთან დიალოგის ფინალისკენ კი, კრეონი ხვდება, რომ ყველა არგუმენტი ანტიგონეს არჩევანის წინაშე უძლურია. – თქვენ ხომ სხვანაირად არ შეგიძლიათ... – შენ ოიდიპოსის ნამდვილი შვილი ხარ, – ეუბნება იგი ანტიგონეს. გაა როინიშვილის კრეონმა მშვენივრად იცის, რომ ამ განაჩენით, იგი ტირანად შევა ისტორიაში, მაგრამ ეს მისი არჩევანია, მისი როლია, მისი ამპლუაა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
- Леман Х.Т. Постдраматический театр. М. ABC design. 2013.
- Cahoone L. (Editor) From Modernism to Postmodernism, an Anthology. Cambridge. Massachusetts. Blackwell publishers. 1996. <https://docslide.us/documents/lawrence-cahoone-from-modernism-to-postmodernism-an-anthology-1995.html> Finally had been reviewed in 16/06/2020.

## მაია კიკნაძე,

ხელოვნებათმცოდნეონის დოქტორი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

### **ბრიგოლ რობაქიძე და ქართული თეატრი**

XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში სრულიად გამორჩეულია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება. მისმა ლიტერატურულმა მოღვაწეობამ მალევე მიიქცია ქართველი საზოგადოების ყურადღება, უფრო მოგვიანებით მწერლის შემოქმედება გაიცნო ევროპელმა მკითხველმაც. „მე ვვარაუდობდი, რომ ჩემი როგორც მწერლის გამოჩენა ევროპაში სამსახურს გაუწევდა ჩემს მშობლიურ ქართულ ლიტერატურას. ვვარაუდობდი, აგრეთვე, რომ ევროპისათვის არ იქნებოდა უინტერესო, გასცნობდნენ ჩემი ხალხის ლიტერატურას. ეს მით უფრო, რომ ჩემი ხალხის ენას თვლიან ერთ-ერთ უძველეს ენად“<sup>1</sup> – წერდა მარი როლანს, როცა ორი ფრანგულად ნათარგმნი პიესა „ლონდა“ და „მალშტრემი“ წასაკითხად გაუგზავნა რომენ როლანს.

გერმანიაში სასწავლებლად წასული გრიგოლ რობაქიძე ეზიარა ევროპულ ლიტერატურას. როგორც თვითონ აღნიშნავდა, ორმა გენიოსმა მოახდინა მასზე ზეგავლენა – გოეთემ და ნიცშემ. პარიზში ყოფნისას ბოდლერისა და რემბოს შთაბეჭდილების ქვეშ მოექცა, საქართველოში როცა დაბრუნდა (1909), დაიწყო ევროპული კულტურის პროპაგანდა, თავისი ლექციებითა და ესეებით ქადაგებდა მოდერნიზმის იდეოლოგიას.

გრიგოლ რობაქიძის ლექციები ბევრს მოსწონდა – „კარგი ორატორიაო“ – ამბობდნენ, მაგრამ ბევრი მაკრიტიკებელიც ჰყავდა. თავდაპირველად, ლექციებს რუსულად კითხულობდა. მაშინ ასე იყო მიღებული. დავით კლდიაშვილი თავის მემუარებში წერდა: „დიდათ ვწუხდით, რომ ლექტორი ერიდებოდა

<sup>1</sup> ჰიოზერმანი თ. ბედისწერის სიყვარული. თბ. 2006. გვ. 3.



ქართულად გამოსვლას და ვნატრობდით მოვსწრებოდით ქართულ ენაზე წარმოთქმულ ლექციას. ბევრი ამართლებდა გრიგოლს, ქართულად არ შეიძლება იმის ლექციების გადმოცემაო. [...] საჯაროდ ქართულად მოლაპარაკე ათასში ერთი თუ გაბედავდა გამოსვლას; ჩვეულებათ იყო ხოლმე ბოდიშის მოხდა – ქართული არ მეხერხებაო, ნება მიბოძეთ რუსულად ვთქვა ჩემი სათქმელიო. [...] გული გვტკიოდა, რომ ამ ხალხს ქართველი ლექტორი ქართულ სიტყვას არ აგონებდა, ქართულ სიტყვას არიდებდა. [...] შევუთვალეთ (ვარლამ ბურჯანაძე, გიორგი თუთბერიძე) – ლექციები ქართულად ეკითხნა<sup>1</sup>.“ გრიგოლიც დათანხმდა და ქართულად დაიწყო ლექციების კითხვა. მისმა ქართულმა აღფრთოვანებაში მოიყვანა საზოგადოება და დააჯერა ყველა, რომ მშობლიურ ენაზე შესაძლებელი იყო ლექციების ჩატარება.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი ცხოვრება, ქართულ კულტურაში დაწვებულ გარდაქმნისა და ძიებების პერიოდს დაემთხვა. ახალი მიმდინარეობები: ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი ფეხს იკიდებდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. განახლების პროცესს ახალი თემები და ახლებური მსოფლმხედველობა მოჰქონდა. გაჩნდა ახალი ჟურნალები („ბარბიკადი“, „რუბიკონი“, „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ და სხვ.), ახალი თარგმანები (ბოდლერი, რემბო, მალარმე, ლაფორგი და ა. შ.). ქუთაისიდან თბილისში გადმოსახლდნენ მოდერნისტი „ცისფერყანწელები“ (ჯგუფი დაარსდა 1916 წელს). მათი გამოჩენა არ იყო მხოლოდ ლიტერატურული მოვლენა, მათ გავლენა მოახდინეს თეატრზეც. „ყანწელებიც“ და თეატრის ახალი თაობა, რომელიც „დურუჯში“ გაერთიანდნენ, ერთიანი ძალით აახლებდნენ ლიტერატურას და ხელოვნებას. თავის თანამოაზრედ „ცისფერყანწელებს“ მიაჩნდათ გრიგოლ რობაქიძე. ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა, რომ რობაქიძის ლექსებით, „თბილისის ხერხემლით“ და „მეორე ხორალით“ შეიქმნა ახალი ეპოქა ქართულ მწერლობაში.

გრიგოლ რობაქიძის სიახლოვე ევროპულ მოდერნისტულ მიმდინარეობებთან არ იძლევა იმის უფლებას, რომ რაიმე

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა. თხზულებანი. ტ. II. თბ. 2004. გვ. 32.

მოაკლოთ მწერლის თვითმყოფადობას. იგი მწვავედ განიცდიდა, როცა მის შემოქმედებას განიხილავდნენ, როგორც სხვადასხვა გაგლენათა შედეგს. ეს ეხება არა მარტო „ლამარასა“ და ვაჟა-ფშაველას „გველის მჭამელის“ პარალელებს, არამედ ექსპრესიონიზმსა და სხვა მოდერნისტულ მიმდინარეობასთან კავშირსაც.

გრიგოლ რობაქიძე წერილში „სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ წერდა: „მსმენია თანამემამულეთაგან: თქვენი შემოქმედება უცხოეთითგან შემოტანილიაო. თითქო ლიტერატურა საიმპორტექსპორტო საქონელი იყვეს! ასეთი მიდგომა კულტურის კვლევისას სასაცილოდ თავდება. ქართული მინდია გველის ზორცს იგემებს – ხდება მისანი. გერმანელთა ზიფფრიდ ვეშაპის სისხლში ბანაობს – მისნად იქცევა. იქ გველი, აქ ვეშაპი – მითოლოგიურად ერთი და იგივე: ვამბობთ ზომ ქართველნი „გველეშაპი!“ იქ „ზორცი“ – მინდია სჭამს მას, აქ „სისხლი“ – ზიფფრიდ ბანაობს მასში. სხვაობა სულ მცირე. რომელ ჭკუათმყოფელს მოუვა თავში კითხვა: ქართველებმა „შემოიტანეს“ ეს მითიური სტილი გერმანიითგან, თუ გერმანელებმა „გაიტანეს“ იგი საქართველოდან“<sup>1</sup>.

გრიგოლ რობაქიძე კულტურათა ურთიერთგავლენის პრობლემებზე საუბარს აგრძელებს სხვა წერილებშიც, მაგრამ მთავარი მანინც აღნიშნული წერილია. აქ იგი ეხება ქართული და რუსული სიმბოლიზმის საკითხსაც. ამ პოზიციიდან არის განხილული „ცისფერყანწელების“ გამოჩენაც ქართულ ლიტერატურაში და კატეგორიულად უარყოფილია ქართული სიმბოლიზმის უცხოური წარმომავლობის თეორია. ამით რობაქიძე გარკვეულწილად იგერიებს თავის შემოქმედებით ოპონენტებსაც.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედების მთავარ ღერძს მითოლოგიისადმი მისი ინტერესი განაპირობებს. მითოლოგიურ სამყაროში შეჭრით მან შექმნა გამორჩეული თვითმყოფადი ხელოვნება. ამდენად, შემთხვევითი არ იყო მისი ინტერესი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმი. „გველის მჭამელით“ შთაგონებულმა, მარჯანიშვილის რჩევით დაწერა „ლამარა“

<sup>1</sup> ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 4. 1989.

(1924, ნოემბერი), თუმცა, სრულიად განსხვავებული, ახალი დამოუკიდებელი ნაწარმოები შექმნა.

1930 წლის 7 ივლისს რობაქიძე მწერალ შალვა სოსლანს წერდა: „ლამარა არ არის დრამატული გასცენიურება ხალხური თქმულებისა. უკანასკნელიდან (რომელიც ვაჟას „გველის მჭამელს“ დაელო ფუძედ) „ლამარაში“ დარჩა მხოლოდ მინდიას „მისნობა“ – და ისიც გადაკეთებული: „გველის მჭამელში“ მინდია იძენს მისნობას გველის შეჭმით, „ლამარაში“ კი გველი ყურში ჩაუთქვამს მინდიას უცხოურ გზნებას. აგრეთვე: „გველის მჭამელში“ მინდია კარგავს ცოდნას სიყვარულის შემოზღუდვის შემდგომ ცოლ-შვილის გარშემო. „ლამარაში“ მინდია ჰკარგავს (არა მთლიანად) ამავე ცოდნას სიყვარულში გახელებით. კიდევ: მინდია თავს იკლავს „გველის მჭამელში“, „ლამარაში“ კი მინდიას თავის თავი მსხვერპლადაც მიაქვს და მით იბრუნებს ნახევრად დაკარგულ მისნობას. ვიმეორებ: მისნობა დარჩა მხოლოდ „ლამარაში“.<sup>1</sup>

რობაქიძისთვის „ლამარა“ განსაკუთრებული ნაწარმოები იყო, ამის თაობაზე ავტორი წერდა: „ლამარა“ ჩემთვის იყო და არის მეტი ვიდრე მგონია ხატი“. „ლამარა“ უკავშირდება ახმეტელისა და მარჯანიშვილის სახელებსაც. ახმეტელი ამბობდა: „ჩვენ მოვლილით „ლამარადან“ დაწყებული „ანზორის“, „თეთნულდის“ და გათავებული „ყაჩაღების“ გზით“. „ლამარაში“ აღწევდა საუკეთესო გამოვლენას ახმეტელის ძიებები. მისთვის „ლამარა“ იყო ის „მინაგანი წყარო“ („ჩვენ ვამბობთ, რომ ეროვნული თეატრი უპირველესად და უმთავრესად უნდა ეყრდნობოდეს შინაგან წყაროებს“ – ასე ჩამოაყალიბა საკუთარი მოსაზრება ახმეტელმა 1933 წლის 25 ივნისს მოსკოვში გასტროლების დროს) ანუ ეროვნული საფუძველი, „რანდული რომანტიზმი“, რომელზედაც ის ხშირად ლაპარაკობდა და რომელიც ახმეტელის შემოქმედების მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენდა. გრიგოლ რობაქიძე, ახმეტელის ამგვარ შეფასებას იზიარებდა. ის ირაკლი აბაშიძეს წერდა: „ლამარა“ როგორც დრამა, რანდული რომანტიზმის ხაზით ვითარდება, როგორც ეს შეუნიშნავს ახმეტელსო.

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა. თხზულებანი. ტ. II. თბ. 2004. გვ. 150.

„ლამარას“ დადგმის ისტორიაც უცნაურად დაიწყო. ამ უცნაურობამ საუკუნეზე მეტხანს გასტანა. პირველი დადგმა (1926) ახმეტელისა და მარჯანიშვილის უსიამოვნების მიზეზი გახდა, მეორე (1930) კი, რობაქიძისა და ახმატელისთვის საბედისწერო აღმოჩნდა. როცა რობაქიძე ემიგრაციაში წავიდა, ბერიას მითითებით, სპექტაკლი უნდა მოეხსნათ, ახმეტელი კი იცავდა. 1935 წელს, როცა ახმეტელი თეატრიდან გაუშვეს, „სუკის“ არქივებში მიზეზი ასე ახსნეს: „პარტია კიდევ დახუჭავდა თვალს ახმეტელის ბევრ უმსგავსობაზე, მაგრამ ფაშისტურ ბანაკს მიკედლებული რობაქიძის პიესის „ლამარას“ დაცვა არ ეპატიება“.<sup>1</sup> რობაქიძეს ავტორობა ჩამოართვეს და პიესა ვაჟა-ფშაველას მიაკუთვნეს. როცა ახმეტელი დაიჭირეს (1936), „ლამარას“ დადგმა ერთ-ერთ ბრალდებად ჩაუთვალეს. მხოლოდ 1956 წლიდან, ახმეტელის რეაბილიტაციის შემდეგ, მკვლევარებს საშუალება მიეცათ, სპექტაკლი ეხსენებინათ, ხოლო პიესის ავტორი არა. როცა ამის შესახებ რობაქიძემ ემიგრაციაში ყოფნისას გაიგო, მაშინდელ საქართველო მწერალთა კავშირის თავმჯდომარეს, ირაკლი აბაშიძეს, 1962 წელს შეწვევიდან წერილი გამოუგზავნა. მას წაკითხული ჰქონდა ვალერიან კანდელაკის წერილი, რომელშიც კანდელაკი „ლამარას“ ავტორად ვაჟას მოიხსენიებდა. განაწყენებული რობაქიძე მოითხოვდა, მისთვის „ლამარას“ ავტორობა დაებრუნებინათ, რაც მხოლოდ 1980-იანებში გახდა შესაძლებელი.

„...ასეთი გაყალბება ფაქტისა არა თუ ქართულ-მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში არ მოიძებნება. ლამარა ვაჟასია? მაშ, მე ლიტერატორული ქურდი ვყოფილვარ: და რა ყოფილა ქართველი ხალხი, რომ ეს „ქურდობა“ ამდენი ხნის მანძილზე ვერ დაუნახავს?! [...] თუ „ლამარა“ მართლა ვაჟასია, მაშინ რატომ ამოვარდა იგი რეპერტუარიდგან. [...] ვთქვათ: „გადაიღო“. [...] ვაჟას დაბადების 100 წლისთავზე მაინც რად არ გაუშვეს?“<sup>2</sup> იმავე წერილში რობაქიძე სხვა ფაქტსაც გაიხსენებს. საქმე ამჯერად ნ. კეკელიშვილის

<sup>1</sup> კიკნაძე ვ. წამებული რაინდები. თბ. 1992. გვ. 40.

<sup>2</sup> გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 16/X. 1987.

წერილს „მიხეილ ჯავახიშვილი და სანდრო ახმეტელი“ ეხება, რომელშიც „ლამარა“ ვაჟას ნაწარმოებად არის მოხსენიებული. წერილში კეკელიშვილი აღნიშნავდა, რომ მსახიობმა გიორგი დავითაშვილმა განასახიერა ვაჟა-ფშაველას „მინდია“. ამის წამკითხველი რობაქიძე გულნატკენი წერდა: „ვაჟას პოემა არ დადგმულა და როგორ ითამაშებდა მას დავითაშვილი? [...] ეს იყო მინდია „ლამარასი“, ესე იგი: ჩემი. ვფიქრობ: ამ ავტორსაც „შეაჩვენებს“ ქართული მწერლობა“.<sup>1</sup>

გრიგოლ რობაქიძის მოთხოვნა გასაგებია, გასაგებია მისი გაბრაზებაც, მაგრამ თითქოს დაუჯერებელია, რომ რობაქიძე, რომელსაც საბჭოთა ქვეყნის დატოვება მოუხდა და, რომელმაც კარგად იცოდა ახმეტელისა და მისი თანამემამულეების ბედის შესახებ, ვერ ხვდებოდა – რატომ არ იხსენიებდნენ მის სახელს. რობაქიძემ კარგად იცოდა, რომ ის აკრძალული ავტორი იყო (1935 წლიდან, როცა მას ჩამოართვეს სსრ კავშირის მოქალაქეობა). „საბჭოთა საქართველოში მე არ მახსენებენ თუ „ვერ“ მახსენებენ. [...] რუსეთში ივან ბუნინის ნაწერებს ათიათასობით აქვეყნებდნენ, დავიჯერო ბუნინი ჩემზე უფრო ნაკლები „ანტი“ იყო...?“ სამწუხაროდ ისე მოხდა, რომ დიდი ხნის შემდეგაც, 1981 წელს, როდესაც რუსთაველის თეატრის საიუბილეო სარეპერტუარო ალბომი გამოვიდა, თეატრის რეპერტუარში „ლამარას“ გარდა (ისიც როგორც ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოები), ნახსენებიც კი არ არის რობაქიძის პიესის მიხედვით განხორციელებული არცერთი სპექტაკლი.

გრიგოლ რობაქიძის პიესები იმ დროს იდგმებოდა ქართულ სცენაზე, როდესაც მას კარგად იცნობდნენ საზოგადოებაში. „ლონდა“, „მალშტრემი“, „ლამარა“, „უდევა“ – ყველა პიესა დაიდგა. რუსთაველის თეატრში პირველად „ლონდა“ (1923) წარმოადგინეს. აკაკი ვასაძის მოგონებიდან ვიცით, რომ პიესას თავად ავტორი უკითხავდა მსახიობებს. ის კითხულობდა ისე გატაცებითა და „შინაგანი არტისტიზმით აღსავსე“, რომ მისი წაკითხვით მოხიბლულმა ზოგიერთმა მსახიობმა აღტაცება ვერ დამალა და „ლილეო“ ააგუგუნა.

<sup>1</sup> შურ. „მნათობი“. 4. 1962.

შემთხვევითი არ იყო, რომ „ლონდა“ პირველად ცისფერყანწველების წრეში წაიკითხეს, 1921 წლის 10 დეკემბერს. ტიცინან ტაბიძე ამის შესახებ წერდა: „მე მაშინ კახეთში ვიყავი, როცა წავიკითხე ქრონიკაში, რომ გიორგი მაჩაბლის სალონში, ტფილისის საუკეთესო არტისტებისა და მწერლების წრეში წაკითხულ იქნა ეს პიესა“.<sup>1</sup>

გრიგოლ რობაქიძის „ლონდას“ გამოჩენა დიდ ლიტერატურულ მოვლენად იქნა მიჩნეული. მწერლის შემოქმედებაში ეს ნაწარმოები დაკავშირებული იყო შორეულ მითოსურ წარსულში ქართული ეროვნული ფესვების ძიებასთან, კერძოდ, მასში მზის კულტის მნიშვნელობასთან. რობაქიძის აზრით, მზის მნიშვნელობა გარკვეულად ვლინდება ქართულ ენაში. ის წერდა: „საუბარში ჩვენ შეფიცვისა თუ შეჯგერებისას ვხმარობთ ასეთ თქმას „ჩემმა მზემ“, „შენმა მზემ“ თითქოს ყოველ ადამიანს საკუთარი მზე ჰქონდეს. ეს მზეთანაზიარება პირდაპირ კოსმიურ ყალიბს იღებს“. როგორც ჩანს, მზის სიცხარით რობაქიძეს სურდა აეხსნა ქართველთა ტემპერამენტის ბუნება და, ამასთან დაკავშირებით, ქართული თეატრის გარდაქმნის გეზიც. თეატრი უნდა ქცეულიყო „ქართული მზის“ სიმბოლურ სახედ.

მარჯანიშვილსა და ახმეტელს რობაქიძის შემოქმედებაში იზიდავდა ქართული ხასიათისა და ეროვნული საწყისების ძიება. მარჯანიშვილი წერილში, „შვილები მზისა და მისი ქურუმი“ რობაქიძეს „მზის ქურუმს“ უწოდებდა, ხოლო „ლონდას“ – დაბრუნებას მზესთან. როგორც წერილიდან ირკვევა, პიესას განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოუხდენია მარჯანიშვილზე. რეჟისორი ჩაახდელა მითოსურ სამყაროში. „ქართული მზის“ სიმბოლური სახის ძიება „ლონდას“ ანიჭებდა გამორჩეულ მნიშვნელობას. თეატრის „მზიურობის“ იდეა შეადგენდა მარჯანიშვილის კონცეფციის ნაწილს. „ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი“ – ეს არის თქმული „ლონდასთან“ მიმართებაში.

გრიგოლ რობაქიძის დრამატულ ნაწარმოებთა შორის, როგორც სტილისტურად, ასევე შინაარსის თვალსაზრისით, სრულიად განსხვავებულია პიესა „უდევა“. პიესაში

<sup>1</sup> გაზ. „რუბიკონი“. 5. 1923.

გადმოცემულია ხიდის მშენებლობის ისტორია, სოფლის ცხოვრების რიტმი ახალი მშენებლობის პროცესში. ძირითადი მოტივი კი კოლექტივისა და პიროვნების წარმოჩენაა. ხიდის მშენებლობა სოციალური მოვლენა იყო და იდეოლოგიურად მისაღებიც. თუმცა პიესის ფაბულა – ხიდის მშენებლობა სოციალისტურ საზოგადოებაში, რობაქიძისთვის, როგორც ჩანს, არ იყო საინტერესო. გრიგოლ რობაქიძეს უჩიოდნენ, რომ „მის შემოქმედებაში არ იყო გაშუქებული პროლეტარული ყოფის პრობლემები და პერსპექტივები. არც პოლიტიკური ცხოვრების საკითხები და კლასიკური ბრძოლის ეპიზოდები“.<sup>1</sup>

პიესა „უღევა“ 1929 წლის 21 თებერვალს დადგეს რეჟისორებმა სანდრო ახმეტელმა და შოთა აღსაბაძემ. ახმეტელი, როდესაც 1928/29 წლების რეპერტუარს იხილავდა, აღნიშნავდა, რომ ეს იყო მცდელობა რობაქიძის მიერ „იდეოლოგიურად გამართული“ პიესის შექმნის. პიესაში წინა პლანზე იყო ნაჩვენები „კოლექტიური ძალა“, „კოლექტიური სული“. პიროვნება მაშინ დაილუპება, როცა მისი აზროვნება კოლექტიურ აზროვნებაში გაითქვიფება. სწორედ ეს მოტივი იქნა ახმეტელის სპექტაკლში წამოწეული. სპექტაკლს დიდი წარმატება არ ჰქონია, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი იყო ავტორისა და ახმეტელისთვის. ახმეტელმა ქართველი მწერლის მიერ თანამედროვე თემაზე შექმნილი ორიგინალური პიესის დადგმას პირველად მოჰკიდა ხელი.

გრიგოლ რობაქიძე, არა თუ კარგად იცნობდა იმ პერიოდში მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს, არამედ თავისი შემოქმედებით ამ პროცესების მონაწილე იყო და ამდენად, პირადი განცდებითა და ემოციით იყო დაკავშირებული თეატრთან. აკაკი ვასაძე თავის მემუარებში წერდა: „გრიგოლი ყველაზე მძლავრ უფლებამოსილ ქომაგად და ერთგულ დრამატურგად ამოუდგა რუსთაველის თეატრს. ქართველ მწერალთა შორის მას ყველაზე დიდი დამსახურება მიუძღვის 20-იან წლებში ქართული საბჭოთა თეატრის მოდერნიზაციისა და რეფორმის პროცესში. მან ზეგავლენა მოახდინა ქართული თეატრის ეროვნულ სტილზეც. „ლონდას“ და განსაკუთრებით

<sup>1</sup> ფიცხელაური რ. ქართული დრამატული მწერლობა. თბ. 1928. გვ. 48.

კი „ლამარას“ შემდეგ ქართულ თეატრში ქართულ დრამატურგიულ მასალაზე განსახორციელებელი თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი წარმოდგენა („ანზორი“, „თეთნულდი“) რობაქიძისეული ექსპრესიით და ცეცხლით იყო აგზნებული – თუმცა, ეს ჩვენი საერთო ცეცხლი იყო“.<sup>1</sup>

ამ მოკლე აბზაცში სრულად არის შეფასებული გრიგოლ რობაქიძის მნიშვნელობა თეატრში. მან მართლაც სრულიად უცნობი, გამორჩეული, ორიგინალური, „ექსპრესიული ცეცხლი“ მიიტანა რუსთაველის თეატრში. მიუხედავად გარკვეული წინააღმდეგობისა (რაც გამოწვეული იყო რობაქიძის წერის მანერით), თეატრმა შეითვისა მისი ტემპერამენტი, გაითავისა მისი ლექსიკა, სტილისტიკა, რეჟისორებმა ახმეტელმა და მარჯანიშვილმა მის პიესებს საინტერესო ფორმა მოუძებნეს, რის შესახებაც რობაქიძე კმაყოფილებით აღნიშნავდა. მწერალმა იგრძნო „სულიერი კავშირები ღურუჯთან“, რომელმაც მკვეთრად გამოიჯნა ძველი და ახალი. შემთხვევითი არ იყო, რომ „ლონდას“ ფინალური სიმღერა „ლილეო“ შემდეგში „ღურუჯის“ ჰიმნად იქცა. „ღურუჯის“ მანიფესტში დაწერილი სიტყვა „მსახიობი“ კი, რობაქიძის რჩევით, „არტისტი“ შეიცვალა.

გრიგოლ რობაქიძის თეატრალური მოღვაწეობა მოიცავს მის თეატრალურ წერილებსაც. როგორც თეატრის გულშემატკივარი და როგორც თეატრის მცოდნე, საზოგადოებას თავის შეხედულებებს უზიარებდა. მის თეატრალურ წერილებში (ქართული დრამა; ლადო მესხიშვილი; პისკატორის თეატრი; დავით კლდიაშვილი; ქართული დრამა 1923; თეატრი კენტავრი; თეატრი, როგორც რიტმი; კოტე მარჯანიშვილი და სხვა) კარგად ჩანს მწერლის გემოვნება, თეატრალური ესთეტიკა, მისი მოდერნისტული ხედვა თეატრის გარდაქმნის აუცილებლობის კონტექსტში. წერილში „ქართული დრამა“,<sup>2</sup> რობაქიძე 1923 წელს დადგმულ 2 სპექტაკლს ეხება – „გაყრა“ და „ინტერესთა თამაში“. ორივე პიესა მარჯანიშვილმა დადგა. მან დადებითად შეაფასა პიესებიც და სპექტაკლებიც.

<sup>1</sup> ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 2. 1988.

<sup>2</sup> გაზ. „რუბიკონი“. 16. 1923.



გიორგი ერისთავის პიესა „გაყრა“, როგორც კომედია არც ისე ხელწამოსაკრავია, ქართულ ყოფაში შეჭრა მოქალაქის ტიპისა ძალიან ხშიერია და ხალისიანი“. „გაყრის“ დადგმა მან რეჟისორ – მარჯანიშვილს გამარჯვებად ჩაუთვალა და მათ შეეკამათა, ვინც სპექტაკლს სტილისტიკა დაუწუნა. „ინტერესთა თამაშის“ შესახებ კი წერდა: „ინტერესთა თამაშის“ თეატრი უთუოდ თეატრია ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით“. მთიწონა დეკორაციებისა და კოსტიუმების შეხამება (მხატვარი – ნ. უშინი), მსახიობთა ნამუშევრებიდან ვასადის ოსტატობა შეაქო. მაგრამ, იქვე აღნიშნა: „ეს ჩემი თეატრი არ არის. თეატრი უნდა იყოს დაკოდილი კენტავრების გავარდნა. მგონი ეს უფრო შეეფერება ქართულ ხასიათსა და ტემპერამენტს“. აღსანიშნავია ისიც, რომ პლასტიკის, რიტმის, ველური (კენტავრისებური) ტემპერამენტი და საერთოდ გამოსახვის საშუალების დაკავშირება ეროვნულ სპეციფიკასთან ემთხვევა ახმეტელის ცნობილ აზრს ქართველ მსახიობზე. „მსახიობი უნდა იყოს ცელქი, გიჟმაჟი, როგორც ქართველი ბავშვი, რომ შექმნას თეატრი გრძნობისა და კაპრიზის“.<sup>1</sup>

„ღურუჯის“ მანიფესტშიც იგივე აზრია გამოხატული: „არტისტი ცეცხლი, არტისტი გიჟი, არტისტი შფოთი“.

„ღურუჯის“ საიუბილეო დღეებში, გაზეთ „ღურუჯის“ ფურცლებზე (1926) ქვეყნდება რობაქიძის წერილი „კოტე მარჯანიშვილი“. ეს პატარა წერილი სახელოვანი რეჟისორის პორტრეტის შთამბეჭდავ სურათს ქმნის. მასში კარგად იკითხება მისი ხასიათი, გარეგნობა, შემოქმედებითი მუშაობის პროცესი. „იგი ბოჰემურიაო“ – წერდა რობაქიძე. „ბოჰემა ყოფის კატეგორიაა, მას უყვარს რომანების გახსენებაც. კაცი ზოგი ტვინია, ზოგი ნება, ზოგი – სული. კოტე მარჯანიშვილი კი „გულია“. მისი გულის გასაგებად საჭიროა მისი რეპეტიციებზე ნახვა. [...] პიჯაკი სადღაც მიუგდია, საათი მაგიდაზე დაუდევს, უყვირის, გარბის, ამას ეცემა, იმას მივარდება, აკეთებს მიზანსცენებს, მსახიობი ხანდახან გაკვირვებულია (გუშინ ხომ სხვა მიზანსცენა გააკეთა), არტისტს თვალი და ყური მისკენ აქვს. თუ ვინმემ წაიჩურჩულა მაშინ ვაი უბედურს (კოტემ

<sup>1</sup> ახმეტელი ალ. ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1988. გვ. 257.

დაზოგვა არ იცის). კოტე რეპეტიციაზე ცეცხლია მართო, რომელიც თავის თავს წვავს. [...] გენერალურ რეპეტიციაზე კოტე რისხვავა, პიჯაკი არ აცვია, არც გარბის, მაგრამ ყვირის, მსახიობს ემინია და განაბულია, როგორც „სომნამპულა“. ასეთია რობაქიძის თვალთ დანახული მარჯანიშვილი, რომლის შემოქმედებაც მისთვის განსაკუთრებული იყო. როცა რობაქიძემ პიესა „მალშტრემი“ დაწერა (1923), პირველ გვერდზე მიაწერა – „კოტე მარჯანიშვილს“, რაც ნიშნავდა იმას, რომ პიესა მარჯანიშვილს უნდა დაეღდა.

„მალშტრემის“ პრემიერა 1924 წლის 3 აპრილს შედგა. სპექტაკლს ორი დამდგმელი ჰყავდა – ახმეტელი და მარჯანიშვილი. რობაქიძე კმაყოფილი იყო პიესითაც და სპექტაკლითაც. ამის შესახებ „დურუჯის“ კორპორაციას წერდა: „უდიდესი ბედნიერება განვიცადე, როგორც შემოქმედმა, როცა პირველად რეჟისორთა და არტისტთა წრეში „მალშტრემი“ წავიკითხე. უდიდესი ბედნიერება განიცადეთ ალბათ თქვენ, როცა „მალშტრემი“ სცენაზე განასახიერეთ.

ეს იყო გამარჯვება რეჟისორების, არტისტების, მხატვრების, გამარჯვება დიდი, ავტორის გამარჯვება“<sup>1</sup> (მხატვრები – კ. ზდანიევიჩი, ი. გამარეკელი, მსახიობები: აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე, თ. ჭავჭავაძე, ნ. გოცირიძე, ა. ჟორჟოლიანი, დ. ჩხეიძე). სპექტაკლის გამარჯვების მიზეზად, კორპორაცია „დურუჯი“ მიიჩნია, რომლის შთაგონებაც კოტე მარჯანიშვილი იყო.

სპექტაკლის დადგმის შემდეგ, ერთ-ერთი რეცენზენტი აღნიშნავდა, რომ თუ პიესას ჩამოვაცილებთ დადგმას, ის წარმოგვიდგება, „როგორც სრული იდეური უსისტემო გაუგებრობა“.<sup>2</sup> პრესა შეხვდა სრული სიჩუმით. ბოლოს თვით რობაქიძემ დაარღვია ავტორისეული თავმოყვარეობა და დაწერა „მალშტრემზე“ განმარტება – რეცენზია. მიუხედავად განმარტებისა, საზოგადოებისთვის პიესა მაინც ბუნდოვანი დარჩა. გაუგებრობის მიზეზი გახდა ძირითადი სიუჟეტის – მორელასა და უცნობის სასიყვარულო ისტორიის სხვა თემებით გადაფარვა და რაც მთავარია, პიესის სტილისტიკა,

<sup>1</sup> ჟურ. „თეატრალური მოამბე“. 1990. 1.

<sup>2</sup> ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“. 1924. 13.

ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი მოკლე, მოწყვეტილი ფრაზოლოგია, ერთგვარი ბუნდოვანება, ექსტაზი, რიტმის გამორჩეული გრძობა. „ახალი სული ნახულობს ახალ რიტმს, ფრაზები იღექსებიან რიტმში, მელოდია მართავს მას. სიტყვა იღებს ახალ ძალას“ – წერდა რობაქიძე წერილში „ექსპრესიონიზმი“ და ამით საკუთარ შემოქმედებას ახასიათებდა. იგივე შეიძლება ითქვას წერილზე „თეატრი, როგორც რიტმი“, რომელიც მან 1920 წლის სექტემბერში კონსერვატორიის დარბაზში წაიკითხა და შემდეგ, თეზისების სახით დაიბეჭდა ტექსტის მოკლე შინაარსი.<sup>1</sup>

ლექციაზე, რობაქიძე რამდენიმე მნიშვნელოვან თემას შეეხო, პირველ რიგში მან შეკითხვა დასვა თეატრის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების შესახებ. „არის თეატრი სრულიად დამოუკიდებელი ხელოვნება, თუ იგი წარმოებითი ხელოვნებაა..? ამბობენ, თითქოს თეატრი არის კრებული ცალკე ხელოვნებათა (სცენა), არქიტექტურა და სკულპტურა, დეკორაცია (მხატვრობა), ხმიერი ხაზები (მუსიკა), აკტიორის სიტყვა (პოემა) – ყოველი მათგანი განსახიერებაა ხელოვნების რომელიმე დარგის“. თეატრის ასეთი განმარტება რობაქიძისთვის ცალსახად მიუღებელი იყო. მისთვის თეატრი დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, ხოლო სხვა ყოველი ელემენტი მასში შემავალი მასალაა. მაგალითად, პოეტის სიტყვა სრულიად ავტონომიურია, მაგრამ სცენაზე უნდა გახდეს თანხმიერი სხვა ხელოვნების სხვა ელემენტებთან.

აღნიშნულ ლექციაზე, რობაქიძე საუბრობს დრამისა თუ მსახიობის ხელოვნებაზე, ესთეტიკურ გაცდაზე, დიონისეს კულტსა და რიტმის გრძობაზე. გავრცელებულ მოსაზრებას დრამის განმარტების შესახებ, რობაქიძე უპირისპირებს ახალ ვერსიას: „ნიცშეს ფილოსოფიურმა გამოკვლევებმა უკანასკნელად ცხადყვეს, რომ დრამა, ბერძნული სიტყვა (დორიული) ნიშნავს არა მოქმედებას, არამედ „ამბავს“. სიტყვის ასეთი განმარტებით ძირეულად იცვლება თეატრის შინაარსიც, ძირი თეატრის არის არა მოქმედება, არამედ „ამბავი“. დიონისეს კულტი კი ნიშნავს გამოსვლას თავის

<sup>1</sup> იხ.: გაზ. „ბახტრიონი“. 1922. 4.

თავიდან და სხვადქცევას. სიბილები, მენადები იგივე დიონისეა, ოლონდ სხვა სახით მოვლინებული. ასეა მსახიობიც სცენაზე, ის განასახიერებს სხვადქცევის პროცესს. სხვაში პოულობს თავისთავს. რობაქიძის განმარტებით, „არტიისტი მატარებელია პლასტიკური სულის. იგი იღებს სხვის „სახეს“ და მასში შლის თავის თავს“. მაგრამ, რობაქიძისთვის აუცილებელია დიონისური გატაცება, თრობა და ამით მოხიბვლა აუდიტორიის. მსახიობმა უნდა შეძლოს მაყურებელზე მაგიური გავლენის მოხდენა. „არტიისტიული შემოქმედების პროცესი ხდება სცენაზე. რა თქმა უნდა, არის წინასწარი მომზადება, მაგრამ ის რაც თეატრალურ სანახაობას ქმნის, ეს ხდება თვით სცენაზე და ეს არის მაგია არტიისტის“ (ამაში მსახიობს უნდა დაეხმაროს სიტყვაც, მუსიკაც, მხატვრობაც. სცენიური ნაწარმოები სიმფონიას უნდა დამსგავსებოდა. ამიტომაც დიდად გაეხარდა, როდესაც რომენ როლანმა „ლონდას“ სიმფონია უწოდა). რობაქიძე სიმფონიის შემდეგ განმარტავს რიტმის აუცილებლობას, „რიტმი რასის თვისებააო“ – წერდა. მისი აზრით, მთავარია, რომ მწერალს შეეძლოს ეპოქის რიტმის დაჭერა. „თუ თეატრალური ნაქმნი ეპოქის რიტმიდან ამოვარდა, მას მაყურებელი არ მიიღებს“. მაყურებელს რობაქიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს და ბანალურ ჭეშმარიტებას ამბობს: „არ არის მაყურებელი, არ არის თეატრი“. მას არ მოსწონს მცდელობა რამზის მოშლის, ფარდის უარყოფის, ვინაიდან ფარდასთან არის დაკავშირებული „ცდა იღუმალების, სიხარულის“. მას ყველა კომპონენტის შემაკავშირებლად რეჟისორი მიაჩნია, სწორედ ისეთები, როგორებიც მარჯანიშვილი და ახმეტელია (ისინი ხომ მაგიურ თეატრს ქმნიან – მ. კ.).

გრიგოლ რობაქიძის მსგავსად, რიტმს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა სანდრო ახმეტელი და მას, გარკვეულ წილად, ქართველი კაცის ხასიათს უკავშირებდა. მის საექტაკლეში კი რიტმი ლამის ეროვნულობის გამოხატულებად იქცა. მაშინაც კი, როდესაც ახმეტელი ჯერ კიდევ საექტაკლეებს არ ღვამდა, სცენური რიტმის შექმნის აუცილებლობაზე წერდა: „რიტმი დრამისა – ერთადერთი გზაა, რომელიც მსახიობს და მსმენელს აერთიანებს. იმ შენობაში,

სადაც ეს რიტმი მარტივად დაცული ვერ იქნება, ადგილი არ აქვს დრამას და იგი უსათუოდ უნდა მოისპოს“<sup>1</sup> (წერილი „მომავალი ქართული თეატრი“ – 1915წ).

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება 1935 წლიდან აიკრძალა...

მისი გმირები აღარ ჩანდნენ ქართულ სცენაზე...

ათეული წლების შემდეგ, როცა მისი სახელი საქართველოს დაუბრუნდა და მწერლის შემოქმედების კვლევა განახლდა, თეატრები მაინც დიდი ხანი დუმდნენ...

მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ, 1997 წლის 26 იანვარს კვლავ გამოჩნდა „ლამარას“ სახელი (რეჟ. რ.სტურუა) რუსთაველის თეატრის აფიშაზე....

თუმცა, მანამდე იყო რობაქიძის რომანის („გრაალის მცველნი“, რეჟ დავით ანდლულაძე, მარჯანიშვილის თეატრი) გასცენურების მცდელობა...

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებამ დიდი როლი ითამაშა ქართული თეატრის ფორმირებისა და განახლების პროცესში. მისმა პიესებმა გაამდიდრა სასცენო ლექსიკა, თემატურად მრავალფეროვანი გახადა თეატრის რეპერტუარი, მის პიესებში მსახიობებმა არაერთი საინტერესო სახე შექმნეს. წარმოდგენელია ანმეტელის, მარჯანიშვილის, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედების კვლევა „ლონდას“, „ლამარას“, „მალშტრემის“, „უღეგას“ გარეშე...

მწერლის შემოქმედებითი გზა ძიებებით აღსავსე იყო. მარჯანიშვილმა და ანმეტელმა რობაქიძის სამყაროს სცენურ გადაწყვეტაში გამოხატეს მეტი ემოციურობა, ექსტაზი, ადამიანის არსში წვდომის უნარი, ფოლკლორული და მითოსური მოტივების მშვენიერება.

---

<sup>1</sup> ანმეტელი აღ. ლოკუმენტები და ნარკვევები. 1 ტ. თბ. 1978. გვ. 102.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ანძეგელი ალ. ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1988.
- ანძეგელი ალ. დოკუმენტები და ნარკვევები. I ტ. თბ. 1978.
- ბაქრაძე ა. თხზულებანი. ტ. II. თბ. 2004.
- კიკნაძე ვ. წამებული რაინდები. თბ. 1992.
- ფიცხელაური რ. ქართული დრამატული მწერლობა. თბ. 1928.
- ჰოიზერმანი თ. ბედისწერის სიყვარული. თბ. 2006.
- ჟურ. „მნათობი“. 4. 1962.
- ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 4. 1989.
- ჟურ. „თეატრალური მოამბე“. 1. 1990.
- ჟურ. „თეატრი და ცხოვრება“. 13. 1924.
- გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 16/X. 1987.
- გაზ. „რუბიკონი“. 1923. 5.
- გაზ. „ბასტრიონი“ 1922. 4.

**ნინო კობაიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. მაკა (მარინე) ვასაძე

## **პოსტდრამატული თეატრი**

(ჰანს-თის ლემანის მიხედვით)

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია ახალი თეატრის (პოსტდრამატული თეატრის) ესთეტიკური ლოგიკის წვდომა, რაც აქტუალური გახდა XX და XXI საუკუნეების გასაყარზე. თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში ესთეტიკური კვლევა ეხება ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა – ეთიკური მხარე, მორალურ-ზნეობრივი, პოლიტიკური და სამართლებრივი საკითხები.

დღეს თეატრი აქტიურადაა ჩართული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, დაწყებული სახელმწიფო დაფინანსებით და დამთავრებული მისი ზოგადი აღქმით. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველდღიური შეხება თეატრის ესთეტიკასთან (ფართო მნიშვნელობით) და ხმამაღალი დეკლარაციები საზოგადოების მდგომარეობის შესახებ, საბოლოო ჯამში, ან ძალზე მოძველებულია, ან ყალბია და ცარიელი. ხშირია მცდელობა, როცა „პოსტდრამატულად“ მონათლული XX საუკუნის თეატრალური ფორმები სურთ მოაქციონ რაღაც ისტორიულ პერსპექტივაში და, ამავე დროს, გამოიყენონ თანამედროვე თეატრის ძველი კონცეპტუალური და ვერბალური გამოცდილება, რათა უკეთ გაერკვნენ ამ თეატრის საოცარ მრავალფეროვნებაში. ახლა უკვე საკმარისია შეეგუო და მიიღო თეატრების სრულიად სხვადასხვა მიმართულება ისე, რომ არცერთის დომინირება არ აღიარო. ეს კი მოითხოვს მთელი რიგი დოგმებისა და კონცეფციების უარყოფას. ჩნდება პრობლემა, როგორი დამოკიდებულება შევიძუშაოთ ან როგორი შინაარსი აღმოვაჩინოთ ამ დილემაში? ვფიქრობ, რომ მიზანს მივალწევთ, თუ ყველა ქმედებას მოჰყვება ღრმა ანალიტიკური ძიებები.

ჰანს-თის ლემანის წიგნში „პოსტდრამატული თეატრი“ თავმოყრილია მასალა გასული საუკუნის 70-80-იანი

წლების თეატრის შესახებ. უკანასკნელ ათწლეულებში მნიშვნელოვნად შეიცვალა თვითონ თეატრალური სანახაობა, ის უფრო სადღესასწაულო და ცოტა საშიშიც გახდა, თამაშობს ემოციებზე, გამოუცნობი ფინალით. ავტორი კარგად იცნობს თეატრის თეორიასა და ისტორიას და ამ ყველაფერს ოსტატურად აერთიანებს გამომსახველ ხელოვნებასთან, როდესაც სპექტაკლებზე საუბრობს.

თეატრი დღეს უკვე აღარ წარმოადგენს კომუნიკაციის მასობრივ საშუალებას. რთულად იცვლება „თეატრისა“ და „ლიტერატურის“ ურთიერთობაც. „ლიტერატურა“ სულ უფრო ექვემდებარება რენტაბელობასა და „გაყიდვადობას“, რაც თეატრისთვის დამატებით წინააღმდეგობას წარმოშობს. თეატრი ხომ არ ქმნის რაღაც მატერიალურსა და ადვილადგასაყიდს, როგორც კინო და ხელოვნების სხვა დარგები. სხვა დარგებისგან განსხვავებით, თეატრი იყენებს თავის მატერიალურ და მხატვრულ ფორმებს – ცოცხალი ადამიანების მუდმივ აქტივობას, სცენის მზადყოფნას, ორგანიზებას, ადმინისტრირებას, ხელოსნებს, მხატვრებს და კიდევ სხვა უამრავ დეტალს. და მაინც, მიუხედავად დღევანდელი ტექნოლოგიური განვითარებისა, თეატრი საოცარი სტაბილურობით პოულობს თავის ღირსეულ ადგილს საზოგადოებაში.

სწლეულებია, რაც ევროპულ თეატრში გამეფებულია პარადიგმა, რითაც ის გამოირჩევა არაევროპული თეატრებისაგან; მაგალითად, ინდური და ჩინური თეატრები აგებულია სრულიად სხვანაირად, მათი მთავარი ღერძია ცეკვები, გუნდური სიმღერები და ორგანიზებულია როგორც რიტუალური ცერემონიები, დაფუძნებული ღირსეულ ტექსტებზე. ევროპულ თეატრებში სცენაზე ხორციელდება გარკვეული ტექსტებისა და მოქმედებების დრამატული იმიტაცია.

თეატრალიზებულ სემპენტებად იგულისხმება „მიბადვა“ და „მოქმედება“ – ერთმანეთზე დამოკიდებული ცნებები. თეატრის კიდევ ერთი გაუცნობიერებელი მოტივია შექმნას – ან გაამყაროს გარკვეული სოციალური კავშირები, რომლებიც ემოციურად გააერთიანებენ სცენასა და მაყურებელს. ამას თეორიულად



კათარზისი ეწოდება და დაფუძნებულია არამხოლოდ თეატრის ესთეტიკაზე. აქ მნიშვნელოვანია დრამის ჩარჩოების ფარგლებში გრძნობების გადაცემა მაყურებლისთვის. დრამის თეატრი ემორჩილება ტექსტის უზენაესობას. ახალი დროის თეატრი წარმოადგენს პიესის ილუსტრირებულ და დეკლარირებულ გადმოცემას, მაშინაც კი, როდესაც ყოველივე ამას ემატება მუსიკა და ცეკვები. აქაც კი იგრძნობა ტექსტის ძირითადი მნიშვნელობა. ჯერ კიდევ XVIII-XIX საუკუნეებში შეიმჩნევა, რომ მიუხედავად უამრავი შესტიკულაციისა და გამოხატვის ფორმისა, ტექსტი, წარმოთქმული სიტყვა რჩება ადამიანის პიროვნების მთავარ მახასიათებლად.

დღეს რთულია საუბარი, ადრეულ ხანებში როგორ მუშაობდა თეატრი მაყურებელზე. როგორ ექცეოდა მაყურებელი ამ ილუზიების ქვეშ, რასაც ჰქვია ფოკუსები და სპეცეფექტები, განათების თამაში, მუსიკალური გაფორმება, კოსტიუმები და დეკორაციები, მაგრამ დრამატული თეატრი ყოველთვის იყო ილუზიების შემოქმედი. სისრულე, ილუზია, სამყაროს ხედვა წარმოადგენს „დრამის“ მოდელს, და პირიქით, „დრამატული თეატრი“ წარმოსახავს რაღაცა რეალურის მოდელს. თუ ეს შემაღვენლობა დაიკარგება, გაქრება „დრამატული თეატრი“ და ის მხოლოდ რაღაცა შემაღვენელი გახდება თეატრალური ხელოვნებისა.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თანამედროვე თეატრის (1960-იანი წლებიდან დაწყებული) ექსპერიმენტული ფორმები სათავეს იღებენ ისტორიული ავანგარდის ეპოქიდან. ახალი თეატრი აღიარებს ტექსტის უზენაესობას და ცდილობს მის გადარჩენას ყველანაირი დეფორმაციისაგან. ჩვენ არ ვაყენებთ ეჭვქვეშ XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისის თეატრის რევოლუციურ მაგისტრალურ მნიშვნელობას, უფრო მეტიც, დაწვრილებით განვიხილავთ იმ წინაპირობებს, რამაც პოსტდრამატული თეატრი შექმნა. უნდა ვიცოდეთ, რომ გამოხატვის სხვადასხვა ფორმა, ყველაზე მსგავსიც კი, შეიძლება რადიკალურად შეიცვალოს და სხვანაირად წარსდგეს სხვადასხვა კონტექსტში. ცნება „პოსტდრამატული“ მცდელობაა – გავაცნობიეროთ საგნების დღევანდელი

მდგომარეობა და რეტროსპექტულად განვიხილოთ წარსულის თეატრის „არა დრამატული“ ასპექტები.

უხეშად რომ ვთქვათ, 1970-იანი – 1990-იანი წლების თეატრი პირდაპირ ითხოვს, რომ დაარქვა „პოსტდრამატული“. ის შეგვიძლია „დავახარისხოთ“ სხვადასხვა კატეგორიად, როგორც – „დეკონსტრუქციის თეატრი“, „მულტიმედიაური თეატრი“, „ტრადიციული თეატრი“, „ჟესტისა და მოძრაობის თეატრი“. „მთელი სირთულე სწორედ ეს არის, რომ ეპოქალურად მოიცვა ეს უზარმაზარი სპექტრი, ანუ თანადროული მოთხოვნებით განიხილო პოსტდრამატული (1970-ის შემდეგ) შემოქმედება თავისი ორმხრივობით, როგორც ფიქცია (სანახაობრივი), როგორც პროცესი განუწყვეტელობის ნგრევისა, ჰეტეროგენობისა, პლურალიზმისა, ტექსტის კითხვის უამრავი კოდისა, ძირგამომთხრელი ხასიათისა, მოქმედების ათასნაირი სცენისა, პერვერსიისა, აქტიორისა – როგორც თემა და როგორც მთავარი ფიგურა, ტექსტის დეფორმაციისა – როგორც მხოლოდ საბაზისო მასალა, რომელსაც შეგვიძლია გვერდი აუარო, პერფორმანსისა – როგორც მესამე ელემენტი თეატრსა და დრამას შორის. ანტიმიმეტიზმი და დაპირისპირება განმარტებებს შორის“.<sup>1</sup>

„პოსტდრამატული“ შეიძლება იხმარო იმ თეატრებთან მიმართებაში, რომლებიც გასული არიან დრამის საზღვრებიდან, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს დრამის აბსტრაქტულ უარყოფას ან უბრალო სურვილს, ზურგი შეაქციო ტრადიციულ დრამას. დრამის „შემდგომ“ ნიშნავს, რომ „ნორმალურ“ თეატრში ის შემონახულია სტრუქტურის სახით. მხოლოდ, იმ სტრუქტურის სახით, რომელსაც ასე ძლიერ მიეჩნია მაყურებელი, რომელიც საფუძველია თავად დრამატურგიის ფუნქციონირებისა; იმის მტკიცება, რომ „პოსტდრამატული“ თეატრი საჭიროებს კლასიკურ ნორმებს, რათა ასეთი გზით დაიმკვიდროს საკუთარი იდენტურობა, ეფუძნება მისი არსებობის გარეგნულ ოპტიკასა და შინაგანი ესთეტიკური ლოგიკის შერწყმას. სინამდვილეში, სწორედ კლასიკური კონცეფციები, რომლებიც ტრადიციების

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann's Postdramatic Theatre. Routledge (2006).-(post) dramatic theory-14 p.

ძალისხმევით გადაიქცევიან ესთეტიკურ ნორმებად, შემდგომ ძნელად მოსაცილებელნი ხდებიან.

დრამა, ისტორია, აზრი, კლასიკურ ესთეტიკაში დრამის ფორმალური დიალექტიკა, მთელი მისი ფილოსოფიური ინტერპრეტაციით, იყო ცენტრალური თემა. აქ ჩვენ განვიხილავთ, თუ რაზე ვამბობთ უარს, როდესაც დრამას წარსულს ვაბარებთ. დრამა და ტრაგედია ითვლება მთავარ, ან ერთ-ერთ მთავარ ფორმად სულიერების გამოსახატავად. დრამის დიალექტიკური არსი მას გამოსახვითი ხელოვნების ქვაკუთხედად ხდიდა. მარქსისტი თეორეტიკოსები დრამას განიხილავენ როგორც ისტორიაში დიალექტიკის განსახიერებას. ისტორიკოსები ყოველთვის იყენებდნენ დრამის, ტრაგედიისა და კომედიის მეტაფორებს, რათა უკეთ აღეწერათ ისტორიული პროცესების შინაგანი ერთობა. ისტორიის განხილვას, როგორც დრამას, ყოველთვის მივყავართ თეოლოგიის გააზრებამდე, რომლის ჩარჩოებშიც ეს დრამა მიანიშნებს რაღაც პერსპექტივის გააზრებას. დრამა ყოველთვის გვპირდება დიალექტიკას. ზოგიერთი მკვლევარი ამ საკითხებში ისე ღრმად შედის, რომ აცხადებს: თავად ისტორია შეიცავს ობიექტურ დრამატულ სილამაზესო. დრამისა და დიალექტიკის, დრამასა და აბსტრაქციას შორის ასეთი მჭიდრო კავშირი, არაერთხელ აღინიშნა. აბსტრაქცია ცხოვრობს დრამაში.

დღეისათვის რთულია წარმოიდგინო პოსტდრამატული თეატრის რაღაც ერთიანი თეორია. თეატრი, როგორც მონახაზი და იდეების განვითარება, თეატრი როგორც სინთეზი – ეს ყველაფერი გუშინდელი დღეა და წარსულს ჩაბარდა. დარჩა მხოლოდ „გრძელვადიანი პროექტები“, დაგვიანებული პასუხები, ნაწილობრივი პერსპექტივები... აქ შეუძლებელია რამე რჩევები, მით უმეტეს, რაიმე გათვლები; თეორია შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ უკვე შემდგარის თაობაზე და არავითარ შემთხვევაში ნორმების პოსტულირების შესახებ.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Hans-Thies Lehmann, Postdramatic Theatre, Routledge. 2006.

## **ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის თემა თანამედროვე ქართულ თეატრში**

ტირანიის პრობლემა ყოველთვის იყო ქართული თეატრის რეპერტუარის შემადგენელი ნაწილი. ამჯერად, მცირე ისტორიული ექსკურსით, თანამედროვე თეატრში შექსპირის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებზე შევჩერდებით.

ტირანიის თემა აქტუალური იყო დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელისთვის. ეს საკითხი გასული საუკუნის 30-იან წლებში პოლიტიკურად ხელშესახები და საგრძნობი გახდა. ამიტომაც დადგა შილერის „ჟანადატი“ მეორე სახელწოდებით „ინ ტირანოს“, ანუ „ტირანიის წინააღმდეგ“. 1934 წელს უნდოდა დაეღა შექსპირის „იულიუს კეისარი“, რომელშიც დიდი დრამატურგის სხვა პიესების ფრაგმენტებიც შევიდოდა და პოლიტიკურად აქტუალური იქნებოდა. რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, ამ წარმოდგენაში აისახებოდა ტირანიისა და თავისუფალი მოქალაქის ურთიერთობის საკითხები. აი, რას წერდა ის: „...რუსთაველის თეატრმა დაისახა მიზნად დადგას შექსპირის დიდ რეპერტუარიდან ისეთი პიესა, რომლის იდეები ეხმოვანება ევროპულ თანამედროვეობის აქტუალურ სოციალურ ტენდენციებს. ვადგენთ რა სპექტაკლის სარეჟისორო ექსპლიკაციას, ჩვენ იბულებული ვართ „იულიუს კეისართან“ ერთად გამოგვეყენებინა შექსპირის სხვა პიესებიც, რომლებიც შეადგენენ ერთ მთლიან „საბერძნეთ-რომის ციკლს“. ესაა „ტიმონ ატინელი“, „ანტონიუსი და კლეოპატრა“, და „კორიოლანი“... ტრაგედიის თემა წარმოადგენს იმპროვიზაციას შექსპირის პოლიტიკურ და სოციალურ სიუჟეტებზე... სპექტაკლის ძირითად თემას ვხედავთ – როგორია რომის მოქალაქის პიროვნების სოციალ-ფსიქოლოგიური გამოსახულება? ბევრია საერთო ყოველივე ამასა და იმპერიალისტური ომებისა და რევოლუციების ეპოქ ას შორის, ეპოქისა, რომელშიც ცვხოვრობთ ჩვენ. კაპიტალისტური ქვეყანა გაშმაგებით

ემებს გამოსავალს მოდერნიზებული ცარიზმის გზით. რა არის ფაშიზმი, თუ არა კარიკატურა რომაული იმპერიის ცეზარიზაციისა და მისი დეკადანსის ეპოქისა? ისტორიის ბორბალი ტრიალებს არა კეისრებისა და ბრუტუსების, კასიუსებისა და ანტონიოსების მანქანებით, არამედ უბრალო ადამიანთა მასების მოძრაობით. ჩვენს მიერ წინა პლანზე დაწინაურებულია რომის მოსახლეობა“.<sup>1</sup> ასეთი აქტუალური სპექტაკლის დადგმას აპირებდა ს. ახმეტელი, რომელიც თავად ტირანიის მსხვერპლი გახდა.

1984 წელს სპექტაკლი „რომაელები“ რეჟისორმა ლერი პაქსაშვილმა შექსპირის ტრაგედიების: „იულიუს კეისრისა“ და „ანტონიოს და კლეოპატრას“ მიხედვით განახორციელა. სიუჟეტური განვითარებით „იულიუს კეისრიდან“ სამი გმირი: ანტონიოსი, ლევიდოსი და ოქტავიოს კეისარი „ანტონიოს და კლეოპატრაში“ გადადიან. ამავე დროს „იულიუს კეისრიდან“ გამოყენებულია ბრუტუსისა და კასიოსის დიალოგი, სენატის, კეისრის მკვლელობისა და ბაზრის სცენები. დანარჩენი მოქმედება „ანტონიოს და კლეოპატრას“ მიხედვით ვითარდება. სიუჟეტის იდეურმა გაერთიანებამ პოლიტიკური დაპირისპირება გამოკვეთა, სადაც იმპერიის შექმნის პროცესს დაუნდობლობა, დალატი და პირადი ინტერესები სდევს თან. ამიტომ შეიკვეცა კლეოპატრასა და ანტონიოსის სასიყვარულო სცენები, რათა ეგვიპტის დელოფლის სახეში, რომელიც თავისი ქვეყნის ინტერესებისთვის იბრძოდა, პოლიტიკური მოღვაწეობის ასპექტი წამოწეულიყო. კლეოპატრასა და ანტონიუსის სიყვარული უფრო პოლიტიკური მიზნებითაა განპირობებული. ამიტომაც მოქმედების ადგილად სცენოგრაფმა ა. ჭელიძემ საცირკო არენა მოიაზრა, სადაც პოლიტიკურ ბრძოლებს სისხლისღვრა სდევს და პოლიტიკოს-გლადიატორთა დაუნდობლობას წარმოაჩენს. სპექტაკლში შავი, წითელი, თეთრი ფერები დომინირებს (კოსტიუმების მხატვარი გ. პაქსაშვილი). წითელი მოსასხამების თეთრი ფონის წრეში შავი არწივი დიქტატურის განზოგადებულ სახეზე მიანიშნებს. ხალხის რუხი ფერის კოსტიუმები იმ მასის უსახურობას

<sup>1</sup> Газ. „Советское искусство“ М. 1934 г. №46.

გამოხატავს, რომელიც მუდამ გამარჯვებულ პოლიტიკოსებს ემხრობა. კეისრის მკვლელობის შემდეგ, შეთქმულები, დიქტატორის მოსახმამში, როგორც სისხლიან გუბეში, ისე იბანენ ხელებს. ფინალში კი, ოქტავიოსის შემოსვლისას, კლეოპატრასა და ანტონიოსის ცხედრები, აგრეთვე სცენის შუა ნაწილი, წითელი ნაჭრით იფარება, რაც კვლავ დიქტატურის დამყარებას მოასწავებს.

სპექტაკლის დასაწყისში ჯარისკაცებით გარშემორტყმულ ტახტზე მართო მჯდარი კეისრის (ა. ტაკიძე) გვერდით, მის წინააღმდეგ ბრუტუსი (ნ. ყურაშვილი) და კასიო (ა. ალავიძე) შეთქმულებას გეგმავენ და კეისრის ამაყად მდგარი სხეული, მათ თვალწინ სისხლში ცურავს. ამ სცენას აღშფოთებული ბროს წინაშე ბრუტუსისა და ანტონიოსის პაექრობა ცვლის. ვინც უკეთ მოატყუებს ხალხს, გამარჯვებაც მის მხარეს იქნება. ამიტომაც ანტონიოსი კეისრის სისხლიან მანტიას ეფექტურად აფრიალებს და მსმენელს მოწინააღმდეგეთა დასაძლევად აგულიანებს. უპირატესობის მოპოვების შემდეგ, სამხედრო-პოლიტიკური ძალა ანტონიოსის (გ. ჯაფარიძე), ოქტავიოსისა (ი. ნიჟარაძე) და ლევიდოსის (ნ. ხიდურელი) შემადგენლობით მოწინააღმდეგე პომპეოსს (მ. სეთურიძე) შერიგების ილუზიას უქმნის და ცეკვის დროს ანტონიოსისგან მიტოვებული, სასმელისგან გაბრუებული, ყურადღებამოღუნებული, ლეგიონერთა ხმლებზე წამოგებული ამთავრებს სიცოცხლეს. ისტორიულად გაქცეულ პომპეოსს ეგვიპტეში კლავენ, მაგრამ, რეჟისორული გადაწყვეტით, დაუნდობელი პოლიტიკური ვერაგობის გასამძაფრებლად მას რომში დაუგეს მახე. პომპეოსის მსგავსად ამთავრებს სიცოცხლეს ლევიდოსიც. თუ შექსპირის პიესებში მკვლელობები, უმეტეს შემთხვევაში, სცენის მიღმა ხდება, წარმოდგენაში – სცენაზე სისხლისღვრის ჩვენებით, უკიდურესად იძაბება ვერაგულად დაუნდობელი პოლიტიკური ანგარიშსწორება, რაც სპექტაკლის იდეურ ჩანაფიქრს მკვეთრად გამოყოფს. ვ. პაქსაშვილის კლეოპატრა არ არის ენებით აღზნებული ქალი, იგი ეგვიპტის ბელზე ფიქრობს და ანტონიოსი ტახტისა და სახელმწიფოს შენარჩუნებისთვის სჭირდება. მსახიობი

გადმოსცემს მტკიცე ხასიათის პოლიტიკოსის მისწრაფებას რომის ძლიერი იმპერიის კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად და თვითმკვლევლობაც ყველაფრის დაკარგვითაა გამოწვეული, რადგან ოქტავიუსთან სასურველ ურთიერთობას ვერ ამყარებდა და ამ განწირულ ნაბიჯსაც პოლიტიკოსის გამოუვალი მდგომარეობა განაპირობებს. გ. ჯაფარიძის ანტონიოსი თავიდან კეისრის ერთგულია, მაგრამ თანდათან მოწინააღმდეგე ბანაკში გადადის და იულიუსის მკვლელობის შემდეგ, მისი მოსასხამით ხელში, ხალხის დარწმუნებას ცდილობს, რათა ძალაუფლება მოიპოვოს. კლეოპატრასთან იგი ქვეცნობიერად ეჯიბრება კეისარს ვაჟკაცობაში, დამპყრობლურ პოლიტიკაში, მაგრამ ბოლომდე შინაგანი ძალა ვერ პოვა, რადგან მასში პოლიტიკოსს გრძნობები სძლევს.

ირაკლი ნიჟარაძის ოქტავიოსმა თავის საწადელს სისხლისღვრით მიაღწია, მაგრამ ეს სისასტიკე უაღრესად დახვეწილი ფორმით განახორციელა. ამიტომაც იგი გარეგნულად საოცრად მშვიდია, მაგრამ შინაგან დაძაბულობასა და სიფხიზლეს ინარჩუნებს, რომ მოწინააღმდეგეთა არც ერთი ნაბიჯი არ გამოეპაროს და დროულად, სათანადო სვლით უპასუხოს. ოქტავიოსის მზაკვრულ, ირონიულ გამოხედვასა და საუბრის თავისებურ მანერაში არასრულფასოვანი ადამიანის ამბიცია იკვეთება, რაც მის დაუნდობლობას შეუქცევადს ხდის. სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრი ნათლად მოდის მაყურებლამდე – ლეგიონერთა გარემოცვაში მყოფი იულიუსიდან გამარჯვებულ ოქტავიოსამდე ტახტისაკენ მიმავალი პოლიტიკური გზა სისხლითაა მორწყული. ეს „ტრადიციებიც“ თანამედროვეობამდე აღწევს.

რეჟისორი განზოგადებულად მიანიშნებს დიქტატურის გავლენას საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაზე და მაყურებელს მის სავალალო შედეგებზე დაფიქრებისკენ მოუწოდებს. ამიტომაც, მთავარ გმირთა ხასიათების ახლებური გააზრების შესახებ ლაიფციგის თეატრალურ-სამეცნიერო ცენტრის შექსპიროლოგიის განყოფილების ხელმძღვანელი, პროფესორი არმინ კუკპოფი წერს: „მოულოდნელი სპექტაკლია, მაგრამ ყველაზე საოცარია კლეოპატრას გმირ

ქალად გამოყვანა. აქ ჩანს მისი მომაჯადოებელი ვნებები. კლეოპატრა თავისი ჩაცმულობითაც კი პურიტანულად მკაცრია. ვერ ვხედავთ გრძნობას ანტონიოსსა და კლეოპატრას შორის. არ ჩანს ვნებიანი ლტოლვა ერთმანეთის მიმართ. რეჟისორისთვის კლეოპატრა მხოლოდ ეგვიპტელი ხალხის წინამძღოლი ქალია რომის წინააღმდეგ განმანთავისუფლებელ ბრძოლაში. ანტონიოსიც მხოლოდ რომაელი დამპყრობელია და ბუნებრივია სიყვარული დამპყრობელსა და დაპყრობილს შორის მხოლოდ მოჩვენებითია. ეს ძალზედ შთაბეჭდავად არის მოფიქრებული“.<sup>1</sup>

1973 წელს რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე შექსპირის „იულიუს კეისარი“ განახორციელა. სპექტაკლის იდეა აგებული იყო რომის სახელმწიფოსა და მისი ხალხის დამოკიდებულებაზე ხელისუფლებისადმი. გმირები იბრძოდნენ თავიანთი მრწამსის დასაცავად. ისინი დილემის წინაშე დგანან – ტირანიისადმი მორჩილება თუ თავისუფალი რესპუბლიკა. ამიტომაც პროგრამაში ყურადღება გამახვილებულია პლუტარქეს სიტყვებზე: „.....იულიუს კეისარი“ მიჩნეულია პრინციპების ტრაგედიად“, დემოკრატიზმის პრინციპი უპირისპირდება თვითმპყრობელობის პრინციპს...“. სწორედ ამ პრობლემის გარშემო იყო ფოკუსირებული მოვლენები. მასობრივი სცენებისა და გმირთა ინდივიდუალური ხასიათების დაპირისპირება ქმნიდა იმ გარემოს, სადაც ადამიანის თავისუფლება შეუთავსებელია ერთპიროვნულ მმართველობასთან, რაგინდ ახლობელ მეგობარზეც არ უნდა იყოს საუბარი. სწორედ ამიტომ ილაშქრებდა ბრუტუსი (ეროსი მანჯგალაძე) კეისრის (გიორგი სალარაძე) წინააღმდეგ, ხოლო მარკუს ანტონიუსი (ედ. მაღალაშვილი) იცავდა იულიუსის პოზიციას. ამ პოზიციათა ჭიდილში იბრძოდნენ გმირები. სცენაზე იდგა ფიცარნაგი, რომელიც შუა საუკუნეების თეატრის ასოციაციას ქმნიდა (სცენოგრაფი მ. ჭავჭავაძე), რაც პრობლემის მარადიულობაზე მიანიშნებდა.

ამ მოვლენის განხილვისას რობერტ სტურუას მიერ

<sup>1</sup> თბილისის დრამატული თეატრი. 1986. გვ. 49.



დადგმული „რიჩარდ მესამე“ სრულ წარმოდგენას შეგვიქმნის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მრავალჯერ დადგმულ პიესაში ახალი ინტერპრეტაციის ძიება. უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემი მიზანი არ არის რ. სტურუას დაუპირისპირო რომელიმე თაობის რეჟისორი ან მსახიობი, რადგან საუბარია სრულიად განსხვავებული ესთეტიკური პრინციპების გამოყენებაზე, თამაშის სტრუქტურულ სახეცვლილებაზე, რაც ჟანრის გადაწყვეტის თავისებურებათა აუცილებლობიდან გამომდინარეობს.

1979 წელს რობერტ სტურუა დგამს „რიჩარდ მესამეს“. აქამდე არავის უცდია შექსპირის პიესებში ტრაგიკომიკური ბუნება ეძებნა, გამოეყენებინა ბ. ბრეხტისა და ინტელექტუალური დრამის საფუძვლები, რომლებიც მეტაფორულ სახეცვლილებას განიცდის სცენაზე. რ. სტურუას სპექტაკლი არ არის მხოლოდ პიესის დადგმა, არამედ იგი მოიცავს შექსპირის მიერ მოცემული სიუჟეტის სოციალური არსის განზოგადებულად ჩვენებასა და თანამედროვე პოზიციური სიმწვავეთ გადაწყვეტას. სპექტაკლი არ მოგვითხრობს მხოლოდ რიჩარდის ბოროტმოქმედების შესახებ. მისი საშუალებით სტურუას აინტერესებს მთლიანად რიჩარდიზმის პრობლემა თანამედროვე საზოგადოებაში. ამიტომ რეჟისორი მოვლენებს გლობალურად ასახავს.

ამ საინტერესო თვალთახედვით სპექტაკლის შექმნა განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ რ. სტურუას რეჟისურა აღსავსეა ფორმისა და სტილის ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით. ამასთანავე, იკვეთება რეჟისორის პოზიცია, რომელიც ყოველთვის თანადროულად ჟღერს. რეჟისორი მაქსიმალურად იყენებს სცენურ სივრცეს, მსახიობის პლასტიკურ და შინაგან გამომსახველობით საშუალებებს, პირობითობას, გროტესკს, კარნავალური და სამოდერნო თეატრის პრინციპს, სპექტაკლის იდეური გადაწყვეტისთვის ეფექტურ მუსიკალურ და მხატვრულ გაფორმებას. ყველა კომპონენტი მოყვანილია მკაცრ სისტემაში და ქმნის ლოგიკური განვითარების საშუალებას.

ასეთი განზოგადებით ხასიათდება სპექტაკლი „რიჩარდ მესამე“. ყურადღება მინდა გაავამახვილო ფინალზე, სადაც რიჩმონდი მკვლელის სახით მოვევლინება რიჩარდს. იგი,

მარგარეტის მსგავსად, საორკესტრო ორმოდან ამოდის – როგორც მარგარეტს მოაქვს ადამიანებისთვის სიკვდილი, ასევე მოუტანა იგი რიჩმონდმა რიჩარდს. ორივენი წელს ზემოთ შიშველდებიან და ამ დროს რიჩარდი წარმოგვიდგება მთელი თავისი ფიზიკური ნაკლით. კუზთან ერთად, ხელიც გამხმარი ჰქონია, რაც აქამდე არ ჩანდა. რიჩარდი ძლიერი კოჭლობით მიემართება სცენის სიღრმისკენ, სადაც ორთაბრძოლა იმართება. რეჟისორმა და მხატვარმა მათი შერკინება ინგლისის რუკის ფონზე გადაწყვიტეს. ამ სცენას, ეფექტის გარდა, საინტერესო აზრობრივი დატვირთვაც მოაქვს – ძალაუფლებისთვის ბრძოლაში, ერთმანეთის გარდა, სახელმწიფოსაც ჩეხენ. რიჩმონდი იბრძვის არა საერთოდ ტირანიის წინააღმდეგ (როგორც ეს პიესაშია), არამედ მხოლოდ პირადი მტრის, რიჩარდის, გასანადგურებლად. მომაკვდავი რიჩარდი ავანსცენისკენ მოემართება, ზურგზე წამოსასხამივით მოათრევს რუკას. მას ფეხდაფეხ მოჰყვება მასხარაც. მარგარეტი გამარჯვებულ რიჩმონდს აწვდის გვირგვინს. ასე რომ, ფაქტობრივად, რიჩარდიზმის ახალი გამგრძელებელი ძეგდება. რიჩმონდი გვირგვინით ადის ფიცარნაგზე (სადაც გაძეგების შემდეგ იდგა რიჩარდი), ამავე დროს ავანსცენას უახლოვდება მასხარა. რიჩმონდი იდგამს გვირგვინს, ხოლო მასხარა იხდის ქუდს, რაც ერთდროულად ხდება.

ამ ფინალით მრავალწერტილი ისმება. ამ მრავალწერტილში იკითხება რიჩარდიზმის გაგრძელება საზოგადოებაში. ამას აძლიერებს მ. შველიძის მხატვრობა, კოსტიუმები, რომლებიც ისტორიულად კი არ ასახავენ მოქმედების დროს, არამედ წარმოადგენენ სხვადასხვა ეპოქის კოსტიუმთა გალერეას. მათში ჭარბობს მუქი ფერი. ამიტომაც პერსონაჟები სცენის თეთრ ფონზე ლაქებად აღიქმებიან. რიჩარდმა იმით მიაღწია მიზანს, რომ ყველანი აჰყვნენ და ხელი შეუწვევს მის სისასტიკეს, რითაც იკვეთება რეჟისორის სათქმელი – ბოროტების მიმართ მორჩილებამ და პასიურობამ განაპირობა თითოეული მათგანის დაღუპვა.

2018 წელს, ახმეტელის თეატრი კვლავ მიუბრუნდა კეისრის თემას. ამჯერად ცნობილი თურქი დრამატურგის

თუნჯერ ჯუჯენოღლის პიესა „ბრუტუსი, ანუ იულიუს კეისრის მკვლელობა“ რეჟისორმა ირაკლი გოგიაძემ განახორციელა. თავად პრობლემის დასმაც სხვაგვარია. ავტორის აზრით, ბრუტუსი, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში მოღალატედ ითვლებოდა, შეიძლება ხელმეორედ იშვას. ამის მიზეზიც იყო რიტორიკული შედახილი – „შენც, ბრუტუს?!“. მოქმედება თეატრში მიმდინარეობს, სადაც მსახიობებს შესაძლებლობა აქვთ, თავიანთი დამოკიდებულება გამოავლინონ გმირებისადმი და თანამედროვე თვალთ დაგვანახონ საუკუნეების მანძილზე ნაცნობი პრობლემა – დემოკრატიისა და დესპოტიზმის, ხალხისა და ხელისუფლების ურთიერთდამოკიდებულება. რეჟისორი ირაკლი გოგიაძე ყურადღებას ამახვილებს, თუ როგორ მივიდა ბრუტუსი კეისრის მკვლელობამდე. მისი თქმით: „სპექტაკლი იულიუს კეისრის მკვლელობის ერთ-ერთი საინტერესო ინტერპრეტაციაა, რომელიც, ძირითადად, ბრუტუსის ფენომენზეა აგებული. დალატს შეიძლება გამართლება არა აქვს, მაგრამ ზოგჯერ შესაძლოა, ახსნა მოეუბნებოთ მაგალითად მაშინ, როცა გსურს სახელმწიფო გადაარჩინო, შეინარჩუნო“<sup>1</sup>. ამიტომაც, სპექტაკლში ბრუტუსი მოღალატე არ არის და შეიძლება ქვეყანა გადაარჩინოს. თეატრის პოზიციის საჩვენებლად მსახიობები გაითამაშებენ კეისრის ისტორიას, რაზეც საგრძობლო ოთახებში არსებული სარკეები მეტყველებენ, რომლებშიც მსახიობები იხედებიან და თავიანთ გმირებს აკვირდებიან.

მოქმედება იწყება კეისრის სენატში მკვლელობის ეპიზოდით ფილმიდან „იულიუს კეისარი“ (რეჟისორი ული ედელი, 2002), ხოლო მსახიობები ეკრანს მიღმა საგრძობლო სარკეების წინ სხედან და სპექტაკლისთვის ემზადებიან. შემდგომში სწორედ აქედან ერთვებიან მოქმედებაში. გმირები თანამედროვე კოსტიუმებში არიან. სცენის ერთ მხარეს გაწყობილია სუფრა, ხოლო მაგიდასთან კოსტიუმში გამოწყობილი მანეკენი დგას (სცენოგრაფი მარიკა კვაჭაძე). გმირები კეისრის მოსაკლავად ემზადებიან. ბრუტუსი (ა. გველეხიანი), შეთქმული სტუმრების:

<sup>1</sup> ლაბაძე შ. „ბრუტუსი, ანუ იულიუს კეისრის მკვლელობა ახმეტელის თეატრში“. ჟურნ. „გზა“. 2018 წ. 9 ივლისი.

კასკასა (გ. ცხადაძე) და კასიუსის (ო. ჩიქობავა) მისაღებად ემზადება. ყურადღება მახვილდება ბრუტუსის ფსიქოლოგიურ განწყობაზე. ჯერ ჩანს, რომ მისი ცოლი პორცია (მ. ვაწაძე) უკმაყოფილოა ქმრის უყურადღებობით. ცდილობს აკოცოს, მაგრამ ბრუტუსი თავს არიდებს. შემდეგ მსახური ლუციუსი (დ. კალანდაძე) ბრუტუსს ჯერ რომაელი მოქალაქის წერილს უკითხავს, ხოლო მეორე წერილში ასახულია მისი მშობლებისა და კეისრის ურთიერთობა – დედამ მოკლა მამა და კეისრის საყვარელი გახდა. მსახიობი ა. გველესიანი გადმოსცემს სტრესულ მდგომარეობას ბრუტუსისას, რომელსაც უკვე კითხვები უჩნდება და მის პასუხზე იწყებს ფიქრს, რაც შეიძლება კეისარზე შურისძიების მიზეზიც გახდეს. დედაც (ს. სებისკვერაძე) ეუბნება, რომ ვილაც გაქეზებს კეისრის წინააღმდეგო. ამ პირად ეჭვებს პოლიტიკური საბაბიც ემატება, რომ მალე არჩევნები გაიმართება და კეისარი სიკვდილამდე ერთპიროვნული მმართველი იქნება, ხოლო რესპუბლიკის მომხრეები კი გაურკვეველ ვითარებაში იქნებიან. ამას ემატება ინფორმაცია, რომ სენატორებიც უკმაყოფილო არიან კეისრის თავხედური ქცევებით. ბრუტუსს პირადი ანგარიში ამოდრავებს, მაგრამ მას პოლიტიკური ელფერი უნდა შესძინოს. შეთქმულები კეისრის მკვლელობას გეგმავენ და ბრუტუსიც ტოვას კოსტიუმით იცვლის, რაც მისი შეხედულებების შეცვლასა და გადაწყვეტილების მიღებას ნიშნავს. მკვლელობის შემდეგ კი აბაზანაში სისხლს ჩამოიბანს.

კეისარი (გ. გასვიანი) გაორებული მმართველია. მას პირადი კომპლექსები აწუხებს და ხელისუფლების შენარჩუნებაც. ამის დასტურია ისიც, რომ სენატში წასვლის წინ ქალ მანეკენს კოსტიუმს ხდის და თავად იცვამს. ბრუტუსი, რომელიც კეისარს ჩაცმაში ეხმარება, იმაზეც ფიქრობს, თუ რამდენად სახიფათოა ასეთი გაორებული პიროვნების ხელში აბსოლუტური ძალაუფლების თავმოყრა.

აღსანიშნავია, რომ მოქმედებაში რამდენჯერმე ერთვება ფრაგმენტები ფილმიდან „იულიუს კეისარი“. ეს ფრაგმენტები ხაზს უსვამენ დასმული პრობლემის მარადიულობასა და აქტუალობას, მაგრამ, ვფიქრობ, კადრები ხელს უშლის

მოქმედებას და მთელი ყურადღება მსახიობთა ურთიერთობებზე უნდა იყოს გადატანილი.

2015 წელს, რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „იულიუს კეისარი“, რობერტ სტურუასთვის აქტუალურია დიქტატორის არსის წარმოჩენის თვალსაზრისით. რეჟისორი თავის სატელევიზიო გამოსვლაში (პირველი არხი) ამბობდა: „ყველაზე იოლი აღმოჩნდა მოიშორო ადამიანი, მაგრამ მერე, როდესაც შენი იდეები უნდა გაატარო უფრო დემოკრატიული, ნორმალური, ადამიანური აი, აქ ხდება ქაოსი. იმიტომ რომ ძალიან ბევრი ხელისშემშლელი ფაქტორი წამოიწვევს წინ ხოლმე – ამ პრობლემებზე მინდა ვილაპარაკო. მორალი – ვინც ბოროტება ჩაიდინა, დაისჯება, მეჩვენება, რომ არ დაისჯება. ბოროტება ხშირად გენიალურად განაგრძობს ცხოვრებას. შეიძლება იცვლის ფერს, გადადის სხვა ადამიანში, მაგრამ ის მაინც არსებობს. ამ პრობლემებზე მინდა ვილაპარაკო“. ამდენად, ბოროტების მარადიულ არსებობასა და მის სახეცვლილებაზეა საუბარი სხვადასხვა დროში. თავისი მიზნის გამოსაკვეთად 5-მოქმედებიანი ტრაგედიიდან, რეჟისორმა მხოლოდ ორი გამოიყენა და ერთ მოქმედებაში ჩაატია. რეჟისორმა არ გადალალა მაყურებელი და მხოლოდ მთავარი სათქმელის აღქმის ფოკუსირება მოახდინა – ტირანიის სინდრომის ჩასახვისა და ამ მოვლენის წინააღმდეგ შეთქმულების მომზადება-განხორციელების საშიშროება დაგვანახა. რობერტ სტურუას აინტერესებს, როდის უჩნდება პოლიტიკოსს გამეფების სურვილი და რამდენად შეესატყვისება ეს საზოგადოებრივ ინტერესებს. ხაზი ესმება იმ გარემოებას, რომ კეისრობა ყოველთვის, ყველა ქვეყანაში შეიძლება აღმოცენდეს და აქტუალური იყოს. ამიტომაც, სცენის უკანა პლანზე მოჩანს ფეისბუკის ნიშანი F, როგორც მსოფლიოში ინფორმაციის გავრცელების საშუალება. ერთმანეთში ირევა ძველი და თანამედროვე ატრიბუტები ტირანიის პრობლემის განზოგადებულად საჩვენებლად.

სტურუას რეჟისორული სტილისა და ხერხების განმეორება ერთგვარი პარალელია სხვადასხვა დროსა და ვითარებაში ჩასახული ტირანიის საბოლოო შედეგის საჩვენებლად.

დამდგმელი აქაც არ ღალატობს თავის ჩვეულ სტილს და პიესის თავისებურ, მოკლე ვერსიას ბალაგანური თეატრის ფორმით, ტრაგიკული და ფარსის ელემენტების შეჯვარებით მოგვითხრობს კეისრის გამეფების მცდელობაზე დემოკრატიულ რომში. ანუ, თანამედროვე ენაზე გვითხრა, რომ სახელმწიფოს სათავეში მყოფი პირი, რომელიც სრულ დიქტატურას მონიღომებს, განწირულია, ვინაიდან თავისუფლებისმოყვარე, დემოკრატიულ საზოგადოებაში ეს სინდრომი მიუღებელია. სტურუას პირდაპირი ალევგორიები ადვილად მისახვედრია, რაც ჩვენს საზოგადოებას აფრთხილებს მსგავსი ტენდენციის საშიშროებაზე, როდესაც ძალაუფლება პირადი მიზნებისთვისაა განკუთვნილი. ისევე, როგორც „რიჩარდ III-ში“, აქაც მთავარ გმირს, ოლონდ თანამედროვე კოსტიუმებსა და პალატოებში, შავი სათვალეებითა და ცილინდრებით, თავისი გარემოცვა დაჰყვება, რომელიც მაფიოზურ კლანს გვაგონებს. ეს კლანი კლავს კეისარს და ამავე დროს, თითოეული მათგანი მსგავს ძალაუფლებაზე ქვეცნობიერად ოცნებობს. აქაც ვხედავთ რიჩარდით გვირგვინსა და მოსასხამში გამოწყობილ კეისარს, რომელიც განწირულია. ისევე როგორც „მეფე ლირში“, აქაც თეატრი-თეატრში თამაშდება. ვხედავთ თეატრის ლოჟებს, საიდანაც გმირები მოქმედებას თვალს ადევნებენ. ერთი ლოჟა „ფეისბუკის“ აღმნიშვნელ ლოგოს წააგავს (სცენოგრაფი მ. შველიძე), რაც გათამაშებული ამბის მასშტაბურობაზე, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემაზე მიუთითებს. ამდენად, პრობლემა ლოკალურად კი არაა, განზოგადებულად არსებობს და მისი დამალვა კი არაა, გამოძხეურება და ფართო მსჯელობაა აუცილებელი. ამიტომაც მეფობის სიმბოლო ადვილად ჩასაფურში გვირგვინდადგმული ბუშტია, რომელიც ერთი გაუთვალისწინებელი მოქმედებით შეიძლება გასკდეს. ამას ამძაფრებს და მრავალმნიშვნელოვანს ხდის კასიუსის (ლ. ხურცია) სიტყვები: „არარაობა დღეს ქვეყნის მბრძანებელია. რა სამარცხვინო საუკუნეა. მხოლოდ ერთი კაცის სახელი რატომ უნდა ისმოდეს“. ამიტომ გვირგვინისთვის ბრძოლას, რომელიც არავინ იცის, როდის გასკდება და მისი მსურველის

თავს ვეღარ დაამშვენებს, მაყურებელი ირონიულად და უაზრობად აღიქვამს.

მისანი და წამყვანი (მ. ლორია) ყურადღებას ამახვილებს სიტყვებზე: „ვისაც ენდობი, ის გაგყიდის“, რაც რეფრენივით გასდევს სპექტაკლს. ამიტომაც თან სდევს გმირებს ცინიზმი და უნდობლობა. დასაწყისშივე იგრძნობა ეს ირონია. მ. ლორიას მისანი ირონიული ღიმილით გადახედავს დარბაზს, იღებს ბუშტს, რომელზეც შექსპირის სახეა დახატული და ზედ გვირგვინია ჩამოცმული. ასევე ირონიული ღიმილით ჰყვება პირველ სცენას – რომაელების შეკრებას მოედანზე, სადაც პომპეუსზე გამარჯვებულ კეისარს ხალხი ხვდება. ამ დროს ფლავიუსი (ზ. ინგოროყვა) ხალხს მიმართავს, რომ გმირი პომპეუსი დაამარცხა კეისარმა და ნადირალა მკვლელს ეგებებითო. წამყვანი პასუხობს – ეს სიცრუეა და მეფედ უნდა ვაკურთხოთო და არაკეთილმოსურნეს კლავს. თავისუფალი, განსხვავებული აზრი ჩახშობილია და „საზოგადოებრივი აზრიც“ ერთიანდება. კეისარს (დ. უფლისაშვილი) მუდამ თან სდევს თანამედროვე კოსტიუმებსა და პალტოებში გამოწყობილი თანამოაზრეთა გუნდი, რომელსაც შავი სათვალეები და ცილინდრები ამშვენებს. მათ შორის ერთი ებრაულ სამოსშია გამოწყობილი. ეს ადამიანები რაღაც მაფიური, თუ კლანური გაერთიანების წევრებს გვაგონებენ. საერთოდ, მოქმედებას თანადროულობის შეგრძნება ახლავს, რაც გარკვეული პარალელების გავლების საშუალებას გვაძლევს. კეისრის პირველი გამოჩენა ამ ამაღლასთან ერთად: სცენის სიღრმიდან ურიკით შემოდიან კეისარი და მისი მეუღლე. შინელებული კადრივით, თითქოს გადასაღებ მოედანზე არიან. კეისარი ფეხშიშველია ყვარყვარესავით. მას ყუთს მიართმევენ, რომელსაც ხსნის და სხვადასხვა ფორმის გვირგვინს იზომებს და ერთს შეარჩევს. ხელებს წინ დაიწყობს პიტლერივით და ამბობს: აბა წავიდეთ, კაპიტოლიუმთან ხალხი გველოდება. ამ დროს ხალხი უხერხულად შეიშმუშნება და ირონიულად იცინის. კასკა (პ. გულიაშვილი) ყვება, რომ კეისარს გვირგვინი ძალად დაადგეს თავზე (კვლავ რიჩარდთან ასოციაცია). ამ დროს ზარბაზნების ხმა ისმის ნიშნად კეისრის გამეფებისა.

თუმცა იმ დროს ზარბაზნები ჯერ კიდევ გამოგონებული არ არის, მეფედ არჩევის შემდეგ კეისარი კვლავ ფეხშიშველია. მისი გუნდი ჩუმად, შენელებული სვლით მოდის ავანსცენისკენ, რაც დროის შენელების მანიშნებელია. კეისარი სამეფო ტახტზე ჯდება და მისანი ქვიშის საათს ამოატრიალებს, რაც კეისრის დარჩენილი სიცოცხლის ათვლის მაჩვენებელია. ორაზროვანია კეისრის სიტყვები: „ჩრდილოეთის ვარსკვლავის ირგვლივ ბრუნავს სამყარო უკიდევანოდ. დედამიწაც ასეა. ძე ხორციელნი ერთ ღერძს უკლიან. ეს ღერძი მე ვარ“ და ამ დროს კასკა და სხვები ურტყამენ დანებს. ასევე ორაზროვანია კასიუსის (ლ. ხურცია) სიტყვები: „არაბობა დღეს ქვეყნის მბრძანებელია. რა სამარცხვინო საუკუნეა. მხოლოდ ერთი კაცის სახელი რატომ უნდა ისმოდეს“. თუ გავითვალისწინებთ, რომ რ. სტურუა თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებზე საუბრობს, ადვილი მისახვედრია, საქართველოში დადგმულ სპექტაკლში რომელი პოლიტიკური პირი იგულისხმება, რომელიც კეისარივით არა, მაგრამ არაოფიციალურად ამის პრეტენზია გააჩნია. ამას რეჟისორი საზოგადოებისთვის საშიშ მოვლენად მიიჩნევს და მაყურებელს სიფხიზლისკენ მოუწოდებს.

კეისრის უახლოესი მეგობარ ბრუტუსის სახეს ბ. ზანგური განასახიერებს. მისი გმირი გაორებული და ჩაფიქრებულია, მიიღოს თუ არა შეთქმულებაში მონაწილეობა, რადგან: „უსამართლობამ, უზნეობამ, უიმედობამ დაისადგურა რომში. წინ სამართალი უნდა გაგვიძღვეს და არა შურისძიება“. ამ მხრივ საინტერესოა ბრუტუსისა და პორციას (ქეთი სვანიძე) ოჯახური სცენა, სადაც პორცია ბავშვს მიაწვდის, რომ მეუღლეს საბედისწირო წასვლა გადააფიქრებინოს. ბავშვი ამ შემთხვევაში ქვეყნის თავისუფალი მომავალია. ამიტომ მოალერესე ცოლს მკვეთრად იცილებს – გადაწყვეტილება მიიღო და მის შეცვლას აღარ აპირებს. მის სიტყვებში – „რომი უნდა ვიხსნათ“, ქვეცნობიერად, საქართველოს მომავალი იგულისხმება.

კასკა, პაატა გულიაშვილის შესრულებით, შექმნილ პოლიტიკურ სიტუაციას ალღოს უღებს და დინებას



მიჰყვება. ამიტომაცაა იგი ერთდროულად კეისრის მოჩვენებითი ერთგულებით გამსჭვალული და ამავე დროს ხან კლოუნია და ხან შეთქმული. მისი მზაკვრული ბუნება მისსავე სიტყვებში ჩანს: „ძალიან გონიერი ბავშვი ვიყავი სკოლაში, მაგრამ ახლა თავს ვისუფლებ. ჩემი დროც მოვა, ვნახოთ ვინ ვის“. იგი ყოველთვის კეისრის გვერდითაა, ხან ფეხსაბანი ტაშტი მოაქვს და კეისარს ფეხებს აბანინებს, ხან გვირგვინის ზარდახშა მოაქვს, ყოველთვის მზადაა, კეისარს ასიამოვნოს და საკუთარი პოზიციები გაიმყაროს. მომენტს არ უშვებს საკუთარი ამბიციის გამოსავლენად. ხან კეისრის ოქროს ჯაჭვს ირგებს, ხანაც მის გვირგვინს იდგამს, ხან ოქროთი სავსე ქისას ათამაშებს ხელში.

კასიუსი, ლევან ზურციას შესრულებით, შეთქმულების მორგანიზებელი ძალაა. იგი ითანხმებს ბრუტუსს და ცდილობს სიტუაციის გაკონტროლებას. ამიტომ არ ენდობა მას კეისარი და ჩხრეკს. კასიუსი წიგნს აძლევს. კეისარი ამას ასე აფასებს: „ვინც ბევრს ფიქრობს, ასეთი ხალხი საშიშია“. ამიტომაც ამცირებს ყველას თანდასწრებით. მუნღმოდრეკილ კასიუსს კეისარი ზედ აჯდება და ეკითხება – წიგნების კითხვა გიყვარს? კასიუსი იტანჯება, ძლივს უძლებს ზურგზე მჯდომ კეისარს, შეურაცხყოფილია ასეთი დამცირებით. ამიტომ კეისარს ხელს ააღებინებს და გარბის. დაუმორჩილებელ სულს ხედავს მასში კეისარი და საკუთარი შეხედულების გასამყარებლად ანტონიუსს ეკითხება, კასიუსზე რას ფიქრობო. რეჟისორის ქვეტექსტით, კეისარს განათლებული გარემოცვის ეშინია. ამავე დროს მაყურებელსაც აღეძვრება ფიქრი, თუ რატომ დააკნინა ხელისუფლებამ მეცნიერებისა და განათლების სისტემები და ისინი განვითარებადი ქვეყნების პროგრამებს დაუქვემდებარა...

სპექტაკლი ტირანიის სხვადასხვა ნაირსახეობაზე მიგვანიშნებს, რომლებიც საზოგადოებრივი განვითარების ყველა სფეროს მოიცავს და ძალზე საშიშია, თუ დროულად არ შეაჩერეს.

ამრიგად, შექსპირის „იულიუს კეისრის“ თემათა და მისი ინტერპრეტაციით, ტირანიის პრობლემა და თავისუფლება ყოველთვის აქტუალურია ქართული თეატრისთვის,

განვითარების რომელ ეტაპსა თუ პოლიტიკურ წყობაშიც არ უნდა აღმოჩნდეს საზოგადოება.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ვასაძე მ. კეისრის და ბრუტუსის ტრაგედიის სტურუასეული ბუფონადა. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“. №4. გვ. 36-41. 2015.
- თევზაძე მ. შტრიხები პორტრეტისათვის – დათო უფლისაშვილი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 12 მაისი, №18. გვ. 4-5. 2017;
- შალუტაშვილი ალ. შექსპირი ჩვენი თანამედროვე. გაზ. „კომუნისტი“. 23 მარტი. 1974.
- შვანგირაძე ნ. იულიუს კეისარი – სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა. გაზ. „ქართული თეატრის დღე“. 14 იანვარი. გვ. 8. 1974.
- Куция К. Встреча с Шекспиром. Газ. „Молодиож Грузии“. 1973 г. 3 октября.

## **თამარ ქუთათელაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯვანელიძის  
სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის  
მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი.

## **ალექსანდრე (სანდრო) ასმეტელის „ანზორი“**

დიდი ქართველი რეჟისორის – ალექსანდრე (სანდრო) ასმეტელის (1886-1937) თეატრალური ესთეტიკის ძირითადი ორიენტირი ყურადღებას იპყრობს ჯერ კიდევ მისი სტუდენტობის, პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის წლებში გამოქვეყნებული პუბლიკაციებით – „ჩვენი გზა“, „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული“, „ქართული თეატრის ისტორია“, „ქართული თეატრის კრიზისი“, „მომავალი ქართული თეატრი“ და სხვა. იგი წერდა: „გვაქვს თეატრი მძიმე, დინჯი, უსახო, გაუბედავი – იგი უნდა დაიმსხვრეს... გყვავს მსახიობები მოუხეშავი, ტლანქი, ზანტი, იგი უნდა მოიხნიქოს რომ გახდეს რბილი, ცეცხლოვანი და შუშპარიანი – და თეატრი გვექნება ალგზნების, ემოციის, რიზიანი, გაბედული, გმირული“.<sup>1</sup>

„დღევანდელ დღეს გამეფებული პლასტიკა, კილო, ინტონაცია, სტილი არ არის ქართულ დედა-ძარღვზე ასხმული. ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართველი ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა... ჩვენს სცენაზე გაბატონებული ინტონაცია უფრო ცრუკლასიკურს წააგავს“.<sup>2</sup>

1920 წელს ასმეტელმა წარმატებით დადგა პროფესიულ სცენაზე თავისი სადებიუტო სპექტაკლი – სანდრო შანშიაშვილის ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური პიესა „ბერლო ზმანია“, რომელმაც სათავე დაუდო ქართული თეატრის მოდერნიზაციას, სინთეტურ თეატრს. დამოუკიდებელი

<sup>1</sup> ასმეტელი ალ. დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1978. გვ. 90.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 95-96.

საქართველოს პარლამენტის წევრი, აქტიურად მონაწილეობდა 1924 წლის აჯანყების მზადებაში, მისი მარცხის შემდეგ კი, თავისუფლების დაკარგვით დათრგუნვილ საზოგადოებაში პოლიტიკური თეატრის მყარი მოდელის შექმნა განიზრახა. ახმეტელისათვის თეატრი გახდა საშუალება გამოეხატა „ქართველი ადამიანის სულის დრამის ფორმები“<sup>1</sup>, ქართველი ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა. პოლიტიკური თეატრის შექმნის წადილით შთაგონებული რეჟისორი, სცენაზე ამკვიდრებდა მტკიცე ნებისყოფის ამბოხებული გმირის სახეს, ესწრაფვოდა ხალხის გმირული სულისკვეთებით აღზრდას, რომ საჭირო მომენტში, შესაძლებელი ყოფილიყო ეროვნული ენერჯის მობილიზება, ქვეყნის დამოუკიდებლობის რეალიზება. ამ მიზანს დაეფუძნა მისი ზეაწეული გრძნობებისა და ცეცხლოვანი ტემპერამენტის სათეატრო ესთეტიკა, გადმოცემული უშუალოდ და არტისტული სილამაზით.

ახმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები ახალი ეპოქის მოდერნულ ფორმებში აღვიძებდა და სცენაზე წარმოსახავდა ხალხურ წიაღში დაფარული ეროვნული თეატრალობის ახალ ხარისხს. ოსტატურად დადგმულ მასობრივ სცენებში, რეჟისორი უხვად მიმართავდა სიმღერებსა თუ ცეკვებს, მასისა და ინდივიდის ჰარმონიული ურთიერთობით ავლენდა რევოლუციური ეპოქის ხასიათს, თანამედროვე ადამიანის პეროიკას, ქართული ხალხური თეატრის იმპროვიზაციულ ბუნებას. ფართო თეატრალური საზოგადოების მძაფრი ინტერესი გამოიწვია მის მიერ დადგმულმა საეტაპო მნიშვნელობის მქონე სპექტაკლებმა: ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (1928), ს. შანშიაშვილის „ანზორი“ (1929), გ. რობაქიძის „ლამარა“ (1930), შ. დადიანის „თეთნულდი“ (1931), ფ. შილერის „ტირანების წინააღმდეგ“ („ყაჩაღები“, 1933).

ახმეტელმა შეძლო და წარმოუდგენლად მცირე დროში შექმნა ახალი პერიოდის ეროვნული თეატრის მოდელი, სადაც გამოიხატა ნაციონალური და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა ტანდემი. მას სწამდა, რომ „ნაციონალური

<sup>1</sup> ახმეტელი ალ. დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1978. გვ. 103.

ხელოვნება... კოსმოპოლიტურია“.<sup>1</sup> მიისწრაფვოდა დიონისური ექსტაზისა და აპოლონური მშვენიერების ჰარმონიის აღსადგენად.

ახმეტელის თეატრში, პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლა უშუალოდ დაუკავშირდა ქვეშევრდომული ცნობიერების დაძლევის, ახლებური აზროვნების, „ეროვნული შინაგანი წყაროებიდან“ აღზევებული სულიერების დამკვიდრებისათვის სწრაფვას. ნ. არველაძე მიიჩნევს, რომ „ა. ახმეტელმა შექმნა თეატრი-ფორუმი, სადაც ხდებოდა აზრთა შეჭიდება ეპოქის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე... მასა აზვირთებულ ვნებათაღელვას ფართო მონასმით გადმოსცემდა... დახვეწილი დეკორაცია, ჟესტიკისა და ინტონაციის მათემატიკური სიზუსტე, მოძრაობათა ეკონომია, ჰარმონიულ ერთიანობაში ამკვიდრებდა თანამოაზრეთა ესთეტიკურ კრედოს... ახმეტელმა გამოჰყო, გააღრმავა, გამოკვეთა ჩვეულებრივში – უჩვეულო, ყოველდღიურში – საზეიმო“.<sup>2</sup> სამართლიანად წერდა მ. კალანდარიშვილი – „ახმეტელის არც ერთ სპექტაკლზე არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც „ანზორზე“, რომელიც მოგვევლინა ნამდვილ ლეგენდად ქართული თეატრის ისტორიაში“.<sup>3</sup> „ანზორი“ იყო ერთ-ერთი ბრწყინვალე, მხატვრულად დასრულებული სპექტაკლი, რომელმაც თეატრს საკუთარი სახე მისცა“,<sup>4</sup> – შენიშნავდა შ. აფხაიძე. „ალ. ახმეტელის შემოქმედებაში ერთი პერიოდი, ძიებათა ერთი რკალი „ანზორის“ დადგმით დასრულდა. ეს სპექტაკლი საეტაპოა არა მარტო რეჟისორის ბიოგრაფიაში, არა მარტო რუსთაველის თეატრის, არამედ მთლიანად ქართული თეატრის ისტორიაში“.<sup>5</sup> „შენ „ანზორის“ დადგმით მოიხვეჭე უკვდავი სახელი და დაიდგი გვირგვინი როგორც რეჟისორმა“,<sup>6</sup> – წერდა მ. საფაროვა-აბაშიძე.

1929 წელს ახმეტელის მიერ განხორციელებული

<sup>1</sup> ახმეტელი ალ. დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1978. გვ. 99.

<sup>2</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 9, 10, 11.

<sup>3</sup> Каландаришвили М. Проблемы режиссуры Сандро Ахметели М. 1986. Ст. 50.

<sup>4</sup> ახმეტელი ს. წერილები. თბ. 1958. გვ. 35.

<sup>5</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 12.

<sup>6</sup> იქვე. გვ. 109.

ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, რომლითაც საქართველოს უპირველესი თეატრი წარსდგა 1930 წლის I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე მოსკოვში, იყო რუსთაველის თეატრისა და მისი ახალი ხელმძღვანელის პირველი გასვლა იმპერიის დედაქალაქში. ამ დროისათვის მოსკოვის თეატრალური ბომონდი კარგად იცნობდა გასულ სეზონში სამხატვრო თეატრის მიერ დადგმულ სპექტაკლს – ვს. ივანოვის „ჯავშნოსანი მატარებელი 14-69“, მაგრამ ს. შანშიაშვილის მიერ შექმნილი პიესის ადაპტირებულ ვერსიაში, მოქმედების ადგილი ციმბირიდან დაღესტანში იქნა გადატანილი და გამოკვეთილი იყო ნაციონალური კოლორიტიც. თეატრმა ყურადღება გაამახვილა მასების რევოლუციურ ენთუზიაზმზე. რუსთაველელთა დადგმაში მთავარ მოქმედ პირს პარტიზანთა რაზმი წარმოადგენდა, ხოლო ანზორი მთლიანი, მიზანდასახული კოლექტივის ორგანულ ნაწილად იაზრებოდა.

სპექტაკლის დეკორაცია ასახავდა მთის პეიზაჟს, დასერილს დაქანებული ბილიკებითა და კლდეებზე აგებული ბანიანი სახლებით. მთიელთა სოფელი (ე. წ. აული) თითქმის ნატურალისტურ მასშტაბს აღწევდა. მოქმედება ძირითადად ვითარდებოდა აულის წინ აღმართული სახლების ბრტყელ ბანებსა და ბორცვებზე. მოქმედ პირთა რაოდენობა ასამდე მომზიბლავ ქალ-ვაჟს მოიცავდა. ი. გამრეკელმა ისე განლაგა მთიელთა ქოხები, რომ მათი ერთობლიობა კომპაქტურსა და მონუმენტურ აგებულებას ქმნიდა. მოედნების სისტემა ეფექტური იყო მასების ტემპერამენტით აღსავსე მოქმედებისათვის. ა. გვოზდევნი წერდა: „სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება გამოირჩევა მონუმენტური სისადავით და საუცხოოდ ერწყმის მოქმედების ჰეროიკულ ხასიათს“.<sup>1</sup>

1930 წლის 5 და 6 ივნისს, მოსკოვის II სამხატვრო თეატრში უჩვენეს ახმეტელის „ანზორი“. დადგმაში მიგნებული იყო კოლექტივისა და ინდივიდის ურთიერთობის თანამედროვე ფორმა, ე. ბესკინის თქმით, „ახმეტელის შემოქმედებითი მეთოდი ნოვატორულია... აქ პიროვნება ნაჩვენებია არა კოლექტივისაგან იზოლირებული და გამოკვეთილი ინდივიდუალური

<sup>1</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 103.

ფსიქოლოგიით... არამედ კოლექტივის ორგანულ ნაწილად“<sup>1</sup>. მოსკოვში გამართულ I საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე, „ანზორი“ ოლიმპიადის ღირსშესანიშნავ მოვლენად აღიარეს. ახმეტელი მასობრივი სცენების ორგანიზების დიდოსტატად, ხოლო სპექტაკლის „III მოქმედების მთიელთა ამბოხი აულში, დინამიკური მასობრივი კომპოზიციის დიდებულ მაგალითად“<sup>2</sup> სცენას. ეს ფერადოვანი მიზანსცენა უზუსტეს რიტმზე იყო დამყარებული. სახლების ბანებზე შეკრებილიყვნენ მთიელი ვაჟკაცი პარტიზანები, ტანწერწეტა ქალიშვილები. აულის სცენა, ბრძოლის ჟინით ანთებული ლეკებით, მონუმენტურ ფერწერას წააგავდა. გამოკვეთილი იყო მათი მხნე და სიცოცხლის წყურვილით აღსავსე სახეები. რიტმულად ორგანიზებული მასობრივი ცეკვები, სიმღერა და ნაბდების ფრიალი, თავდავიწყებამდე მისული, დიდი სახალხო ზეიმის განწყობას ქმნიდა. ფეხის ცერებზე იდგა მთელი კოლექტივი. „მსახიობები კი არ დადიოდნენ სცენაზე, არამედ თითქოს დაფრინავდნენ ბანიდან ბანზე, კლდიდან კლდეზე. პატარა შეცდომა და ისეთი შეგრძნება იქმნებოდა, თითქოს მოქმედი პირი უფსკრულში უნდა გადაჩენილიყო“<sup>3</sup>. მოვლენები უსწრაფესი ტემპით ცვლიდა ერთმანეთს და ეს მიზანსცენა მუდამ წარმოუდგენლად ზეაწეულ განწყობას, ემოციურ დამაბულობას იწვევდა სცენასა თუ ღარბაზში. რიტმიზებული იყო არა მხოლოდ მოძრაობა, არამედ მეტყველებაც, ხოლო მსახიობთა ყოველი ნაბიჯი მათემატიკური სიზუსტით გათვლას ეფუძნებოდა. უეცრად მოდიოდა ცნობა თეთრგვარდიელთა თავდასხმის შესახებ და სადღესასწაულო ზეიმში ჩაბმული მასა ერთ წერტილში ქვაფდებოდა. სალ კლდეზე მღვარი, ტრიბუნად ქცეული მთიელ პარტიზანთა მეთაური, ეფექტური, ენერგიული, ახოვანი, უჩვეულოდ პლასტიკური აკაკი ხორავას რომანტიკული გმირი – ანზორ ჩერბიჟი, ღირსების დასაცავად, თავისუფლებისათვის საბრძოლველად მოუწოდებდა თანასოფლელებს. მისი წრფელი, ემოციური გზნებით ანთებული

<sup>1</sup> Вечерняя Москва. 7. VI. 1930.

<sup>2</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 106.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 102.

მჭექარე მოწოდება მტრის მიმართ რისხვით მსჭვალავდა პარტიზანთა ენერგიას. დაძაბული წამიერი პაუზის შემდეგ, საპირისპირო რევოლუციური ვნებით ეცვლებოდათ განწყობა. შურისძიების წყურვილით ანთებული მონოლითური რაზმი, მომხვდურთა გასანადგურებლად გადამწყვეტი ბრძოლისთვის მიეშურებოდა. მონაწილეთა სულიერი განცდების გადმოსაცემად, ახმეტელი უხვად მიმართავდა შექჩრდილებსა თუ მუსიკას. თვალისმომჭრელად ამაღელვებელი და ემოციური მხატვრული სანახაობა გამოირჩეოდა დახვეწილი თეატრალური ფორმით, დამაჯერებლობით, ტემპერამენტით, რაც თვალსაჩინოს ხდიდა, რა დონეზე იყო აყვანილი სამსახიობო გუნდის სასცენო ტექნიკა, თუ როგორ იყო დასი დაუფლებული საკუთარ სხეულს, ხმას, მოძრაობას, მეტყველებას, შესტს.

მოსკოვური პრესა ეპითეტებს არ იშურებდა აღტაცების გამოსახატად. გასული საუკუნის რუსი და უცხოელი თეატრალების პუბლიკაციები კვლავ მძაფრად აფრქვევს შოკისმომგვრელი ემოციით განცდილ აღფრთოვანებას. ქართველი რეჟისორის მიერ შექმნილ სპექტაკლში მიგნებული ახალი სათეატრო ენა, არა მხოლოდ ეხმიანებოდა, არამედ წარმატებით ავრძელებდა და ახალ ხარისხში აჰყავდა XX საუკუნის 10-იანი, 20-იანი წლების რეფორმატორთა მიერ (ფრანსუა დელსატრი, სერგეი ვოლკონსკი, ემილ ჟაკ-დალკროზი, გეორგ ფუქსი, მაქს რეინჰარდტი, ადოლფ აპია, ერვინ პისკატორი, გორდონ კრეგი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი, ალექსანდრ თაიროვი), ანტიკური თეატრისა და ხალხური კულტურის თეატრალური ფორმების მოდერნიზაციის, სინთეზური თეატრის შექმნისათვის გამიზნული შემოქმედებითი ექსპერიმენტები. თვითმხილველები ერთხმად შენიშნავენ, რომ „სცენაზე ასი კაცი ისე მოქმედებს, როგორც ერთი, განსაკუთრებული სიმკვეთრით, გამოკვეთილი რიტმით. ერთი მოძრაობა, ერთი შესტი და იმავე დროს დეტალებში მრავალსახეობა, რაღაც არაჩვეულებრივად შეხმატკბილებული სიმფონიური ორკესტრის შთაბეჭდილებას ახდენს... გაცოცხლებით ისიც, მსახიობი როგორ გამოდის და გადის სცენიდან, როგორ სრულდება ცეცხლით, ჰათოსითა და ვნებით აღსავსე



მოდრაობა და მეტყველება“.<sup>1</sup> საგანგებოდ იყო აღნიშნული რუსთაველელთა სპექტაკლის ანსამბლურობა, ოსტატურად დადგმული მიზანსცენების დიდი ექსპრესია, სადაც მკაფიოდ იკვეთებოდა ახალი ადამიანის შინაგანი სამყარო, ემოციური დინამიკა, ცეცხლოვანი ტემპი, რიტმულად აწყობილი ნატიფი მოძრაობების კასკადი. „გვარგენეს ქართველი აქტიორი, როგორც ბუნებრივად სინთეტური ორგანიზმი; გასაოცარი იყო მათი უსწრაფესი გადასვლები მეტყველებიდან სიმღერაზე, შესტიდან ცეკვაზე, აელვარებული ტრაგიკული პათოსიდან ცხოველმყოფელ ოპტიმიზმზე“;<sup>2</sup> – წერდა ნ. ვოლკოვი.

გაზეთ „პრავდის“ ფურცლებზე თეატრალურ მოვლენას უწოდებდა ე. ლიტოვსკი ამ მიზანსწრაფულ, რევოლუციურ სპექტაკლს, მაღალი პროფესიული სტანდარტის, დახვეწილი გემოვნების, ზომიერების გრძნობით გაჯერებულ რეჟისორის მიგნებებს დროის თანახმიერი ეროვნული თეატრის შექმნის სფეროში: „რეჟისორის ჩანაფიქრსა და ოსტატობას ერთვის ქართველი მსახიობების განსაცვიფრებელი რიტმულობა, მსუბუქი და ლამაზი შესტი, სხარტი მოძრაობები, მეტყველი მიმიკა, ჭეშმარიტად მგზნებარე ტემპერამენტი... ახმეტელს უნარი შესწევს თეატრალური ხელოვნების ზოგადი კანონები გადაიტანოს თავის ეროვნულ ენაზე და მაყურებელს საკუთარი ორიგინალური ფორმით მიაწოდოს პიესის შინაარსი“;<sup>3</sup> – წერდა იგი. „გააოგნა საზოგადოება მსახიობების ტემპერამენტმა, დინამიკამ და საშემსრულებლო ხელოვნების სინატიფემ... ეს არ არის შიშველი „სტიქია“... უდიდესი წვრთნა, რკინისებური ნებისყოფა, ის, რომ მსახიობი ბრწყინვალედ ფლობს თავის სხეულს, ხოლო რეჟისორი თავისუფლად მართავს „კოლექტივის ორგანიზმს“ და ყოველივე ზუსტად და გონივრულად წარიმართება, საუკეთესო და დიდებულ თეატრალურ კულტურაზე მეტყველებს. ამასთანავე, რა გასაოცარი ზომიერების გრძნობა აქვთ!“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> გაზ. „Наша газета“. 23. VI. 1930.

<sup>2</sup> გაზ. „Известия“. 19. VI. 1930.

<sup>3</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“, თბ. 1977. გვ. 108.

<sup>4</sup> იქვე. გვ. 106.

მოსკოვი მოიხიბლა მასის მოძრაობის განსაკუთრებულად მეტყველი მიზანსცენით, რომლის თაობაზეც მრავალგზის წერდნენ. კრიტიკოსი ნ. ვოლკოვი შენიშნავდა: „მასიური სცენების ოსტატობა და საერთოდ კოლექტიური მოძრაობა, ანსამბლური მუშაობა და სცენური სივრცის დაუფლება – აი, რა ახასიათებს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებას. სამუდამოდ გამახსოვრდება შესანიშნავი გრაციითა და მსუბუქი ფესვით აღსავსე სახეები, რომლებიც იშვიათი ჰაეროვნებითა და სიმსუბუქით დასრიალებენ კონსტრუქტიულ მოედნებზე. რუსთაველის სახელობის თეატრი უთუოდ დიდი მხატვრული მოვლენაა“<sup>1</sup>. „ახმეტელთან მასა ერთიანია და ამასთანავე, მრავალგვარად რიტმული“<sup>2</sup>. „ს. ახმეტელმა გვიჩვენა „მასობრივი ინდივიდუალობა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობა“<sup>3</sup> – შენიშნავდა მოგვიანებით ს. ახმეტელის შემოქმედების მკვლევარი ვასილ კიკნაძე.

მოსკოველი თეატრალები და უცხოელი სტუმრები ერთხმად აღიარებდნენ, რომ „რუსთაველის თეატრმა გააოცა მოსკოვი... რუსთაველის თეატრი წინაურდება მსოფლიოს თეატრების პირველ რიგში. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ იმაში, რომ ქართველები საუცხოო აქტიორულ მასალას წარმოადგენენ. მათი უზარმაზარი ტემპერამენტი, სერიოზული თამაში, მოძრაობის სიმსუბუქე, მეტყველი მიმიკა განსაკუთრებულია... ქართველებს გააჩნიათ დიდი კულტურა, რაც საშუალებას აძლევს მათ, მიაღწიონ სრულყოფილ ფორმებს“<sup>4</sup>. „ახმეტელმა აითვისა ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი კულტურა და მისი ისტორიის თავისებურება“<sup>5</sup>. „სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით თეატრმა დიდ წარმატებას მიაღწია... აქ ქართული ეროვნული ხელოვნება არნახული ძალით ვლინდება და ეს ეროვნული მთლიანად ზოგადკაცობრიულსაა

<sup>1</sup> გაზ. „Известия“. 19. VI. 1930.

<sup>2</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 107.

<sup>3</sup> კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი. თბ. 1977. გვ. 222.

<sup>4</sup> ლუნაჩარსკი ა. გაზ. „Вечерняя Москва“. 8. VII. 1930.

<sup>5</sup> კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი. თბ. 1977. გვ. 107.

დაქვემდებარებულნი“.<sup>1</sup>

ახმეტელის „ანზორის“ ქებათა-ქებასთან ერთად, პრესაში გაცხადდა თითქოსდა კრიტიკული აზრიც. სიმონ ჩიქოვანი წერდა: „მსახიობები სცენაზე არ დადიან, მათ კარგა ხანია სიარული დაავიწყდათ, სცენაზე ისინი დახტიან კალიებივით და ბალეტის ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს. ეს არის დრამა“.<sup>2</sup> აღსანიშნავია, რომ ქართველი მწერლის მიერ თეატრის მიღწევების ასეთი ე.წ. ნეგატიური შეფასებაც კი, ადასტურებს XX საუკუნის 20-იანი წლების სახელოვნებო სივრცეში ს. ახმეტელის მოდერნისტული სათეატრო ესთეტიკის მკაფიო მიმართებას მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების უახლეს ტენდენციებთან, რომელსაც დიდი ქართველი რეჟისორი ხალხურ თეატრალურ ფორმებთან ტანდემში, წარმატებულად თხზავდა. ამის დასტური იყო ისიც, რომ ნოვაციებში საფუძვლიანად ინფორმირებულმა საკავშირო ხელოვნების I ოლიმპიადის ჟიურიმ, რუსთაველის თეატრს პირველი ადგილი მიანიჭა და მისი მიგნებები მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ უნიკალურ მოვლენად აღიარა. ახმეტელს შესთავაზეს რუსთაველის თეატრის საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად აღიარეს. ნიუ-იორკის ექსპერიმენტული თეატრის „ვასსარი“ (რევოლუციური თეატრების საერთაშორისო გაერთიანების წევრი) დირექტორმა, დრამატული ლიგის ლიდერმა ჰელლი ფლანაგანმა ადფრთოვანებულმა შენიშნა: „დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართულმა თეატრმა, რომელიც, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრთაგანია მსოფლიოში... დარწმუნებული ვარ, რომ ამერიკა ისურვებს ქართული კულტურის ნიშნის ხილვას“.<sup>3</sup>

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებები ეროვნული თეატრის შესაქმნელად, წარმატებულ ფაზაში აღმოჩნდა, რაც

<sup>1</sup> კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი. თბ. 1977. გვ. 107.

<sup>2</sup> ხმეტელი ა. დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. II. თბ. 1987. გვ. 450.

<sup>3</sup> გაზ. „Вечерняя москва“. 24. VI. 1930.

მრავალგზის გაცხადდა ქართველი თუ უცხოელი კრიტიკოსების პუბლიკაციებში. „მთელი სპექტაკლი გმირული რომანტიზმით მეტყველებს... ნაციონალური ფორმის ძიებაში რეჟისორი სანდრო ახმეტელი უბრუნდება თეატრალური სანახაობის პირველწყაროს – ხალხური წარმოდგენების ფესვებს... ამ მხრივ სანდრო ახმეტელის, მისი თეატრის მნიშვნელობა და როლი დაუფასებელია“<sup>1</sup> – წერდა შ. აფხაიძე. სანდრო ახმეტელის მიზანი მიღწეულ იქნა და რეჟისორიც სიამაყით აჯამებდა თავისი მუშაობის შედეგს: „გვსურდა გადაგვეჭრა... სიტყვის, შინაგანი და გარეგნული ემოციის უდიდესი ეკონომიის პრობლემა... მივმართავთ მთიელთა დიალექტს, რომ გავაძლიეროთ მთის რიტმის ილუზია... რიტმული მოძრაობების დადგენის დროს, კრიტიკულ პრიზმაში ვატარებთ და შემდგომ ვიყენებთ ხალხური თეატრალური ფოლკლორის ზოგიერთ თავისებურებებს“<sup>2</sup>. „მჩაგვრელთა წინააღმდეგ ბრძოლაში... ხალხმა შექმნა მთელი რიგი დღესასწაულები, რომელთაც საფუძვლად დაედო მუსიკალური საცეკვაო პრინციპი“<sup>3</sup>.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადაზე რუსთაველის თეატრმა კვლავ წარადგინა ს. შანშიაშვილის „ანზორი“. წარმატება კვლავ გრანდიოზული იყო. რუსი თუ უცხოელი თეატრალეები ისევ აღფრთოვანებით აფასებდნენ სპექტაკლს და განსაკუთრებით მის უმთავრეს მიზანსცენას, რომელიც რელიეფურად გამოკვეთდა დიდი ქართველი რეჟისორის სათეატრო ესთეტიკას. „ანზორმა“ გაუძლო ყველაზე დიდ გამოცდას – დროის გამოცდას... თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი იტაცებს მაყურებელს, აოგნებს მას ადამიანური ვნებების მოულოდნელი აზვირთებით, შემდგომ ფიცხელი განსჯისათვის წუთიერად შეასვენებს და კიდევ დაატენს გზნებით აღსავსე სიტყვათა მომწესმეველ ძალას... მსახიობთა ოსტატობა ზუსტი და ძუნწი, თითქმის წუთიერად გაელვებული შტრიხებით ქმნის საინტერესო ხასიათთა გალერეას“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 102.

<sup>2</sup> იქვე გვ. 101.

<sup>3</sup> „Советский Театр“. 1930. №7.

<sup>4</sup> არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977. გვ. 104.

ოსლოს თეატრის დირექტორმა ნილსენმა განაცხადა: მე ვერ წარმომიდგენია, რომ ხალხური რიტმის, მუსიკისა და ფიზიკური მოძრაობის შეერთება შეიძლებოდა ისე, როგორც ეს შეძლო ახმეტელმა.

ამერიკელი მწერალი და ჟურნალისტი ანა ლუიზა სტრონგი, „ფედერეიდეტ პრესისა“ და „მაკლიუვის“ ფურცლებზე წერდა: „ქართული თეატრი, რომელსაც ნიჭიერი ოსტატი ახმეტელი ხელმძღვანელობს, გვაოცებს თავისი მაღალი სცენური კულტურით... „ანზორის“ III აქტი, თავისი დრამატიზმითა და არქიტექტონიკით ისეთ სიმაღლეს აღწევს, როგორც მსოფლიო თეატრების სცენაზე ჯერ არ მინახავს. აღტაცებული ვარ. ჩემი საუკეთესო თეატრალური შთაბეჭდილება რუსთაველის თეატრია. ეს თეატრი უნდა ნახონ საზღვარგარეთ, უნდა შევისწავლოთ ქართული თეატრის განსაკუთრებული შემოქმედება, რომელმაც მაყურებელს დიდი ბედნიერება მიანიჭა“.

1933 წელს, II საკავშირო დეკადის დამთავრებისთანავე, ახმეტელს კვლავ შესთავაზეს რუსთაველის თეატრის საგასტროლო ხელშეკრულების გაფორმება ევროპასა და ამერიკაში. უცხოელი სტუმრების აზრით, მხოლოდ რუსთაველის თეატრი იმსახურებდა ასეთ მასშტაბურ მიწვევებს. „ანზორის“ III აქტის აულის მიზანსცენა კვლავ ყურადღების ცენტრში მოექცა. იგი ამჯერადაც მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ღირსშესანიშნავ მოვლენად შეფასდა.

XXI საუკუნის გადასახედიდანაც შთამბეჭდავი და ამაღლელებელია სანდრო ახმეტელის მიგნებები, XX საუკუნის დასაწყისის სახელოვნებო სივრცეში წარმართული დიდი შემოქმედებითი აღმაშენების ფონზე მიღწეული გამარჯვება. გასული საუკუნის თეატრალების წრფელი, აღფრთოვანებული შეფასებებით მკაფიოდ იხატება ქართველი რეჟისორის მიერ ჩვენი დედაქალაქის უპირველეს თეატრში დამკვიდრებული ის უნიკალური სადადგმო-საშემსრულებლო ხელოვნების ორიგინალური ფორმები, რომლებიც სხვადასხვა ვარიაციით, მაგრამ მხოლოდ კონტურის სახითაა შესამჩნევი თანამედროვე თეატრის მოღვაწეთა დადგმებში. უახლესი პერიოდის თეატრიც

ვერ ახერხებს მიუახლოვდეს იმ ზემოქმედების ძალასა და ცეცხლოვანი ემოციის მასშტაბს, რაც კვლავაც მძაფრად შეიგრძნობა ქართველი რეჟისორის მიერ შექმნილი სპექტაკლის ჩვენამდე მოღწეული, „გაფერმკრთალებული“ ფოტოებიდან, შეფასებებიდან, შემორჩენილი უმცირესი ფრაგმენტიდან. მათში გამოკვეთილია თვითნაბადი ნიჭით, ეროვნული კულტურის სიღრმეებიდან გამონმობილი, მოდერნული პერიოდის სათეატრო პროცესებში სიღრმისეულად გათვითცნობიერებული, სიანხლის ძიებით გატაცებული მოაზროვნე რეჟისორის მიერ ფილიგრანულად დახვეწილი სპექტაკლის მაღალი კლასის სადადგმო კულტურა, ოსტატურად კონსტრუირებული, ცეცხლოვანი მასობრივი სცენები, ვირტუოზულად გამოკვეთილი და სიმფონიის რანგში აზიდული მსახიობის სასცენო მოძრაობა, ჟესტი, მიმიკა, მთელი სხეულით ამეტყველებული სიტყვის დიაპაზონი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ახმეტელი ა. დოკუმენტები და ნარკვევები. ტ. I. თბ. 1978.
- არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977.
- არველაძე ნ. „რეჟიმები და რეჟისორები“. ტ. I. თბ. 2019.
- ახმეტელი ა. წერილები. თბ. 1958.
- არველაძე ნ. „ანზორი“. თბ. 1977.
- კიკნაძე ვ. სანდრო ახმეტელი. თბ. 1977.
- Каландаришвили М. Проблемы режиссуры Сандро Ахметели. М. 1986.

## **ლაშა ჩხარტიშვილი,**

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

### **საქართველო ევროპაში – მართი სამტაკლის მაგალითი**

ქართული კულტურა ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ევროპასთან და ევროპულ ფასეულობებთან. ქართულმა თეატრმაც თავისი ჩამოყალიბების პირველ საფეხურზე ევროპული სათეატრო მოდელი და ფორმა აირჩია. მიუხედავად იმისა, რომ საუკუნეების განმავლობაში ქართული თეატრი ყალიბდებოდა როგორც თვითმყოფადი ფასეულობა, ყოველთვის იყო ევროპული. ეს კავშირი არასდროს გაწყვეტილა, მაშინაც კი, როცა საბჭოთა კავშირის ცენზურის პირობებში ხელოვნურად ჩაიკეტა საზღვარი ევროპასთან, ჩამოეშვა ე. წ. „რკინის ფარდა“. იზოლაციის პირობებში ქართული თეატრი მაინც ქმნიდა ევროპულ კულტურას და იდგა ევროპულ ფასეულობებზე.

XX საუკუნე ყველაზე დრამატული, ომებით დატვირთული პერიოდია როგორც ევროპის, ასევე საქართველოს ისტორიაში. XX საუკუნის საქართველოს ისტორიასა და თანამედროვე ევროპას შორის ერთგვარი თალი შეიკრა ნინო ხარატიშვილის რომანის „მერვე სიცოცხლე ბრილკასთვის“ ჰამბურგის თეატრში დადგმით.

საქეტიკალი თბილისში საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის საერთაშორისო პროგრამის ფარგლებში რუსთაველის თეატრში უჩვენა ჰამბურგის თეატრმა „თალიამ“<sup>1</sup>. თანამედროვე ქართველი, გერმანულენოვანი მწერლის, დრამატურგისა და რეჟისორის ნინო ხარატიშვილის რომანის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასთვის)“ სასცენო ადაპტაცია იეტე სტეკელმა შექმნა.

<sup>1</sup> თეატრის შესახებ ინფორმაციას გაეცანით თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ვებ-გვერდზე – [http://tbilisiinternational.com/ge/program/international-program/16/merve-sitsotskhle-\\_brilkastvis](http://tbilisiinternational.com/ge/program/international-program/16/merve-sitsotskhle-_brilkastvis)

ავტორები ერთი საოჯახო დინასტიის მაგალითზე, XX საუკუნის საქართველოს ქართველებით სავსე, ერთდროულად დრამატულ, შემზარავ და სიკეთით სავსე ადამიანების ისტორიას გვიყვებიან. ნინო ხარატიშვილის რომანი მონუმენტურ მხატვრულ ტილოს წარმოადგენს, რომელშიც მოთხრობილია ერთი ოჯახის ექვსი თაობის ადამიანების ისტორია, რომლებმაც არა ერთი ომი და რევოლუცია გამოიარეს. ხარატიშვილის რომანის გმირები დროში და სივრცეში ჩახერგილი ადამიანები არიან, სწორედ ეს ფაქტორი აერთიანებს მათ.<sup>1</sup>

რეჟისორი იეტე სტეკელი, რომელიც ქართველმა მაყურებელმა სწორედ ნინო ხარატიშვილის რომანის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასთვის)“ სასცენო ადაპტაციით გაიცნო, გვევლინება თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების დიდოსტატად და ტექნიკური პროგრესისა და მესამე ვირტუალური რეალობის პირობებში, სათეატრო ხელოვნებაში მიდის ყველაზე რთული გზით – ის არ მიმართავს „სცენურ ეფექტებს“ და „ვიზუალურ ემოციურობას“, ამ ხერხებით ის როდი ცდილობს მაყურებლის ჩართვას იმ დრამატულ ამბავში, რომელსაც მოგვითხრობს. რეჟისორი ირჩევს ყველაზე ტრადიციულ, მაგრამ რთულ, რეალურ და ეფექტურ გზას – უნივერსალურ რეჟისურას, სადაც სპექტაკლის ავტორი კი არ გვეკვლევება და თავს გვაწონებს გამოძვინებლობით, არამედ მის გამოცდილებას, ფანტაზიის უნარს და ხელობის ფლობას სპექტაკლში და მის შემადგენელ სხვადასხვა კომპონენტში აბნევს. ის არ ჩანს ყველგან, მაგრამ მუდმივად მაყურებელთანაა და ზუსტად იცის, სად უნდა აატიროს, სად გააცინოს, როგორ დაასვენოს და, საერთოდ როგორ მოახდინოს ემოციური ზეგავლენა მაყურებელზე.

მინიმალისტურ პირობითობაში სპექტაკლის ავტორები რეალურ ისტორიებს მოგვითხრობენ. ჩვენ წინ რეალური ადამიანები დგანან, რომლებმაც ბევრი გამოიარეს და ბევრი

<sup>1</sup> სპექტაკლის შესახებ, შეგიძლიათ დაწვრილებით იხილოთ თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ვებ-გვერდზე – <http://tbilisiinternational.com/ge/program/international-program/16/merve-sitsotskhle-brilkastvis>



გადაიტანეს, მათი ფსიქიკა შერყეულია. მათზე ძალადობდა ყველა, უპირველეს ყოვლისა კი – ეპოქები. რეჟისორი მუდმივად აბალანსებს დრამატულობას იუმორით, პათეტიკურობას ირონიით, მაგრამ ვერ აბალანსებს ტექსტის ემოციურ ფონს, რომელიც მაყურებელს ღრმად შეაგრძნობინებს ქართველი ერის განვლილ მძიმე და დაუნდობელ რეალობას.

ორიგინალურად გადაწყვეტეს სცენური სივრცე რეჟისორმა იეტე სტეკელმა და სცენოგრაფმა ფლორინ ლიოხემ. სცენა, ფაქტობრივად ცარიელია, თუ არ ჩავთვლით ფარდაგს, რომელიც შორიდან ქართული ორნამენტებით მორთულ ხალიჩას ჰგავს, ახლოდან კი მასზე სტალინის პორტრეტების მხატვრული კომპოზიციები აღიქმება. აღნიშნული ფარდაგი ეკრანის ფუნქციასაც ასრულებს, მასზე ეპოქების მიხედვით, სცენაზე მოქმედების პარალელურად, დოკუმენტური კადრები გადის (ვიდეო – ზაზა რუსაძე), რომელიც ფეხდაფეხ მიყვება მსახიობების მიერ მოთხრობილ თუ გათამაშებულ სცენებს. სცენაზე მხოლოდ (გასაგები მიზეზების გამო) სამი სიმბოლური ფერი – წითელი, შავი და თეთრი დომინირებს. ამ ფერების მეტაფორა გადმოდის კოსტიუმებშიც, რომლებიც ჰაულის ჰიონერსმა შექმნა. ამ წარმოდგენაში ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს ყველა სათეატრო კომპონენტი და მათი სინთეზი სათეატრო ჰარმონიულობას ქმნის. ისინი სცენოგრაფიაში (სპექტაკლის ვიზუალურ მხარეში მთლიანად) მკაცრად არ იცავენ „ეროვნულობას“, რაც კარგიცაა, ამ ტრაგიკულ ისტორიებს სპექტაკლის ავტორები ამ ხერხით გაცილებით დიდ მასშტაბს სძენენ.

სპექტაკლში სულ ცხრა მსახიობი: ლისა ჰამაისტერი, ფრანციშკა ჰარტმანი, მირკო კრაიბიჰი, მარი ლიოკერი, კარინ ნოიჰაუზერი, ბარბარა ნიუსი, სებასტიან რუდოლფი, მაია შონე და ანდრე შიმანსკი მონაწილეობს. ისინი ქმნიან დაუვიწყარ მხატვრულ სახეებს, რომანის გმირებს, რომლებიც ეროვნებით ქართველები არიან, მაგრამ მათ შესრულებაში იხატება ადამიანის ზოგადი სახე მოცემულ სიტუაციაში. მსახიობები გვიჩვენებენ დროის უკუღმართობის პროცესს, თუ როგორ მოქმედებს იგი ადამიანზე და ამ პროცესის შედეგებს. მათი

მაღალი პროფესიონალიზმისა და ოსტატობის დამსახურებაა სწორედ სპექტაკლის წარმატება. ამ ადამიანებმა მაყურებელი XX საუკუნის ქართულ ოჯახებში ამოგზაურეს.

ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასთვის)“ ეპიკური სასცენო ნაწარმოებია, მდიდარი მხატვრული სახეებით და ეპოქის შუქ-ჩრდილთა ანარეკლებით, შეყვარებული და იმედგაცრუებული წყვილებით, გაბოროტებული ადამიანებით, გარდაუვალი ისტორიული პროცესების გამო ხელჩაქნეულებით და კომფორმისტებით, თავისუფლებისთვის მებრძოლი და ბედს შეგუებული გმირებით, გაცნობიერებული და გაუცნობიერებელი ცოდვილებით...

სპექტაკლი „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასთვის)“, რომელიც ჰამბურგის თეატრში „თალია“ დაიდგა და თავად ნინო ხარატიშვილის რომანი, რომელიც გერმანიაში გამოიცა, ვფიქრობ, გაცილებით მეტია, ვიდრე – მხატვრული მოვლენა. ნინო ხარატიშვილმა ამ ერთი რომანით გაცილებით მეტი გააკეთა საქართველოსა და მისი ტრაგიკული ბედისწერის გასაცნობად ევროპაში, ვიდრე რომელიმე პოლიტიკოსმა ბოლო ათწლეულების განმავლობაში. ასე, რომ ბევრი დაკარგა მან, ვინც ეს სპექტაკლი – როგორც კულტურულ-ისტორიული მოვლენა, არ ნახა და ნამდვილი კათარზისი არ განიცადა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ვებ-გვერდი – [http://tbilisiinternational.com/ge/program/international-program/16/merve-sitsotskhle-\\_brilkastvis](http://tbilisiinternational.com/ge/program/international-program/16/merve-sitsotskhle-_brilkastvis)

**თამარ ცაგარელი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

**ორი ლირი**  
**(ჯორჯო სტრელერისა და რობერტ სტურუას**  
**სპექტაკლების მაგალითზე)**

თითოეული ჩვენგანისთვის ცნობილია ის ისტორიული ფაქტი, რომ მეოცე საუკუნეში ხელოვნება მკაცრ იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოექცა. თუმცა დიქტატურისა და უმძიმესი იდეოლოგიური წნეხის პირობებში, ტოტალიტარული რეჟიმის სახელმწიფოებში, მაინც იკვეთებოდა ეროვნულ ძირებზე დამყარებული კულტურული ცხოვრება – თეატრი, მხატვრობა, ლიტერატურა თუ ხელოვნების სხვა დარგები.

XXI საუკუნის გადასახედიდან წარმოუდგენელია კულტურისა და ხელოვნების, ზოგადად მეცნიერების განვითარება წარსული ეპოქისა და კონტექსტის ანალიზის გარეშე. მეოცე საუკუნის არა მხოლოდ ქართული ან საბჭოთა, არამედ ტოტალიტარული რეჟიმისა და წნეხის ქვეშ მყოფი ქვეყნების ხელოვნება სხვადასხვა საკვლევ მიმართულებას მოიცავს, რომლებიც ეპოქასთან, კულტურულ და სოციო-პოლიტიკურ გარემოსთან მიმართებაში უნდა განვიხილოთ.

თეატრალურ ხელოვნებას ყოველთვის იდეოლოგიური დატვირთვა ჰქონდა, ვინაიდან, თავისთავად, თეატრი ეს იყო და არის ტრიბუნა და შესაბამისად გარკვეული მოძღვრება, რომელიც ჩაგვაფიქრებს და კათარზისს განგვაცდევინებს. ამის ყველაზე ნათელი, ერთ-ერთი მაგალითია იტალიისა და საბჭოთა პერიოდის სათეატრო ხელოვნება, რომელიც განსაკუთრებული პრიორიტეტით სარგებლობდა და რეჟიმის პირობებში, ცენტრალიზებული იყო. საყოველთაო ცენზურის დროს, დასავლეთის თეატრალური გამოცდილებისა და მისი იდეების გაზიარება/მიღების „ექსპორტი“ მკაცრად კონტროლდებოდა

და არაადეკვატურ კონტექსტში იკითხებოდა. ასეთ ვითარებაში გამონაკლისები, რასაკვირველია, არსებობდა.

რეჟისურა დროით ცვლილებებზე ყოველთვის ახდენს რეაგირებას. ერთი თეატრალური კონცეფცია იცვლება სხვით, ერთი თეატრალური სტილისტიკა – მეორით. იცვლება ხედვის კუთხე, ათვლის წერტილი რეჟისორულ აზროვნებაში. ასე იბადებოდა სათეატრო სივრცეში დიდი თეატრალური მოვლენები: XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული თეატრი – გორდონ კრეგი, ერვინ პისკატორი, შარლ დიულენი, მაქს რეინჰარდტი, ბერტოლდ ბრეხტი, კონსტანტინ სტანისლავსკი, ვსევოლოდ მეიერჰოლდი, ევგენი ვახტანგოვი... ჩვენთან, საქართველოში – კოტე მარჯანიშვილი, სანდრო ახმეტელი... დინება და განვითარება არ შეწყვეტილა და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, რეჟისურა კვლავ აგრძელებს, ახლის ძიებასთან ერთად თავისი, ქვეყნის, საზოგადოების სათქმელის გაჟღერებას და წარმოჩენას, მიუხედავად იმისა, რომ ოფიციალზისგან დათრგუნვილი, სოციალური პრობლემებით გადატვირთული, ეკონომიკურად განადგურებული საზოგადოება ქვეყნის ბედ-იდბლისადმი გულგრილი ხდება. ეს მეტად სიმპტომური მოვლენაა, რომელსაც ასახავს თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი, რათა გამოფხიზლდეს საზოგადოება. ზოგადად, XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მსოფლიო რეჟისურა და თეატრები ჩაუღრმავდნენ მარადიულ პრობლემას – ტოტალიტარულ დროისა და სივრცის პერიოდში როგორ უნდა ეცხოვრა საზოგადოებას. ისინი განიხილავდნენ შედეგს – ომის, ძალმომრეობის და ტოტალიტარული რეჟიმის გამყარების პროცესს. სწორედ, ამგვარ, არა დემოკრატიულ სახელმწიფოებში „იშვა“ მეორე სახელმწიფო თეატრის სახით და ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია იტალიაში ჯორჯო სტრელერის, ხოლო საქართველოში – რობერტ სტურუას თეატრი.

სათეატრო ხელოვნება მუდმივად უნდა იცვლებოდეს და ახლდებოდეს. ზოგადი სოციალური, პოლიტიკური თუ კულტურული პროცესების ცვლილებების შესაბამისად, მისი აქცენტები და ხედვის პერსპექტივაც ტრანსფორმირებას

მოითხოვს. სწორედ, ამგვარი განახლებული და ტრანსფორმირებული თეატრი წარმოადგინა იტალიაში ჯორჯო სტრელერმა. მისი, როგორც რეჟისორის უმთავრესი მიზანი გახლდათ საზოგადოების გამოფხიზლება და მასთან აქტუალურ პრობლემებზე საუბარი სპექტაკლის მეტაენით. სწორედ მაყურებელთან ერთად ცდილობდა სცენიდან მონახა გზა – პრობლემის ამოხსნასა და მის გადაჭრაში მიეღო გარკვეული მონაწილეობა. რეჟისორმა ზუსტად იცოდა, რა იყო პრიორიტეტული იტალიელი ხალხისთვის და როგორი ფორმით უნდა მიეწოდებინა ის თემები, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო მათთვის. ჯორჯო სტრელერის სახით ჩამოყალიბდა რეჟისორ-მოქალაქის გამოკვეთილი ფიგურა.

უმთავრესი მიზანი, რაც თეატრს ჯორჯო სტრელერის მეთაურობით გაუჩნდა, ეს იყო მაყურებელი და მისი ინტერესები. რეჟისორი მხოლოდ მაყურებლისთვის ქმნიდა სპექტაკლებს, საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად და მასთან აქტუალურ პრობლემებზე სასაუბროდ დგამდა წარმოდგენებს. რეჟისორი პუბლიკას სულიერ საზრდოს აწვდიდა და განსაცდელსაც იზიარებდა, თუმცა არ ავიწყებდა პრობლემებს და ცდილობდა სცენიდან მათ გადაჭრაში მიეღო გარკვეული მონაწილეობა. სტრელერმა ზუსტად იცოდა, რა იყო პრიორიტეტული იტალიელი ხალხისთვის და ამიტომაც, მისი სარეჟისორო რეპერტუარი საკმაოდ მრავალფეროვანი გახლდათ. იგი აქტიურად დგამდა როგორც კლასიკურ ნაწარმოებებს, ისე თანამედროვე პიესებს. მას სურდა, თანამედროვე იტალიური თეატრი სხვადასხვა ჭრილში წარმოედგინა. შესაბამისად, მისი თემატიკაც იყო ფსიქოლოგიურიც, სოციალურიც და რაც ყველაზე მთავარია, პოლიტიკური, რასაც თან ერთვოდა სხვადასხვა ეპოქის, მხატვრული ფორმისა და ჟანრის პიესების წარმოდგენა. ამას საფუძვლად თეატრის პროფესიული და შემოქმედებითი განვითარების მოტივაცია ედო. სტრელერი აქცენტს რამოდენიმე დრამატურგზე აკეთებდა, რომელთა პიესებსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე უბრუნდებოდა. მაგრამ, მისთვის უმთავრესი დრამატურგი უილიამ შექსპირი გახლდათ. როგორც თავად აღნიშნავდა, შექსპირი მისთვის განსაკუთრებით

ახლობელი იყო. რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ ის გამორჩეული ხასიათები, რომლებიც შექსპირმა შექმნა, არამედ ადამიანთა საზოგადოებისა და საკაცობრიო კულტურის ის ფუძისეული პრობლემატიკა, რომელიც მის შემოქმედებაში იკვეთებოდა. სტრელებერი ამბობდა, რომ სცენაზე შექსპირის დადგმა „სულ სხვა „რამ არის, ვიდრე დადგა მოლიერი, გოლდონი, რასინი, ბრესტი, პირანდello ან რომელიმე სხვა თანამედროვე დრამატურგის ნაწარმოები. რეჟისორი მარადიული პრობლემების მოწოდებასა და ინტერპრეტაციაზე ამახვილებდა ყურადღებას. რეჟისორი წერდა, რომ თეატრალური ტექსტის ინტერპრეტაცია მის ფუძისეულ კრიტიკას, კვლევას ნიშნავს. ამიტომაც საკუთარ თავს ინტერპრეტატორს უწოდებდა. ამით მას სურდა მაყურებლისთვის მიეწოდებინა ის თემები, რაც ასე მნიშვნელოვანი იყო იმ დროის თანამედროვე იტალიელისთვის. ამგვარად, ჯორჯო სტრელებერის სახით ჩამოყალიბდა რეჟისორ-მოქალაქის გამოკვეთილი ფიგურა. სწორედ, მოქალაქეობრივი თვითშეგნების გამომხატველია მისი ერთ-ერთი სპექტაკლი, „მეფე ლირად“ წოდებული, რომლის პრემიერა 1972 წლის 6 ნოემბერს პიკოლო თეატრში განხორციელდა. როგორც თავად წერს, პიესის არჩევანის ერთ-ერთი მიზეზი, სწორედ რომ პოლიტიკური ხასიათისა იყო – გამოწვეული 1968 წელს დასავლეთ ევროპაში განვითარებული რევოლუციური მოვლენებით. სტრელებერის „მეფე ლირი“ იყო ერთგვარი პასუხი მიმდინარე მოვლენებზე, რითაც სპექტაკლის ავტორი საზოგადოებას უჩვენებდა, თუ როგორ შეიძლება დაინგრეს „სამყარო“ როგორ შეიძლება განადგურდეს ერთი შეხედვით აწყობილი ქვეყანა, რომელსაც ყალბი ღირებულებები და მოჩვენებითი ფასეულობები გააჩნია. მაგრამ განადგურდეს არა მხოლოდ თვითონ სისტემა, არამედ ასევე შეიწიროს მომავალი თაობა და მსხვერპლი იმაზე მეტი აღმოჩნდეს, ვიდრე ეს ვინმეს წარმოედგინა. სტრელებერის შემოქმედებაში სპექტაკლი „მეფე ლირი“ გახლავთ ერთ-ერთი საუკეთესო წარმოდგენა, სადაც თავს იყრის რეჟისორის მთელი შემოქმედებითი თუ ცხოვრებისეული გამოცდილება, ნააზრევი, მისი სარეჟისორო

ოსტატობა. მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილი იყო მაგიური, ჯადოსნური, მაგრამ, ამავედროულად, რეალური და სასტიკი სამყარო. სამყარო, სადაც, რეჟისორმა კორდილიას (მსახიობი ოტავია ჰიკოლო) სახე/ნიღბითა და ქცევით ამ რიტუალის მოძველებული მტკერი აღმოაჩინა. სპექტაკლში მთელ სცენაზე შავი მიწაა მოყრილი. სტრელერის მოსაზრებით, ეს არის მთელი მსოფლიოს სახე და ცირკის არენაც, სადაც გიჟები ცხოვრობენ. მთელი წარმოდგენის განმავლობაში ყველა პერსონაჟი მეტ-ნაკლები სიმძაფრით შეშლილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მათ ქმედებებს და საქციელებს ექსცენტრიული ელფერი დაჰკრავს, რაც თავისთავად გმირების არაჯანსაღ ფსიქიკასა და აზროვნებაზე მიუთითებს. რეჟისორი არ ცდილობდა გამოეკვეთა ისტორიული სინამდვილე. მისთვის ეს არ იყო ამოსავალი წერტილი. სცენა მან შავი მიწით დაფარა, რადგან ის ქვეყნიერებასთან ასოცირდებოდა, ეს იყო ერთი დიდი უდაბნო, უკაცრიელი ადგილი, სადაც მხოლოდ და მხოლოდ გაუწონასწორებელი ადამიანები ტრიალებენ, რაც რეჟიმის, ტოტალიტარული სამყაროს შედეგია. სტრელერის ჩანაწერებში ვკითხულობთ:

„1. ის, ვინც ნამდვილ შეშლილად გადაიქცა (რალაც დროით) – მოხუცი მეფე-შეშლილი.

2. ის, ვინც თავს გიჟად აჩვენებს ყველას (რალაც დროით) – ახალგაზრდა ჰერცოგი ედგარი, რომელიც საკუთარი თავის გადასარჩენად ყველას „შეშლილ მათხოვარ ტომად“ ეცნობა და

3. ის, ვისთვისაც სიგიჟე პროფესიაა (ეს უკვე მთელი ცხოვრების განმავლობაში) – მეფის მასხარა, სულელი“.<sup>1</sup>

როგორც მისი თანამედროვენი წერდნენ, სტრელერის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანას გმირების „გამოღვიძება“ წარმოადგენდა. მათი ხელახლა დაბადება ამ სამყაროში, შეცნობა ამ სამყაროსი მთელი სისავსით. მას უნდა მიეყვანა არა მხოლოდ ხელისუფალი, მეფე ლირი გარდაცვალებამდე, რომ შემდეგ ის ხელახლა დაბადებულიყო. არამედ ყველა,

<sup>1</sup> Strehler G. Inscenare Shakespeare. Bulzoni Editore. 1992. p.67.

ვინც კი მის ირგვლივ ტრიალებდა. გარდაცვალება, როგორც მეტაფორა, ახლის შობისთვის.

სწორედ ამის პარალელურად, გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან, იმ დროს, როცა ჩვენი ქვეყანა საბჭოთა საქართველოს სახელით მოიხსენიებოდა, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარი, რეჟისორ რობერტ სტურუას შემოქმედებით, ძალიან ზუსტად წარმოაჩენდა, თუ როგორ ვითარდებოდა პიროვნება და ერი ჩაკეტილ საზოგადოებაში, რა ემართება და როგორ იხრწნება ადამიანი ტყუილისა და ფარისევლობის ფონზე. რაც არ იყო ადვილი იმ დროს, იმ იდეოლოგიური წნეხის პირობებში. სტურუასეული კვლევა ტირანიის, ტირანულ სახელმწიფოში ადამიანის თავისუფლების, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემები საკმაოდ მნიშვნელოვანი და აქტუალური აღმოჩნდა იმ დროსა და იმ ადგილას. რეჟისორი თავისი სპექტაკლებით ამხელს ტირანიის არაადამიანურ არსს. თვალს თუ გადავაკლებთ მის მიერ რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ დადგმებს, ვნახავთ, რომ ყველაზე უფრო მწვავედ ეს საკითხები გამოვლინდა კლასიკოს დრამატურგთა, განსაკუთრებით შექსპირის პიესების დადგმებში. ქართულ თეატრალურ სამყაროში არსებობდნენ რეჟისორები, რომლებიც, მიუხედავად „კარჩაკეტილობისა“, მაინც ახერხებდნენ დასავლური, ევროპული სათეატრო ხელოვნების გაცნობას, გადაფასებას და ეროვნულთან შერწყმას. ეს დიდი თეატრალური აღმოჩენა-ძვრები, ახლებური რეჟისორული ხედვა იწვევდა სპექტაკლის სახიერი მხარის გადააზრებას, მის ხელახალ შეფასებას, შესაბამისად, იცვლებოდა კონცეფციაც. სწორედ, ამგვარი შედარების ფონზე საინტერესოა, რა პრობლემატიკით, როგორი გამომსახველობითი ნიშნებითა და სპეციფიკით განხორციელდა სტურუასეული „მეფე ლირი“ 1987 წელს, რომელიც, ჯორჯო სტრელერის სპექტაკლთან – „მეფე ლირი“ ერთად, ევროპული სათეატრო სივრცის ოქროს ფონდშია ჩაწერილი, შექსპიროლოგი ნიკო ყიასაშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში, რომელიც საზოგადოებრივი არხის ოქროს ფონდშია ჩაწერილი სტურუასეულ „ლირს“ ამგვარ



შეფასებას აძლევს: „სტურუას სცენებისა და დიალოგების ლიტერატურული ინტერპრეტაცია კი არ აინტერესებს (და არც მათი ტრადიციული ფსიქოლოგიური ახსნა-გაშიფვრა), არამედ საკუთარი სათქმელის, საკუთარი რეჟისორული კრეატივის, საკუთარი ესთეტიკური პლატფორმის განმტკიცება შექსპირული დრამატურგიის არცთუ სუსტი „არგუმენტებით“. რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „მეფე ლირი“ გახლდათ ერთგვარი გამოძახილი და სიმბოლო საბჭოთა კავშირის აღსასრულისა და 1980-იანი წლების ბოლოს ქვეყანაში არსებულ განწყობას შეესატყვისებოდა. ეს იყო რეჟისორის, რა თქმა უნდა, შემოქმედებით ჯგუფთან ერთად, ერთგვარი ხმამაღალი პოლიტიკური განაცხადი ზუსტი სცენოგრაფიით, მუსიკალური გაფორმებითა და საოცარი არტისტიზმით.

XX საუკუნის 70-იან წლებში ქართულ თეატრალურ სივრცეში გაჩნდა ცნება „რობერტ სტურუას პოლიტიკური თეატრი“. სპექტაკლი „მეფე ლირი“ სწორედაც რომ ამ ცნების გაგრძელებაა და ვიტყვით, რეჟისორის შემოქმედებაში სავიზიტო ბარათად ქცეული წარმოდგენა. მეტაფორა „მთელი სამყარო თეატრია“ – განსახიერებელია დადგმაში. სტრუელერის სპექტაკლისგან განსხვავებით, სტურუასეული ლირის სამყარო „ჩაძირული გემია“. აქ ხატოვნადაა გააზრებული წარმავალი ეპოქა, იდეალების მსხვერვა და დასასრულის დასაწყისი.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Angioletti K. Un atto di amore, un atto di verita. il programma del Dvd di Rai Produzione Piccolo Teatro. Gruppo Editoriale l'Espresso. 2011.
- Strehler G. Inscenare Shakespeare. Bulzoni Editore. 1992.

**გიორგი ცქიტიშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი.

## **კიდევ ერთი ვერსია**

სცენის მარჯვენა კუთხეში, სკამზე დასვენებული ღვთისმშობლის ხატის წინ კელაპტარი ანთია. თითქმის ყველა მოქმედი პირი, ანაზღად, მექანიკურად მის წინ პირველად იწერს. ამას აშკარად მოვალეობის მოხდის მიზნით ან სხვის დასანახად სჩადიან. ერთი შეხედვით, მზურგალედ მხოლოდ პლატონი (ლამა გურგენიძე) ლოცულობს. სპექტაკლის მსვლელობისას უნებლიეთ აღმოვაჩინეთ, რომ ხატის წინ დანთებული გრძელი სანთელი (რომელიც მთელი წარმოდგენის მიმდინარეობის მანძილზე ანთია) საფერფლუზეა უდიერად მიმაგრებული. თითქმის ფინალისკენ, მარტო ერთი მოქმედი პირი, ელენე (ქეთა ლორთქიფანიძე) შენიშნავს ამას და კელაპტარს სასანთლეში მოწიწებით გადაიტანს. პლატონი და მისი მეუღლე, მელანო (ანი ალადაშვილი) ღვთისმშობლის ხატის მიმართ სულაც არ განიცდიან რიდს, როდესაც ე.წ. „მითხაობის“ სპირიტუალ სეანსს ატარებენ. რეჟისორ გიორგი მარგველაშვილის მიერ თბილისის თავისუფალ თეატრში დადგმულ სპექტაკლში „სამანიშვილის დედი(ს) ნაცვალი“ (დრამატული ამბის ქრონიკა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“<sup>1</sup> მიხედვით) რწმენაც ფარისევლური, მოჩვენებითი და ფასადურია.

„ჩვენ ვიცით, რომ ერთია ქალაქზე დაწერილი ფურცელი; როცა იმავე ფურცელს სცენაზე წარმოვადგენთ, იგი სულ სხვა სახეს იღებს. სწორედ სცენისათვის სპეციალურად დაწერილი ფურცელი განსაზღვრავს წარმოდგენას. ის სცენაზე გასათამაშებლადაა შექმნილი, ამიტომ ითხოვს დასრულებულ ფორმას... ხანდახან, ზემოხსენებული ორი მოცემულობა რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან,

<sup>1</sup> ქართველი მწერალი (1862-1931), დრამატურგი.

არის შემთხვევები, როდესაც ისინი ერთმანეთს ავსებენ; მაგრამ, ნებისმიერ შემთხვევაში ეს ფურცელი თუ ტექსტი ორია...“<sup>1</sup> ეს სიტყვები XX საუკუნის ერთ-ერთ სახელგანთქმულ თეატრალურ რეჟისორს, ჯორჯო სტრელერს<sup>2</sup> ეკუთვნის. მისი ამ გამონათქვამის დასტურია არაერთი სპექტაკლი, რომელიც ამ რეჟისორმა დადგა. „რეჟისორის მიერ დ. კლდიაშვილის „მეტამორფოზა“ ისე ბუნებრივია, რომ სრულიად არ გეჩოთირება მათი „გადმოსახლება“ თანამედროვე ქართულ სინამდვილეში. ეს ადამიანები რჩებიან მწერლის მიერ შექმნილებად, და, ამავე დროს, რეჟისორის მიერ სცენისთვის ხელახლა შეთხზულებად...“<sup>3</sup> ისევე, როგორც გასული საუკუნის ევროპაში, ამგვარი კონცეპტუალური გათანამედროვეება არც ქართული თეატრისათვის იყო და არის ახალი. მაგალითისათვის, რუსთაველის თეატრში განხორციელებული იგივე „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1969 წ., დამდგმელი რეჟისორები: თემურ ჩხეიძე და რობერტ სტურუა) იკმარებს. მთავარია თუ რა მიზნით მიმართავს ამ ხერხს რეჟისორი. „გადის საუკუნე, ათწლეულები... იცვლება დრო, გარემო, დამოკიდებულებები, ცხოვრება წინ მიდის, მაგრამ ჩვენ მაინც არ ვიცვლებით... გოგი მარგველაშვილი ახალი ეპოქის კლდიაშვილს წარმოაჩენს, გარეგნულად ახალს, მაგრამ შინაგანად ძველს. ჩვენს ხასიათში, ეპოქათა და მოვლენათა გადაფასების მიუხედავად, არაფერი ახლდება... ახალი დროის „შემოდგომის აზნაური“ თითქოს იმერული კილოსგან თავისუფლდება, თითქოს უკეთესადაც ცხოვრობს (მატერიალურად), მაგრამ აზროვნებით კვლავ იმ მერკანტილური საზოგადოების წევრად რჩება, როგორც XIX საუკუნეში იყო“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> სტრელერი ჯ. თეატრი ადამიანებისათვის. (რუს. ენაზე), მოსკოვი, 1984, გვ. 209.

<sup>2</sup> სტრელერი ჯორჯო – იტალიელი თეატრალური რეჟისორი (1921-1977), მსახიობი, თეატრალური მოღვაწე. 1947 წელს, პაოლო გრასისთან ერთად, დააარსა მილანის „ბიკოლო-ტეატრო“. იყო ამ თეატრის ხელმძღვანელი.

<sup>3</sup> გურაბანიძე ნ. „მკვლევლობა სამანიშვილის ოჯახში“, ჟურნ. „თეატრი“, 2019 წლის № 1 (313), გვ. 11.

<sup>4</sup> ჩხარტიშვილი ლ. „საიქიო აღარ არსებობს, ახლა სხვა დროა...“, გაზ. „დურუჯი“, 29/03/2019, № 3, (131), გვ. 5.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოების სცენაზე გადასული გმირები ნამდვილად არ განიცდიან სოციალურ-ეკონომიურ, მატერიალურ გასაჭირს. „სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალის“ დამდგმელმა ერთი ხელის მოსმით მოხსნა ეს პრობლემა. მართალია, სცენა თითქმის მთლიანად ცარიელია (მხატვარი – თეო კუხიანიძე), მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში, ვითარების შესატყვისი ავეჯი თუ რეკვიზიტი მყის ჩნდება. ჩვენ თვალწინაა ევროპულად ჩაცმული (პირწმინდადაა უარყოფილი ებოქის შესატყვისი ეროვნული სამოსი: ჩონა, ჩიხტიკოპი, ახალუხი, ყაბალახი, წულა-მესტები, ფაფახი და ა. შ.) ქართველობა; სწრაფად გააქვთ და შემოაქვთ გრძელი მაგიდები, დახვეწილი ვენური სკამები; ჩვენს თვალწინ ელავენ: სმარტფონები, „ბიგმაკები“, „ჩილიმ“-ყალიონები, „ბუტერბროდებით გადაძებგილი საფურშეტე“ მაგიდები და კიდევ ათასი რამ... სპექტაკლს ერთგვარი რეფერენციით გასდევს ფრაზა, რომელსაც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მოქმედი პირი იმეორებს: „ახლა სხვა დროა!“.. და ამ „ჯადოსნური“ ფრაზით თითქოს ყველაფერი თავის ბუნებრივ კალაპოტში დგება. ადამიანები ჩვეულ ცხოვრებას განაგრძობენ... უნებლიედ, მაყურებელთა დარბაზში მყოფს გიჩნდება საპირისპირო კითხვა: „მანც, ასეთი რა დროა?!“ ალბათ, დრო, როდესაც ყველაფერი დაშვებული და მისაღებია; დრო, როცა შენი ნებისმიერი საქციელი გამართლებულია; დრო, როცა ზნეობა ზედმეტი ტვირთია...

ის, რომ კლასიკა ნებისმიერ დროს თანამედროვეა და ჩვენს დღევანდელ სატკივარს ხშირად ულტრათანამედროვე ნაწარმოებზე უფრო მეტად ეხმიანება, კარგა ხანია ევროპაშიც და ჩვენთანაც აქსიომაა. ჩემ მიერ ნახსენები სპექტაკლის შემთხვევაში, ავტორი და რეჟისორი (აქ აუცილებლად უნდა ვახსენოთ მეტად ორიგინალური ინსცენირების ავტორი – ალექსანდრე ქოქრაშვილი) სათქმელის გამოხატვისას, თითქოს, თანამოაზრენი ხდებიან. „... ეს არის პოზიციის, თვალსაზრისის ერთიანობა, ერთსულოვნება... მათ აქვთ აშკარად გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია. ისინი სათქმელს ხმამაღლა, გაბედულად წარმოთქვამენ.

მოკლენების მსვლელობაში მახვილი თვალით იჭრებიან. ისინი ეპოქას სიღრმეში წვდებიან, ამოიცნობენ, ხსნიან დროის თავისებურებებს, სამყაროს, ადამიანების შინაგან ბუნებას და მათი გამოვლენისათვის საჭირო ფორმებს პოულობენ...“<sup>1</sup> სულაც არ იქნება გაზვიადებული თუ ვიტყვით შედეგს – თავის დროზე, ჯ. სტრელერისა და პიტერ ბრუკის<sup>2</sup> მიერ სხვადასხვა წელს დადგმული წარმოდგენები, მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკოსებად აღიარებული ავტორების ნაწარმოებთა მიხედვით გახლდნენ შექმნილნი, მაშინდელ საზოგადოებას, რომელიც მაყურებელთა დარბაზში იჯდა, თანამედროვე პრობლემატიკაზე ესაუბრებოდნენ; მათთვის აქტუალურ საკითხებზე, სატკივარზე ამახვილებდნენ ყურადღებას; სწორედ ზემოაღნიშნულის გამო, თავიანთ თანამედროვეთა გულისთქმას, საფიქრალს ზედმიწევნით ზუსტად, ადეკვატურად ეხმიანებოდნენ. ამიტომ, ესეც გახლავთ ერთ-ერთი მიზეზი (გარდა წმინდა მხატვრული ღირსებებისა), რის გამოც სტრელერის „თოლია“ (ანტონ ჩეხოვი.<sup>3</sup> 1948 წ.), „ფსკერზე“ (მაქსიმ გორკი.<sup>4</sup> 1947 წ.), „დამცირებულნი და შეურაცხყოფილნი“ (ფიოდორ დოსტოევსკის<sup>5</sup> ნაწარმოებთა მიხედვით. 1948 წ.), „მდაბინი“ (მ. გორკი. 1949 წ.), „რევიზორი“ (ნიკოლაი გოგოლი.<sup>6</sup> 1952 წ.), „ალუბლის ბაღი“ (ა. ჩეხოვი. 1955 წ.),

<sup>1</sup> ხარატიშვილი მ., „სცენის რეფორმატორთა როლი რეალობის კონსტრუირების საკითხისთვის (ვს. მეიერჰოლდის „მისეტრია-ბუფი“)“, დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციაზე „XX საუკუნის ხელოვნება“ წაკითხულ მოხსენებათა კრებული. ტ. IV, თბილისი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014, გვ. 133.

<sup>2</sup> პიტერ სტივენ პოლ ბრუკი (დაბ. 1925 წ.), თეატრისა და კინოს ინგლისელი რეჟისორი.

<sup>3</sup> ანტონ ჩეხოვი – რუსი მწერალი (1860-1904), პროზაიკოსი, დრამატურგი, პროფესიით ექიმი.

<sup>4</sup> მაქსიმ გორკი – რუსი მწერალი (1868-1936), პროზაიკოსი, დრამატურგი, ნამდვილი სახელი და გვარია ალექსეი პეშკოვი.

<sup>5</sup> ფიოდორ დოსტოევსკი – 1821 რუსი მწერალი (1821-1881), მოაზროვნე, ფილოსოფოსი, პუბლიცისტი.

<sup>6</sup> ნიკოლაი გოგოლი – რუსი მწერალი (1809-1852), პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი, კრიტიკოსი, პუბლიცისტი. რუსეთის ერთ-ერთი უძველესი მემალულეთა გვარის – გოგოლ იანოვსკის წარმომადგენელი.

„პლატონოვი“ (ა. ჩეხოვის ნაწარმოებთა მიხედვით. 1959 წ.), „ალუბლის ბაღი“ (ახალი ვერსია. ა. ჩეხოვი. 1974 წ.) თუ ბრუკის „ძმები კარამაზოვები“ (ფ. დოსტოევსკი. 1946 წ.), „ჰამლეტი“ (უილიამ შექსპირი.<sup>1</sup> 1955 წ.), „მეფე ლირი“ (უ. შექსპირი. 1962 წ.), „ალუბლის ბაღი“ (ა. ჩეხოვი. 1981 წ.) დღემდე რჩებიან კონკრეტულად ევროპული, ზოგადად კი მსოფლიო თეატრის დღეს უკვე ისტორიის მონაპოვრად, როგორც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე საექტაპო სპექტაკლები.

XX საუკუნიდან მოყოლებული, დ. კლდიაშვილის არათუ პიესები, არამედ მისი პროზა დღემდე არაერთხელ დაიდგა სცენაზე. აღარაფერს ვამბობ „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ (დაიწერა 1891 წელს), რომელიც ჩვენი ქვეყნის არაერთმა პროფესიულმა თეატრმა განახორციელა. ამიტომ, რეჟისორმა გ. მარგველაშვილმა (ინსცენირების ავტორ ა. ქოქრაშვილთან ერთად) ამ ნაწარმოების კიდევ ერთი თვითმყოფადი, ორიგინალური ვერსია შემოგვთავაზა. დამდგმელმა შეგნებულად თქვა უარი მატერიალურ-ეკონომიკური, სოციალური გასაჭირის ჩვენებაზე, მის წინ წამოწევაზე. მის მიერ შეთხზულ წარმოდგენაში, ყველაფერი თითქოს პირიქითაა. გარეგნულად, მოქმედი პირნი სულაც არ ჩამოგვანან სილუხჭირისაგან, უკიდურესი გასაჭირისაგან ადამიანის სახედაკარგულ ე.წ. „შემოდგომის აზნაურებს“. ამის საპირისპიროდ, ერთობ რესპექტაბელურადაც კი გამოიყურებიან. ისინი უფრო დიდი პრობლემის წინაშე დგანან. ესაა ზნეობრიობის დეფიციტი. მართლაც რომ „ახლა სხვა დროა!“.. უფალი მაშინ გვახსოვს, როცა ჩვენ გვჭირდება მისი შემწეობა; თუ ხატს ჩვენკენ ზურგშექცევით მივაბრუნებთ, ღმერთი ჩვენს ცოდვებსა თუ ჩადენილ დანაშაულს ან ვერ შენიშნავს, ან ყურადღების მიღმა დატოვებს; აქედან გამომდინარე კი, პასუხი აღარ მოგვეთხოვება; ყველაზე მთავარია, სარგებელი ვნახოთ და

<sup>1</sup> უილიამ შექსპირი – ინგლისელი პოეტი (26, IV. 1564-23. IV. 16 16), დრამატურგი, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მოიცავს 37 პიესას, 154 სონეტს, 4 პოემას და 3 ეპიტაფიას.

ამის მისაღწევად, არც მოყვასის გაწირვა-გამეტებაა ნამეტანი მიუღებელი, გასაკიცხი საქციელი.

გიორგი მარგველაშვილი ყოველ, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო, არაფრისმთქმელ ფრაზასა თუ დეტალს ახლებურად იაზრებს და მაყურებელს ტევადი ქვეტექსტით, ღრმააზროვანი დატვირთვით აწვდის. მის მიერ დადგმული წარმოდგენა ჩვენს დღევანდელ ყოფა-ცხოვრებაზე, ზნე-ჩვეულებებზე, გაბატონებულ-დამკვიდრებულ მორალზე ძალიან ბევრ რამეს გვეუბნება. თან გვაიძულებს, ყოველივე ზემოთქმულზე სერიოზულად, საფუძვლიანად დაგვიქრდეთ. იუმორი, ტკივილი, ირონია, სევდა ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის და საბოლოოდ ჩვენ წინაშე დახვეწილი სცენური კულტურით უდავოდ გამორჩეული სპექტაკლი. ალბათ, ამიტომაც არ გვეზაშუშება იმერული სოფლის ორღობიდან თუ შარაგზიდან ე.წ. სწრაფი კვების ობიექტში, „ფურშეტზე“ თუ „ივენთზე“ გადატანილი მოქმედება. ყოველ სცენასა და ეპიზოდში, სულ მცირე დეტალშიც კი, რეჟისორი ახალ აქცენტებს გამოჰკვეთს, ისეთ მახვილებს სვამს, რომ ჩვენი დღევანდელობის სერიოზულ პრობლემებს სახიერად გვიჩვენებს. წარმოდგენის საერთო ატმოსფეროს შექმნაში მას ძალზე გემოვნებით შერჩეული სულ რამდენიმე მუსიკალური თემაც (სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება გ. მარგველაშვილს ეკუთვნის) უდავოდ ეხმარება.

ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით, მსახიობ აპოლონ კუბლაშვილის მიერ განსახიერებული ბეკინა სამანიშვილი სულაც არ არის ერთი ახირებული, ჭარმაგი აზნაური. ჩვენ თვალწინაა ინტელიგენტური გარეგნობის, დახვეწილი მანერების მქონე საკმაოდ სიმპათიური შუა ხნის კაცი. მას სევდიანი, ფიქრიანი მზერა აქვს; სიტყვაძუნწია; ამკარად კეთილშობილი ადამიანია, რომელსაც არასოდეს, არც ერთ ვითარებაში არ ტოვებს საკუთარი ღირსებისა და თავმოყვარეობის გრძნობა. მსახიობი, რეჟისორთან ერთად, საზგასმით წარმოაჩენს ერთ უმთავრეს მოტივს – ნებისმიერ ასაკში, ყველა ადამიანს აქვს პირადი ცხოვრების, ბედნიერების უფლება. მასთან დაპირისპირებისას, ამკარად

წამებებიან პოზიციაშია მისი ვაჟი, პლატონი (ლ. გურგენიძე). ერთი შეხედვით, ის ღრმად მორწმუნე, ზნეკეთილი, ამასთან, უენო, თავმდაბალი ადამიანია, მამის მიმართ მოკრძალებითა და პატივისცემით განმსჭვალული, ოჯახის ერთგული. ხშირად ვხედავთ მას განზე გამდგარს, თავის ფიქრებში ჩაძირულს, განმარტოებულს, დაფიქრებულს. ამიტომ, მის მიერ დაბალი ხმით წამოსროლილი ფრაზა: „დავხოცავთ ყველას!“ თავდაპირველად გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილი, სასოწარკვეთილი კაცის უსაფუძვლო მუქარა გვეკონია. მართლაც, სხვა რა უნდა ვიფიქროთ, როდესაც ჩვენ თვალწინ ლ. გურგენიძის შესრულებით, წარმოდგენის დასაწყისში ერთი მოკრძალებული, უწყინარი ადამიანია. თუმცა, არც ის შეიბრალა ვინმემ (საკუთარმა მამამ, გარშემო მყოფებმა, განგებამ), არავინ დაინდო (როგორც თავად თვლის) და შედეგად ცხვარი მგლად იქცა.

„... რა დავარდნილი მე მნახე?! თქვენისთანა ახალგაზრდებს კიდევ ერთ ათს ერთად ვაჯობებ ჯვანითაც, სიმრთელითაც, შეხედულებითაც და ვაჟკაცობითაც!“<sup>1</sup> – ეს სიტყვები ისეთი ტონით, დამაჯერებლობითა და გამოხედვითაა წარმოთქმული, რომ მათ ჭეშმარიტებაში ერთი წუთითაც არ გვეპარება ეჭვი. თუ ლიტერატურულ პირველწყაროში, ისინი შეიძლება ბეკინას ტრაბახში ჩამოვართვათ, გ. მარგველაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში მათი უყოყმანოდ გვეჯერა. ა. კუბლაშვილის შესრულებით, უფროსი სამანიშვილი ქალებთანაც ღირსეულად იქცევა. მართალია, ძალიან კარგად ხედავს, რომ მისი რძალი, მელანო (ა. ალადაშვილი) მუდამ კუდში დასდევს მის ვაჟს, პლატონს; ცდილობს, მეუღლემ მის გარეშე არათუ რაიმე მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება არ მიიღოს, არამედ ნაბიჯიც კი არ გადადგას; მამამთილსაც უთვალთვალებს... საერთოდ, ა. ალადაშვილის შესრულებით, მელანო, რომ იტყვიან, ერთობ აქტიური (ზომაზე მეტადაც კი) ახალგაზრდა ქალია, რომელიც დღენიდაც ცდილობს, ოჯახში ყველა საქმის კურსში იყოს; ქმარსაც სათანადოდ მართავს... მიუხედავად ამისა, ა. კუბლაშვილის მიერ განსახიერებული ბეკინა ხაზგასმული

<sup>1</sup> კლდიაშვილი დ., სამანიშვილის დედინაცვალი, თბ., 2010, გვ. 7



პატივისცემით, ზრდილობიანად ექცევა მას. ქალებთან მისი ღირსეული თავის დაჭერის მაგალითია ელენესთან (ქ. ლორთქიფანიძე) შეხვედრა. ეს ორნაქმარევი, უშვილო ახალგაზრდა ქალი, მსახიობის შესრულებით, თავდაპირველად უბრალო შავი სამოსით შემოსილი, სევდიანი და თავის გაუსარელ სვე-ბედზე მწარედ ჩაფიქრებული წარმოგვიდგება. ის მოსამსახურესავით გამუდმებით საოჯახო საქმითაა დაკავებული; იატაკს ცოცხით ხვეტავს, ან სველი ტილოთი აპრიალებს. ამას ისეა შეჩვეული, რომ სამანიშვილებთან მისვლისთანავე, ჩვეულ საქმიანობას შეუდგება. თუმც, ბეკინა ხელსაქმეს მიატოვებინებს და ხელკავით წაიყვანს საცოლეს.

ქართული სიმღერის ფონზე, საკუთარ ქორწილში ერთადერთხელ გამოჩნდება თეთრჩოხიანი ბეკინა. გვერდით, თეთრ კაბაში გამოწყობილი ელენე უდგას. მსახიობი ქ. ლორთქიფანიძე, რეჟისორთან ერთად, ძალზე ლაკონურად, მაგრამ სახიერად გვიჩვენებს, რომ პირველად თავის ცხოვრებაში, როგორც ქალი, ელენე მართლაც ბედნიერია; მას გვერდით ღირსეული მამაკაცი უდგას. ეს იგრძნობა არა მხოლოდ მის გამოხედვაში, არამედ პლასტიკაში, რომელიც უკვე ძირფესვიანადაა შეცვლილი. ბეკინა კი მუდამ ასეთი თავაზიანი იქნება ცოლთან და რძალთან, განსხვავებით თავისი ვაჟისაგან. ლ. გურგენიძე წარმოდგენის ფინალში თავისი პერსონაჟის სრულ მეტამორფოზას გვიჩვენებს. ის სულაც აღარ ჰგავს უწინდელ პლატონს. აგრესიული და გაავებულია ყველას მიმართ. უხეშად მიმართავს ცოლს, შეუბრალებლად გაიწევს ფეხმძიმე დედინაცვლისკენ, რათა ჯერ კიდევ საშოში მყოფი საკუთარი და ან ძმა გამოასალმოს სიცოცხლეს. ეს უწყინარი კაცი, ჩვენ თვალწინ ნამდვილი შეურაცხადი ხდება, რომელიც მზადაა დაუფიქრებლად ჩაიდინოს დანაშაული. ისევ ბეკინა ეკვეთება შვილს. სახეში გაარტყამს, ძირს დასცემს... და ეს უკვე დრამატული ჟღერადობის მქონე ეპიზოდია. შვილი მამის წინააღმდეგ ... ათიდან კიდევ ერთი ბიბლიური მცნება ირღვევა, ფეხქვეშ ითელება...

არ ვიცი, თუ რამდენად რეალურია პოსტულატი, რომ „...თეატრი აქამდე მხოლოდ ასახავდა სამყაროს –

თეატრის ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ მის გარდაქმნას შეუწყოს ხელი...“<sup>1</sup>; მაგრამ ერთი რამ უდავოდ ცხადია, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ქოქრაშვილ-მარგველაშვილისეული ახალი ვერსია ნამდვილად გვაიძულებს ჩვენს ყოფაზე, ცხოვრების წესსა თუ საზოგადოებაში არსებულ, მყარად ფეხმოკიდებულ მორალზე ჩაფიქრდეთ, გავანალიზოთ და რაღაც დასკვნები უთუოდ გამოვიტანოთ; როგორი არასასიამოვნო, მტკივნეულიც არ უნდა იყოს ყოველივე ეს. ყოველ შემთხვევაში, იმას ყველა ჩვენგანი ხვდება, რომ მომავალში კვლავ ასე ცხოვრების გაგრძელება აღარ შეიძლება. რაღაცას მართლა წერტილი უნდა დაესვას.

ტრადიციულად, კირილე მიმინოშვილი (ზოგიერთ გამოცემაში მიმინაშვილი) ძალზე მომგებიანი როლია. ამასთან, უკვე იმდენი კირილე გვინახავს (ან გაგვიგია, წაგვიკითხავს), რომ ძალიან ძნელია რაიმე ახლის მიგნებით ჩვენი განცვიფრება ან აღფრთოვანება. ამდენად, მსახიობი ჯაბა კილაძე, დამდგმელ რეჟისორთან ერთად, საკმაოდ რთული ამოცანის წინაშე აღმოჩნდა. გ. მარგველაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, კირილე, ტრადიციულად ფუქსავატი, ახირებული, მოქეიფე, ხმაურიანი, მოკლედ, შარიანი ახალგაზრდა კაცია. ის, რაღაცნაირი გახელებით, დიდი მონდომებით, ზღვარდაუდები ენთუზიაზმით ეძებს თავგადასავალს; არც თუ იშვიათად ფათერაკს, განსაცდელსაც კი. მსახიობი გვიჩვენებს, რომ ის ამას აბსოლუტურად შეგნებულად სჩადის. უმეტეს შემთხვევაში, ვერც კი ამჩნევს, თუ როგორი აუტანელი, ნერვების მომშლელია გარშემომყოფთათვის. თუმცა, ერთი რამ უდავოა, ჯ. კილაძის შესრულებით, ეს კირილე ლალია, გულწრფელია, სხვებისაგან განსხვავებით, არ თვალთმაქცობს, არ ფარისევლობს, არსად არაფერს თამაშობს!.. უბრალოდ, პლატონისაგან განსხვავებით, ვიდრე ცოცხალია, სიცოცხლით ბოლომდე ტკბება; უარს არ ამბობს იმ სიამოვნებაზე, რომლის მიღებაც დღეს, ახლა, ამ წუთას შეუძლია და სრულებით არ იტანჯავს თავს ხვალინდელ დღეზე ფიქრით. თითქოს,

<sup>1</sup> ბრეხტი ბ., პატარა ორგანონი თეატრისთვის, თბ., 1982, გვ. 5.

ყველასგან გასაოცრად, მას ერთადერთს ესმის ბეკინასი. ამიტომ ცდილობს, სიმამრს ყველანაირად მხარი დაუჭიროს. ღვთისმშობლის ხატის წინ ანთებულ სანთელსაც გულწრფელად ელოლიავენ, ყოველგვარი სიყალბისა და მოჩვენებითობის გარეშე. ამასთან, კირილე ერთადერთია მთელ წარმოდგენაში, ვისაც გულწრფელად აღაშფოთებს ფრაზა: „...მოიცადეთ! გაჩერდით! ნუ ჩქარობთ!.. ეგებ მკვდარი დაიბადოს!.. ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს! გაჩერდით...“<sup>1</sup> რომელიც ჯერ კიდევ მუცლადმყოფი ნაყოფის მისამართით გაიჟღერებს.

საქეტაკლის მასობრივ სცენებში საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დრამისა და კინოს მსახიობის სპეციალობის სტუდენტები (II კურსი) მონაწილეობენ. მათ სხვადასხვა ეპიზოდური მოქმედი პირების განსახიერება უწევთ. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ყოველი მათგანი მონდომებით, სრული პასუხისმგებლობით ეკიდება მასზე დაკისრებულ მოვალეობას და დამაჯერებლად ასრულებს რეჟისორის მიერ მიცემულ ამოცანას. მათ რიგებს, თითქოს შემთხვევით გამოეყოფა არისტო ქვაშავიძე (შალვა მირიანაშვილი), რაღაც უცნაურად აღვზნებული, ნერვიული პლასტიკის მქონე ახალგაზრდა კაცი. ის, თითქოს გარშემომყოფთ არ ენდობა; სულ შემართულია, ფხიზლად, ყურადღებით უთვალთვალებს სხვებს; აქტიურად მიდი-მოდის, ხან ადამიანთა რომელ ჯგუფს მიეკედლება და ხან რომელს. მასაც, დანარჩენების მსგავსად, სურს ხშირი სარგებელი ნახოს, თავისი საქმე გაჩარხოს. ამ მიზნის ერთგული, სულაც არ დაგიდევს კეთილშობილებას, ზნეობას. გაქნილი „სტუდენტორივით“ მულამ მზადაა მამიდა კიდევ ერთხელ სარფიანად გაათხოვოს; ოღონდ კი ამ საქმიდან მოგება დარჩეს. მსახიობის სახე, მისი თვალები, პლასტიკა, ჩემდაუნებურად სვავის, ლეშიჭამიას ასოციაციას იწვევს.

მისგან განსხვავებით, მამუკა მუმლაძის შესრულებით, სერაპიონ ბრეგაძე გარეგნულად უფრო თავშეკავებულად გამოიყურება. ძირითადად, ის ღუმს ან მზესუმზირას შეექცევა ერთ ადგილას მიმჯდარი. თუმცა, თვალი პლატონისა და

<sup>1</sup> კლდიაშვილი დ., სამანიშვილის დედინაცვალი, თბ., 2010, გვ. 85.

არისტოსკენ უჭირავს; ცდილობს, არაფერი გამოეპაროს, რათა მისი მოტყუება ვერავინ შეძლოს. რას იზამ, ასეთია ეს ცხოვრება!.. მსახიობი მეტად ძუნწ მიმიკას იყენებს. ძალზე შეზღუდულია მისი პლასტიკური მონახაზი, თუმცა ძლიერ სახიერი და ტეკადია ყველა ის სურვილი, განზრახვა, რომელიც მისი საქციელის მოტივაციას განსაზღვრავს. სერაპიონისაგან აბსოლუტურად განსხვავდება ადვოკატი ივანე გვერდევანიძე მსახიობ გიორგი ჯიქიას შესრულებით. ჩვენ თვალწინაა სმარტფონით შეიარაღებული, გაქნილი დღევანდელი საქმიანი კაცი. მსახიობი იმდენად ზუსტ, შესატყვის სცენურ პორტრეტს ქმნის, რომ მის ნამდვილობაში, უტყუარობაში ეჭვი არ გეპარება. ისეთი შეგრძნება გაქვს, თითქოს ეს კაცი, ცოტა ხნის წინ, ავერ შენ გვერდით იჯდა მაყურებელთა დარბაზში და შემდეგ, რაღაც მიზეზის გამო, სცენაზე ავიდა.

მარიამ ჯოლოგუა ქმნის ზომიერად კეკლუცი, როგორც კლდიაშვილი იტყოდა, „ერთობ გადაპრანჭული“ ქალბატონის სცენურ პორტრეტს. ეს დარიკოა, პლატონის და, კირილეს ცოლი. აქედან გამომდინარე, ამ ქალს ნამდვილად არა აქვს დაღწენილი ცხოვრება. მსახიობი ხაზგასმით გვიჩვენებს, რომ ის ქმარზე ძალიან ეჭვიანობს (რაც მისი მეუღლის ხასიათიდან და ცხოვრების წესიდან გამომდინარე, ალბათ, სულაც არაა გასაკვირი). ამასთან, დარიკო ცდილობს თავი ღირსეულად ეჭიროს, რათა თავმოყვარეობა არ შეელახოს. ის მანერულიც არის და ამაყიც. მ. ჯოლოგუა გვიჩვენებს, რომ საკუთარ პრობლემებში ყელამდე ჩაფლულს, მაინცდამაინც დიდად არ სცხელა მამისა და ძმისათვის. თუმცა, ეპიზოდურად, პლატონის მიმართ მაინც იჩენს ყურადღებასა და მზრუნველობას.

კირილეს მამიდა სალომე, სალომე ჯუღუშაძის შესრულებით, ერთი სიფრიფანა, რომ იტყვიან, უკანასკნელ მოდაზე გამოპრანჭული ქალია, რომელიც ელიტარული მიღებებისა თუ შეხვედრების მუდმივი მომწყობ-მასპინძელია. როგორც თანამედროვე საქმიან ქალს, მასაც არ უყვარს, როდესაც გაუთვალისწინებელი შემთხვევა მის გეგმებს ჩაშლის ზოლმე. ამიტომ, დაუდევარი ძმისშვილის გამოჩენას იგი სრულ ისტერიკამდე მიჰყავს... ასე და ამგვარად, გ. მარგველაშვილის

მიერ დადგმულ სპექტაკლში, თითქოს ძალდაუტანებლად, ყოველგვარი ზედმეტი პედალიზაციის გარეშე იხატება ჩვენი თანამედროვე საზოგადოების, ჩვენი დღევანდელი ყოფის, ზნე-ჩვეულებებისა და არსებული ცხოვრების წესის უტყუარი, დამაჯერებელი სურათი.

მართალია, ჩვენ თვალწინ იმდენი რამე მომხდარა, ძნელად თუ განგვაცვიფრებს რამე, მაგრამ როდესაც კირილეს იარაღიდან უნებლიე, არაგამიზნული გასროლის შედეგად პლატონი ბეკინას კლავს, გადაუჭარბებლად ვიტყვი, წარმოდგენის ამგვარი ფინალი ჩვენში ნამდვილ „შოკს“ იწვევს. უწყინარი, თავმდაბალი პლატონი ბოლოს მამისმკვლელი ხდება როგორც სპექტაკლის პროლოგში, ახლაც – ეპილოგში. თეთრ სუდარაში გახვეული ბეკინა სცენაზე ასვენია. საზოგადოებას პანაშვიდზე მოუყრია თავი. ყველაფერი ისეა, როგორც რეალურ ცხოვრებაში ხდება ხოლმე. უცარი სულის შებერვით, ღვთისმშობლის ხატის წინ დანთებული ერთადერთი სანთელიც ქრება და ირგვლივ ყოველივეს ბნელი, კუპრისფერი უკუნი შთანთქავს...

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბრესტი ბ., პატარა ორგანონი თეატრისათვის, თბ., 1982;
- კლდიაშვილი დ., სამანიშვილის დედინაცვალი, თბ., 2010;
- სტრელერი ჯ., თეატრი ადამიანებისათვის (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1984;
- დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო კონფერენციაზე – XX საუკუნის ხელოვნება – წაკითხულ მოხსენებათა კრებული, ტ. IV, თბილისი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014;
- ჟურნალი „თეატრი“, №1 (313), 2019;
- გაზეთი „დურუჯი“. №3 (131), 29.03. 2019.

**მარინა ხარატიშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

**მეცნიერული თეატრალური სკოლების  
ფესტივალი ქართული თეატრალური  
კვლავობის კონტექსტში**

საქართველოს და ევროპის კულტურულ კავშირებს მდიდარი ტრადიცია აქვს. იგი მრავალი საუკუნის განმავლობაში ყალიბდებოდა და დღესაც ხალხთა ურთიერთობის საუკეთესო ფორმად რჩება. კულტურა სწორედ იმ საკომუნიკაციო ენად იქცა, რომლითაც თავისუფალი დიალოგი წარიმართა, მოხდა კულტურათა გაზიარება, ერთობლივი კულტურული ღირებულებების შექმნა, საქართველოს ცნობადობის გაზრდა. სწორედ ამ კონტექსტში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თეატრალური სკოლების ბრნოს საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც უკვე ექვსი წელია იანჩეკის სახელობის მუსიკისა და თეატრის აკადემიასთან დადებული ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმის ფარგლებში საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს მასპინძლობს.

ევროპული და ეროვნული თეატრალური სკოლების ინტეგრირება ამ ფესტივალთან დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ეს ფესტივალი ინტერკულტურული დიალოგის წარმართვის ერთგვარ ცენტრად იქცა. თავისი დანიშნულებითა და მიზნებით, ფესტივალს უდავოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს თეატრალური სკოლების სტიმულირებისათვის. იგი საშუალებას იძლევა, საკმაოდ მძაფრი კონკურენციის გარემოში ყოველწლიურად მივადევნოთ თვალი, გავეცნოთ მონათესავე სკოლების სასწავლო-შემოქმედებით ცხოვრებასა და პედაგოგიკურ საქმიანობას, ჩვენთვის უცნობ ან ნაკლებად ცნობილ სასწავლო მეთოდოლოგიებსა თუ ტექნოლოგიებს,

იმ ტენდენციებს, რომლებიც იკვეთება მათი პროფესიული საქმიანობის პროცესში.

ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალი სტუდენტთა შემოქმედებითი ცხოვრების ვრცელ პანორამას ქმნის. ეს ფესტივალი უკვე 30 წელია ყოველწლიურად ტარდება და ყოველ ჯერზე ევროპული თეატრალური სკოლების მოწინავე ფრთას წარმოადგენს. ეს არის პოლონეთის, გერმანიის, ავსტრიის, იტალიის, რუსეთის და ა.შ. თეატრალური სკოლები.

ფესტივალი მონაწილე სკოლების სწავლების მეთოდოლოგიის ერთიანი დანახვის საშუალებას იძლევა, სადაც თვალნათლივ ჩანს სწავლების როგორც ტრადიციული მეთოდოლოგიის, ასევე თანამედროვე პედაგოგიკური თუ პროფესიული მიღწევები, სადაც აშკარად იკვეთება თითოეული სკოლის შემოქმედებითი ხელწერა, ინდივიდუალობა, პროფესიული დონე, ლიდერული პოზიცია. მიუხედავად ევროპული ქვეყნების გეოგრაფიული მუზობლობისა, სკოლებს შორის ძალზე დიდი განსხვავებები აშკარად იგრძნობა. გერმანიის სამსახიობო სკოლები ბრეხტის ესთეტიკის ტრადიციებს ეყრდნობა, გაცილებით ნაკლები აქცენტით კეთდება გარდასახვისა და განცდის სწავლებაზე, შესაბამისად, ძალზე დიფერენცირებულია სკოლების დონე და სწავლის ხარისხი. გამორჩეული და უპირობო ლიდერის პოზიცია უჭირავს პოლონეთის სამსახიობო სკოლებს (ვარშავა, კრაკოვი, ლოდი, ვროცლავი). მათი აღსაზრდელები პრაქტიკულად შეუზღუდავ ტემპერამენტს ფლობენ, ორგანულობის, სხეულის პლასტიკის თუ სასცენო მეტყველების დახვეწილი კონდიციების, ემოციურობასთან ერთად, მაღალი ინტელექტუალური საწყისის და პერსონაჟების ცოცხალი სახეების შექმნის უნარს ავლენენ.

მნიშვნელოვანია ევროპული თეატრალური სკოლების პედაგოგიკური გამოცდილების, შემოქმედებითი მიღწევების ანალიტიკურ დონეზე შესწავლა და სასწავლო პროცესში მათი გაზიარება, ინოვაციური მეთოდოლოგიების დანერგვა. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის სტუდენტთა მაღალი მოტივაცია, დისციპლინის კულტურა, ნოვაციის მიმართ მაღალი

მიძღვებლობა, სასწავლო პროცესისადმი ინდივიდუალურ მიდგომაზე ორიენტირებული პედაგოგიკური მიღწევები.

ფესტივალის მონაწილე სტუდენტ მსახიობთა შემოქმედებით მიღწევებში თვალნათლივ იკვეთება როგორც მსახიობის ოსტატობის პროფესიული უნარების, სამსახიობო ტექნიკის ფლობის (სასცენო მეტყველების, პლასტიკის, ვოკალის), ასევე პიროვნული ორგანიკის, უნიკალური შემოქმედებითი თვისებების, გამოკვეთილი ინტელექტუალური თუ ემოციური დიაპაზონი. ფესტივალზე წარმოდგენილი სკოლების ნამუშევრებში, იმავდროულად, ცხადად ჩანს სტუდენტთა სამსახიობო ოსტატობის ტექნიკის დახვეწაზე, მსახიობის, როგორც პიროვნების ჩამოყალიბებაზე, ასევე სასწავლო პროცესისადმი ინდივიდუალურ მიდგომაზე ორიენტირებულ პედაგოგთა მიღწევები. სხვა საკითხია, ყოველთვის ახერხებენ თუ არა ოსტატ-პედაგოგები სასწავლო პროცესში წარმატებული შედეგის მიღწევას, თუმცა მცდელობა სახეზეა.

ფესტივალის ჩარჩოებში თვალნათლივ იკვეთება ცალკეული სამსახიობო სკოლების გამორჩეული შემოქმედებითი ხელწერა, რომელიც სცენაზე სტუდენტის ორგანული მოქმედების, სცენური სიმართლის მიღწევის აქტიურ დემონსტრირებას ახდენს, როდესაც აშკარად იკითხება მსახიობის ხელოვნების შემადგენელი ცალკეული კომპონენტების პროფესიული უნარების სრულყოფილად ფლობის და ოსტატურად გამოყენების პრაქტიკულად შეუზღუდავი შესაძლებლობები. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ახალგაზრდები მზად არიან პროფესიულ სცენაზე ღირსეული მხატვრული სახეების შესაქმნელად. ევროპული სამსახიობო სკოლა ორიენტირებულია უნივერსალური შესაძლებლობის მქონე მსახიობების აღზრდაზე.

ეროვნულ სამსახიობო სკოლაში სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი ეყრდნობა ტრადიციული სწავლების სახეობას და ამდიდრებს მას ახალი მიგნებების გამოყენებით, ახდენს სასწავლო პროცესის მოდერნიზებას. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში სასწავლო პროცესი დაფუძნებულია პროფესიის არსის, ხელობის ფლობის



ტექნოლოგიის მყარ საფუძველზე. მსახიობის ოსტატობის სწავლების შემოქმედებითი პროცესი თავისი არსით უადრესად ინდივიდუალური, იდუმალებით აღსავსეა და ხშირ შემთხვევაში იგი დადგენილ წესებს არ ემორჩილება, არამედ კონკრეტულად ამა თუ იმ სტუდენტისათვის არსებობს, კონკრეტულად ადრესატზეა ორიენტირებული, სადაც იმპროვიზაცია პრიორიტეტულია. თუმცა, ქართულმა სამსახიობო სკოლამ მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს მსახიობის ხელოვნების ძირითადი მოდულის დისციპლინების სწავლების საკითხს მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, სისტემურ მუშაობას, პროფესიული გრამატიკის ფუძემდებლური მოთხოვნების დაუფლებასა და მის განხორციელებას.

ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალის გადასახედიდან იკვეთება დასკვნა, რომ სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალური სკოლები საკუთარი ინდივიდუალური გზით ვითარდებიან. ქართული სამსახიობო სკოლა ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალზე წარმოჩენილი პროდუქტის სტილისტიკის, ესთეტიკის პირდაპირ კოპირებას, მსოფლმხედველობის ერთგვარ „იმპორტს“ არ ახდენს. ევროპული სკოლების მიერ წარმოდგენილი პროდუქტი კონკრეტულ ქვეყანაში, კონკრეტულ სოციალურ პირობებსა და გარემოში იქმნება, ამდენად არ არის და ვერც იქნება ქართული სოციალური პრობლემატიკისთვის, ეროვნული თვითმყოფადობისთვის ორგანული.

ქართული სამსახიობო სკოლა ევროპული სამსახიობო სკოლის ოჯახის წევრია, რომელსაც ამ დიდ ოჯახში თავისი ადგილი აქვს დამკვიდრებული და ერთგვარ შენაკადურ სისტემას წარმოადგენს. ევროპული ქვეყნების სათეატრო პედაგოგიკაში არსებობს როგორც ცალკეული თემები და სატკივარი, ასევე მხატვრული ესთეტიკა, თვითგამოხატვის საშუალებები. ეს მოცემულობა მათთვის ძირითადად საერთოა და მსგავსი, რითაც ზოგ შემთხვევაში პრობლემათა ცალმხრივი ხედვა, სწორხაზოვანი მიდგომები ახასიათებთ, ამდენად იკარგება ამ სკოლების სახე, ინდივიდუალობა, თვითმყოფადობა, ავთენტურობა. ახალი ფორმების, ახალი ესთეტიკის ძიებაში

შენიშნება სწრაფვა ვიზუალურად ეფექტური სანახაობის შექმნისკენ.

ქართული სამსახიობო სკოლა გამოირჩევა თვითმყოფადობით, ნაირგვარობით, იდენტობით. იგი არ ახდენს ევროპული სტანდარტების პირდაპირ კოპირებას, „კალკირებას“. ეროვნულ სამსახიობო სკოლაში სასწავლო პროცესი ორიენტირებულია ხელობის დაუფლებაზე, პროფესიის ფუძემდებლური პრინციპების შესწავლაზე, რომელიც კომპლექსური ხასიათისაა და აერთიანებს სხვადასხვა სირთულის და დონის უნარ-ჩვევებს. სასწავლო-შემოქმედებითი პროცესი ავლენს პედაგოგიკური მეთოდოლოგიის ნაირგვარობას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია სცენური სიმართლის, ემოციის, საინტერესო, სახიერი, მრავალფეროვანი მხატვრული სახეების შექმნისკენ.

ეროვნული სამსახიობო სკოლის მცდელობა ძირითადად ორიენტირებულია საუკეთესო პედაგოგიკური ტრადიციების გაღრმავებისა და დამკვიდრებისკენ. ამ ტრადიციებზე აღიზარდა და გამოუმუშავდა შემოქმედებითი პრინციპები, პროფესიული ჩვევები და თვითშეგნება პედაგოგ-რეჟისორთა თაობას, რომელთაც ქართული სამსახიობო სკოლა სათეატრო პედაგოგიკის საუკეთესო გამოცდილებათა რიგში მოაქციეს, პროფესიულად გამართული საგანმანათლებლო სივრცე შექმნეს, ეროვნულ სათეატრო პედაგოგიკაში განსაზღვრეს მაგისტრალური ხაზი.

ქართულმა სამსახიობო სკოლამ უნდა იზრუნოს იმისათვის, რომ საკუთარი იდენტობა შეინარჩუნოს, საკუთარი ხელწერა, სახე, რომელიც უდავოდ თავისებურ ხიბლს სძენს ნებისმიერ სახელოვნებო, შემოქმედებით პროცესს. ქართულ სათეატრო სკოლაში არსებულ ფასეულობებზე აღიზარდა არა ერთი თაობა, რომელმაც მთელი ეპოქა შექმნა სათეატრო ხელოვნებაში.

ევროპული თეატრალური სკოლების ფესტივალში მონაწილეობა გარკვეულად გვეხმარება ეროვნულ სამსახიობო სკოლაში არსებული ღირებულებების გამოკვეთაში, სხვადასხვა სკოლების კავშირ-ურთიერთობებისა და განსხვავებულობის რაობის, სხვა სკოლებთან მსგავსება-განსხვავებულობის,

თავისებურებების, იდენტობის დადგენაში. ამასთანავე, ქართული სამსახიობო სკოლის ადგილისა და მნიშვნელობის გააზრებაში – ევროპულ სკოლებში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში. ფესტივალი დიდ გამოცდილებას გვძენს, საშუალებას გვაძლევს, აღმოვაჩინოთ საკუთარი თავი, დისტანციურად შევხედოთ პროცესებს, ობიექტურად შევაფასოთ როგორც ჩვენი მიღწევები, ასევე დასაძლევნი ამოცანები და ახალი გამოწვევები.

ამ ფესტივალის ერთ-ერთი მისია – ერთიანი შემოქმედებითი სივრცის შექმნაა, თუმცა „ერთიანი სივრცის“ შექმნა სულაც არ გულისხმობს შემოქმედებითი პრინციპების სრულ თანხვედრას, კონკრეტულ ესთეტიკასა და მსოფლმხედველობაზე ორიენტირებას. ამ ფორუმის მონაწილეები კულტურათა გაცვლის მეშვეობით, ერთმანეთს აზიარებენ განსხვავებულ კულტურულ ღირებულებებს. „ერთიანი სივრცე“ კეთილმყოფელ გარემოს ქმნის ინტერკულტურული დიალოგის, შემოქმედებითი პროცესის ინტერნაციონალიზაციის ხელშეწყობისათვის. ფესტივალი იქცა თეატრალური სკოლების კოლაბორაციის ეფექტურ საშუალებად, რომელიც შემოქმედებითი კონტაქტების გაღრმავებისთვის ჩვენს ინსპირაციას ახდენს, შთაგვაგონებს ახალ იდეებს.

ასეთ მნიშვნელოვან მისიას ისახავს მიზნად ევროპული თეატრალური სკოლების ბრნოს საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც თეატრის ხვალისდელ დღეზე, მომავლის თეატრზე გვესაუბრება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- თუმანიშვილი მ. სანამ რეპეტიცია დაიწყება. წიგნი პირველი. გამომცემლობა „კენტავრი“. თბ. 2008.
- მიხეილ თუმანიშვილი ასწავლის. წიგნი მეორე. საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია. ფონდი „ტერა ინკოგნიტა“. თბ. 2004.
- ალექსიძე დ. მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის. „ხელოვნება“. თბ. 1956.
- მრევლიშვილი ს. მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილების კრებული დამწყებთათვის. გამომცემლობა „კენტავრი“. თბ. 2008.
- გაწერელია შ. რეჟისორის ჩანაწერები. გამომცემლობა „კენტავრი“. თბ. 2016.
- Das internationale Festival der Theaterschulen setkání – <http://www.encounter.cz> – (22/06.2020)



# კინოგოდნობა

**მაგდა ანიკაშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფესორი ლელა ოჩიაური

## **ფრანგული „კულტურული გამონაკლისის“ კონცეფცია და ქართული კინოწარმოების პრობლემები**

მსოფლიო პრაქტიკა იცნობს სხვადასხვა ტიპის რეგულაციას, რომლებიც ეროვნული კინონდუსტრიის განვითარებას ემსახურებიან. ქვეყნები განსხვავდებიან კინემატოგრაფიული ტრადიციის, გასაღების ბაზრის, წარმოების ამოცანებისა და საჭიროებების მიხედვით. შესაბამისად, მრავალფეროვანია კინოს მიმართ სახელმწიფოების მიდგომა, რაც, თავის მხრივ, კულტურის პოლიტიკის ტიპზე დამოკიდებულია.

კულტურის პოლიტიკის სპეციალისტები ფიქრობენ, რომ ხელოვნების პროდუქტებს, საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო დანიშნულების გარდა, ეკონომიკური სარგებელიც აქვთ. სხვადასხვა ქვეყანაში კინონდუსტრიის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას კულტურის ეკონომიკის ტიპი განსაზღვრავს. ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი და საინტერესო სისტემა საფრანგეთში ჩამოყალიბდა. მისი ანალიზი მნიშვნელოვანია ქართული რეალობისთვის, რადგან შესაძლებელია სისტემის ცალკეული ელემენტების საქართველოში დანერგვა.

ფრანგული კინოს დაფინანსების მოქმედი სისტემა XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში შეიქმნა. ინიციატორი კულტურის მინისტრი, მწერალი ანდრე მარლო იყო.<sup>1</sup> მას ეკუთვნის „კულტურული გამონაკლისის“ (L'exception culturelle) კონცეფცია, რაც გულისხმობს, რომ ხელოვნებას განსაკუთრებული როლი აქვს საფრანგეთის ცხოვრებაში.

---

<sup>1</sup> მწერალი და ხელოვნების თეორეტიკოსი ანდრე მარლო (1901 – 1976) შარლ დე გოლის მთავრობაში იყო ჯერ ინფორმაციის, შემდეგ კულტურის მინისტრი. 1933 წელს მიენიჭა „გონკურის“ პრემია.

შესაბამისად, სახელმწიფოს დამოკიდებულებაც კულტურის სფეროს მიმართ განსხვავებული უნდა იყოს. ეს არ იყო მხოლოდ დეკლარაცია. იდეის საფუძველზე შეიქმნა სპეციალური საკანონდებლო ბაზა, რომელიც კინოწარმოების რეგულირებასაც მოიცავდა.

საფრანგეთის კინოინდუსტრიის განვითარების საფუძველს დღეს ქმნის პრინციპი, რომ: სახელმწიფო ზრუნავს კინოში კერძო კაპიტალის მიზიდვაზე ხელსაყრელი პირობების შეთავაზებით და ამცირებს ინვესტორთა რისკებს. ფრანგი პროდუსერები ფილმწარმოებაში დებენ არა მხოლოდ საკუთარ ფულად რესურსს, არამედ მოიპოვებენ ინვესტიციებს ბიზნესისა და საბანკო სექტორის ხარჯზე. ამასთან, წარმოებაში იდება საბიუჯეტო რესურსიც.

სახელმწიფომ შეიმუშავა კინოწარმოების დაფინანსების მექანიზმი, რომელიც გულისხმობს კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე გადასახადის დაწესებას. კერძოდ, ყოველი გაყიდული ბილეთიდან 11 პროცენტი კინოცენტრის ბიუჯეტში ირიცხება. ამ თანხის მნიშვნელოვანი ნაწილი იხარჯება, გრანტებისა და დოტაციების სახით, კინოწარმოების განვითარებაზე, სადებიუტო ნამუშევრების დაფინანსებასა და გაქირავების ხელშეწყობაზე.

თანხის ნაწილი ხმარდება კინოთეატრების მოდერნიზებას, კინოფესტივალების ორგანიზებას, საგანმანათლებლო პროექტებს. აღსანიშნავია, რომ იბეგრება როგორც ფრანგული, ასევე უცხოური ფილმების გაქირავებიდან მიღებული შემოსავალი, მაგრამ დახმარება, ბუნებრივია, მხოლოდ ფრანგ კინემატოგრაფისტებზე ნაწილდება.

1993 წლიდან გადასახადი დაწესდა: ტელეარხებისთვის, რომლებიც ფილმებს უჩვენებენ, ვიდეოპროდუქციის მწარმოებლებისა და ინტერნეტპროვაიდერებისთვის. სახელმწიფოს ერიცხება ამ სახით მიღებული შემოსავლის 2 პროცენტი.<sup>1</sup>

1990-იანი წლებიდან ხელისუფლებამ აქცენტი რეგიონული

<sup>1</sup> Palluel C. *Le financement public de l'industrie cinématographique*. Legicom. 1999. N 17. p. 63.



კინოფონდების განვითარებაზე გააკეთა. საკანონმდებლო ცვლილებებს მოჰყვა სტრუქტურული რეორგანიზაცია. შედეგად, რაიონულ ადმინისტრაციებში შეიქმნა კინოწარმოების განვითარებაზე პასუხისმგებელი უწყებები. პროექტების დაფინანსების პირობა ადგილობრივი პრობლემატიკისა და თავისებურების ასახვა იყო.

კინოკრიტიკოსი, Cahiers du cinema-ს ყოფილი რედაქტორი ჟან-მიშელ ფროდონი ფიქრობს, რომ ამ რეფორმის წყალობით, ეკრანზე დაბრუნდა პერიფერია, ფრანგული კინო ნაკლებად „პარიზული“ გახდა.<sup>1</sup>

კინემატოგრაფის დაფინანსებაში დიდ როლს ასრულებს საბანკო კრედიტი და საკრედიტო შეღავათები. სახელმწიფო, კერძოდ – კინემატოგრაფიისა და კულტურის ინდუსტრიის დაფინანსების ინსტიტუტი, ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო სესხების მიღებაში, საკრედიტო გარანტიების წარდგენით. ყველა ამ წყაროდან კინოინდუსტრიის განვითარებაზე გამოყოფილი თანხების განკარგვაზე პასუხისმგებელია საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი.

საფრანგეთის კინოცენტრი ფინანსურად დამოუკიდებელი სახელმწიფო ორგანიზაციაა, რომელიც ანგარიშვალდებულია კულტურის სამინისტროს წინაშე. კინოცენტრი ხელს უწყობს ფრანგული კინოს განვითარებასა და თავისთავადობის შენარჩუნებას. კინოცენტრის ფუნქციაა ეროვნული კინემატოგრაფის მფარველობა. ის განკარგავს სახელმწიფო ფინანსებსა და დოტაციებს, რომლებსაც გამოყოფს კულტურის სამინისტრო კინოინდუსტრიის განვითარებისთვის (ფილმების წარმოებისა და გაქირავების ხელშეწყობა, კინოთეატრების ქსელის გაფართოება და აღჭურვა, ეროვნული კინოპროდუქციის გატანა საზღვარგარეთ).

მარეგულირებელი მისიის შესრულების მიზნით, ეროვნული კინოცენტრი: შეიმუშავებს საკანონმდებლო და მარეგულირებელ დოკუმენტებს და მექანიზმებს, უზრუნველყოფს მათი განხორციელების კონტროლს; გასცემს ლიცენზიებს ფილმის

<sup>1</sup> Алисова Е. Французская болезнь, беседа с редактором журнала Cahiers du cinema Жан-Мишелем Фродоном. М. „Огонёк“ # 4. 2013. стр. 44.

პროდუსერების, დისტრიბუტორების, გამქირავებლებისა და სხვა პროფესიული საქმიანობის შესრულებაზე; აკონტროლებს გაქირავების მოსაკრებლის განაწილებას გამქირავებელთა შორის; აკონტროლებს სახელმწიფოს დაფინანსებული ფილმების წარმოების პროცესს.

კინოცენტრი ხელმძღვანელობს საკონკურსო კომისიების დაკომპლექტებასა და მუშაობას.

ასალგაზრდებისა და დებიუტანტებისთვის ბიუჯეტი ცალკეა გამოყოფილი და შესაბამისი კონკურსიც განცალკევებულად ტარდება.

დაფინანსების მოსაპოვებლად, აუცილებელია შემდეგი მოთხოვნების დაკმაყოფილება: აღმასრულებელ პროდუსერს კინოცენტრისგან მიღებული უნდა ჰქონდეს კინოსურათის წარმოებაში გაშვების ლიცენზია; მწარმოებელს არ უნდა ჰქონდეს რაიმე ფინანსური პრობლემა საგადასახადო უწყებასთან; მწარმოებელმა უნდა გადაიხადოს ფილმის ბიუჯეტის 15 პროცენტი; გადამღები ჯგუფის წევრთა უმრავლესობა უნდა იყოს საფრანგეთის მოქალაქე. გადაღებების 80 პროცენტი უნდა მიმდინარეობდეს საფრანგეთში.

საპროდუსერო კომპანიებს აქვთ კინოცენტრისგან უპროცენტო სესხების აღების შესაძლებლობაც. უწყება თანხას მხოლოდ იმ შემთხვევაში გასცემს, თუ პროექტი მზადაა განსახორციელებლად. კინოცენტრი ასევე ფინანსურად უზრუნველყოფს იმ სცენარების გადაკეთებას, რომლებიც საკონკურსო ჟიურიმ დაიწუნა. ამით ფილმის ავტორებს კონკურსებში ხელახალი მონაწილეობის საშუალება ეძლევათ.

საფრანგეთის ხელისუფლება აფინანსებს პროექტებს სხვა ქვეყნების მწარმოებელთა მონაწილეობით (ძირითადად, იმ შემთხვევებში, როდესაც არსებობს სამთავრობო ხელშეკრულება კულტურის სფეროში თანამშრომლობის შესახებ). მწარმოებელი, დადგენილი წესით, მონაწილეობს კონკურსში და კინოცენტრის ექსპერტების მოწონების შემთხვევაში, დაფინანსებას იღებს სრულად, ფრანგული პროდუქციის

მსგავსად. კობროლექციების შემთხვევაში, თანხები გამოიყოფა კინოცენტრთან არსებული სპეციალური, „ცენტრალურ და აღმოსავლეთ ევროპასთან თანამშრომლობის ფონდიდან“.<sup>1</sup>

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ამგვარი მექანიზმი, ერთი მხრივ, იწვევს კინოწარმოების ეკონომიკური შედეგების გაუმჯობესებას (თანხების რეინვესტირებას), მეორე მხრივ, ხელს უწყობს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებსა და არაკომერციულ პროექტებს.

2005-2015 წლების სტატისტიკური მონაცემების მიხედვით, ამ სისტემით, ფრანგული კინოწარმოება წელიწადში, საშუალოდ, 200-ამდე ფილმს იღებს. კინოთეატრებში, დაახლოებით, 200 მილიონი ბილეთი იყიდება. თუმცა, ბოლო წლებში კერძო ინვესტიცია კინოწარმოებაში, დაახლოებით, 10 პროცენტითაა შემცირებული. 2014 წლის მაჩვენებლით, ინდუსტრიაში 994 მილიონი ევრო ჩაიღო (აქედან, 799 მილიონი – ფრანგული ინვესტიცია).

ანალოგიურია მომდევნო წლების მონაცემები. მაშინ, როდესაც წინა პერიოდში ჯამური ინვესტიცია მილიარდ ევროს მნიშვნელოვნად აღემატებოდა.<sup>2</sup>

ამ ტენდენციის საპასუხოდ, 2017 წელს სახელმწიფომ 37 პროცენტით გაზარდა კინოს დაფინანსება (ეკრანებზე 222 ფილმი გამოვიდა). ექსპერტები ამ დინამიკას საგანგაშოდ არ თვლიან და დროებით მოვლენას უწოდებენ.<sup>3</sup>

2018 წელს ფრანგულის კინოს დაფინანსების სახელმწიფო მოდელი განხილვის საგანი გახდა ადამიანის

---

<sup>1</sup> Cultural policies in France. Visual arts. Cinema and audiovisual. Books. Music, Performing arts. Coalition française pour la diversité culturelle. 2008. p. 15. Source: <http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2013/11/Cultural-policies-in-France.pdf>

<sup>2</sup> Vanderschelden I. *The French film industry: funding, policies, debates*, Routledge, Taylor and Francis Group, 2016. p. 89, 94.

<sup>3</sup> Salle C. *Le cinéma français dépend des aides publiques*. Le Figaro Premium. 2018. 27 mars. Source: <http://www.lefigaro.fr/medias/2018/03/27/20004-20180327ARTFIG00325-le-cinema-francais-depend-des-aides-publiques.php>

უფლებათა ევროპულ სასამართლოში. ვერდიქტის<sup>1</sup> თანახმად, ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფრანგული სისტემა არღვევს ევროპელთა უფლებებს და არ შეესაბამება ევროკავშირის საბაზისო ფინანსურ რეგულაციებს. სასამართლომ მიიჩნია, რომ აუდიოვიზუალური პროდუქციის მწარმოებლებსა და გამქირავებლებზე საფრანგეთის ხელისუფლების დაწესებული მოსაკრებელი არის ფინანსური გადასახადი, ხოლო გადასახადებს, როგორც ევროგაერთიანების, ისე ეროვნულ დონეზე, ამტკიცებს ევროკავშირის შესაბამისი უწყება. ბრიუსელი ადგენს საგადასახადო ლიმიტებსაც.

საფრანგეთის შემთხვევაში, თანხები განსაზღვრულზე მაღალია. პროტექციონისტული პოლიტიკა წლების განმავლობაში არათანაბარ პირობებში აყენებდა ფრანგ და ევროპის სხვა ქვეყნების კინომწარმოებლებს.

წინააღმდეგობის მიუხედავად, ფრანგები „კულტურული გამონაკლისის“ კონცეფციის ერთგულნი რჩებიან და ცდილობენ დაიცვან და წახალისონ ეროვნული კინომწარმოება, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ სპეციალური რეგულაციები თავისუფალი კონკურენციისა და ერთიანი ევროპული ბაზრის პრინციპებს არ შეესაბამება.

საფრანგეთის სახელმწიფო კინოპოლიტიკა, წლების განმავლობაში, ყალიბდებოდა მკაფიო იდეის ირგვლივ, რომლის თანახმადაც: „აუდიოვიზუალური ხელოვნება არ არის ვაჭრობის ერთ-ერთი ფორმა. ამ მოცემულობაზე დაყრდნობით ჩამოყალიბდა დარგის რეგულირების სამართლებრივი ბაზა და მმართველობის ორგანიზების სტრუქტურა. ამ სისტემამ ფრანგულ კინოს მისცა საშუალება თავი აერიდებინა თავისუფალი ვაჭრობის შესახებ სახელმწიფოთაშორისი შეთანხმებებით ნაკისრი ვალდებულებებისთვის და შეენარჩუნებინა გამორჩეული

---

<sup>1</sup> Arrêt de la Cour (quatrième chambre). L'affaire C-510/16. 2018. 20 septembre. Source: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessi onid=9ea7d2dc30d8e0b0a0d2021e4e558150ee2cb6876112.e34KaxiLc3qMb 40Rch0SaxyPaxz0?text=&docid=205937&pageIndex=0&doclang=FR&mo de=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=438442>

ადგილი კინოსამყაროში გლობალური მასშტაბით“.<sup>1</sup>

სტრატეგიული მენეჯმენტის სპეციალისტი ლორან კრეტონი კინოსექტორის მიმართ პროტექციონისტული სახელმწიფო პოლიტიკის აუცილებლობას ასე ხსნის: „ფილმის წარმოება მასშტაბურ ინვესტიციას მოითხოვს, მაგრამ მისი რეალური ღირებულება დიდი ხნის განმავლობაში ვირტუალურია. ამ საიდუმლოს ფარდა მაშინ ეხდება, როდესაც ნამუშევარი ეკრანზე აღმოჩნდება: დგება წარმატების ან ჩავარდნის წუთები. ამასთან, კინოსურათის კომერციული ღირებულება არაა კავშირში მის რეალურ ფასთან, რომელიც წლების შემდეგ დგინდება, ფილმის ესთეტიკური და ტექნიკური ხარისხის საფუძველზე. დარგის ამ თავისებურების გათვალისწინებით, მხოლოდ კომერციული მიდგომა კინოხელოვნების დეგრადირებას გამოიწვევს“.<sup>2</sup>

საქართველოს ხელისუფლება სხვადასხვა ქვეყანაში დანერგილი ფილმწარმოების ხელშეწყობის მოდელებიდან მხოლოდ ერთს, საგადასახადო შეღავათის მექანიზმს იყენებს. ეს სიანლე ეროვნული კინოს მხარდაჭერის საქმეში მნიშვნელოვანი ნაბიჯია. საკანონდებლო დონეზე, წლების განმავლობაში, პრიორიტეტულ სფეროდ გამოცხადებული კინემატოგრაფი არც ერთი წამახალისებელი მექანიზმით არ სარგებლობდა.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა ნამდვილად არაა ყველა პრობლემისგან დარგის ხსნა. თუმცა, თავისი წვლილი შეაქვს კინემატოგრაფისტების სტაბილურ დასაქმებასა და პროფესიული უნარების განვითარებაში.

თუმცა, მნიშვნელოვანია იმის აღიარებაც, რომ წარმატებულ კინოინდუსტრიას მხოლოდ საგადასახადო შეღავათები ვერ შექმნიან. სახელმწიფომ გადამწყვეტი როლი უნდა შეასრულოს ინდუსტრიის განვითარებაში მხარდაჭერის

<sup>1</sup> Regourd S. *L'exception culturelle*. Presses Universitaires de France. P. 2004. p.4.

<sup>2</sup> Pequignot B. Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959*. Sociologie de l'Art. 2006. # 1. 187. Source: <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-187.htm#no3>

სათანადო პოლიტიკითა და მაღალი ხარისხის განათლების უზრუნველყოფით, რაც, საბოლოო ჯამში, ნიჭიერ ხელოვანებს მაყურებლისთვის ხარისხიანი პროდუქტის შეთავაზების შესაძლებლობას მისცემს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Palluel C. *Le financement public de l'industrie cinématographique*. Legicom. N 17. 1999;
- Regourd S. *L'exception culturelle*, Presses Universitaires de France. 2004.
- Vanderschelden I. *The French film industry: funding, policies, debates*. Routledge. Taylor and Francis Group. 2016;
- Алисова Е. *Французская болезнь. беседа с редактором журнала Cahiers du cinema Жан-Мишелем Фродоном*, М. „Огонёк“. N 4. 2001;
- Arrêt de la Cour (quatrième chambre). l'affaire C-510/16. 2018. 20 septembre. Source: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?jsessionid=9ea7d2dc30d8e0b0a0d2021e4e558150ee2cb6876112.e34KaxiLc3qMb40Rch0SaxyPaxz0?text=&docid=205937&pageIndex=0&doclang=FR&mode=lst&dir=&occ=first&part=1&cid=438442> (17/06/2020);
- Cultural policies in France. Visual arts. Cinema and audiovisual. Books. Music. Performing arts. Coalition française pour la diversité culturelle. 2008. Source: <http://www.coalitionfrancaise.org/wp-content/uploads/2013/11/Cultural-policies-in-France.pdf> (17/06/2020);
- Pequignot B. *Laurent Creton, Histoire économique du cinéma français. Production et financement. 1940-1959*. Sociologie de l'Art. N 1. 2006. Source: <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-187.htm#no3> (17/06/2020).
-

**ნინო ბეგაშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ. ნანა დოლიძე

## **საქართველოს კინოთეატრები მკროკული გამოცდილების ძრილში**

პირველი კინოჩვენება თბილისში, ლუმიერების პირველი კინოსეანსიდან (1895 წლის 28 დეკემბერი), დაახლოებით, ერთი წლისთავზე, 1896 წლის 16 ნოემბერს გამართულა. იმდროინდელი თბილისური გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ იუწყებოდა: „სათავადაზნაურო თეატრი. დღეს, 16 ნოემბერს, აჩვენებენ განთქმულს მთელს ევროპაში კინემატოგრაფს, ცხოველი ფოტოგრაფიული სურათი ლუმიერებისა, დასაწყისი 8 საათზედ“.<sup>1</sup>

იმ დროს კინოთეატრები ჯერ კიდევ არ არსებობდა, ამიტომ კინოსეანები საცირკო შაპიტოებში, ბიბლიოთეკებში, სახლებსა და სასტუმროებში ეწყობოდა. პირველი კინოთეატრები კი, რომლებსაც მაშინ პროექტორებს ან, უფრო სწორად, ელექტრო თეატრებს უწოდებდნენ, თბილისში, XX საუკუნის დასაწყისიდან გამოჩნდა. 1904 წლისთვის დელაქალაქში უკვე რამდენიმე კინოთეატრი მოქმედებდა.

1915 წელს, თბილისში, მხოლოდ მიხაილის პროსპექტზე (დღევანდელი აღმაშენებლის გამზირი), შვიდი კინოთეატრი იყო: „სატურნი“, „მოდერნი“, „ლირა“, „ოდეონი“, „მულენ-ელექტრიკი“, „მულენ-ელექტრიკის“ საზაფხულო დარბაზი და „აპოლო“. გოლოვინის (ამჟამინდელი რუსთაველის) გამზირზე კი, დღევანდელი თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის შენობაში, ერთადერთი კინოთეატრი, „არფასტო“ (შემდეგში „სპარტაკი“) მდებარეობდა.

მაშინდელი თბილისის მშენება „აპოლო“ იყო, ერთ-ერთი უძველესი კინოთეატრი, რომელიც 1909 წლის 12

<sup>1</sup> გაზ. „ცნობის ფურცელი“. № 28. 16 ნოემბერი. შაბათი. 1896.

აპრილს, მიხაილის პროსპექტზე გაიხსნა. გაზეთი „ტიფლისკი ლისტოკი“ იუწყებოდა: „გაიხსნა გრანდიოზულად მოწყობილი ელექტრონული თეატრი „აპოლო“, ევროპაში ერთ-ერთი უდიდესი კინოთეატრი, სამსართულიანი შენობა დიდი ფანჯრებით და თაღებით“.<sup>1</sup>

პარალელურად, კინოთეატრები საქართველოს სხვა ქალაქებსა და რაიონულ ცენტრებშიც მომრავლდა. მათი რიცხვი განსაკუთრებით გაიზარდა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. „რაკი კინოს ხალხის დიდ ნაწილზე შეეძლო ზემოქმედება მოეხდინა, კომუნისტური რეჟიმის თავკაცები მას ყველაზე საჭირო ხელოვნებად მიიჩნევდნენ და კინოს სოციალიზმ-კომუნიზმის სამსახურში ჩაყენებას აუცილებელ საქმედ თვლიდნენ“.<sup>2</sup>

1920-იანი წლების დასაწყისში, საბჭოთა კავშირში, კინო უკვე განიხილებოდა იდეოლოგიის გატარების ერთ-ერთ ყველაზე მძლავრ იარაღად. ამიტომ მისი მიტანა არა მარტო ქალაქებისა თუ რაიონული ცენტრების მოსახლეობამდე, არამედ თითოეულ სოფლამდე და თითოეულ გლეხამდე უმნიშვნელოვანეს ამოცანად დაისახა. ასე გამოჩნდა სრულიად საბჭოეთისა და მათ შორის, საქართველოს სოფლის შარავზეზე, პროლეტკულტის მოწყობილი მოძრავი კინო.

„კინო მოწყობილია მძლავრ ავტომობილზე, შექმნილია საუკეთესო კინოაპარატი, ავტომობილზევეა მოწყობილი მიმცემი დინამო მანქანა, რომელიც მუშაობს ავტომობილის ძრავით. კინოს ამუშავებას სჭირდება არა უმეტეს 15 წუთისა. სურათები გამოდის ისე, როგორც დედაქალაქის დიდ კინოებში. ავტომობილის სწრაფი მოძრაობა და კინოსეანსის სწრაფადვე მოწყობა სრულ საშუალებას იძლევა მრავალი სოფელი გავაცნოთ კინოს“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> აბულაშვილი ი. „დავიწყებული კინოთეატრები“ ელ. ჟურნალი „რეზონანსი“. 23. 11. 2016- [http://www.resonancedaily.com/index.php?id\\_rub=5&id\\_artc=31506](http://www.resonancedaily.com/index.php?id_rub=5&id_artc=31506) (17/06/2020).

<sup>2</sup> ბაქრაძე ა. ლიტერატურა და სხვა. ქართული კინო – ტენდენციები. 2000. გვ. 88-103.

<sup>3</sup> გაზ. „მუშა“. 1925. 17 ივლისი. გვ. 18.



პარალელურად, სახელმწიფო პროინციებში, ადგილობრივი კლუბების კინოტექნიკით აღჭურვაზეც ზრუნავდა და ქვეყნის მოსახლეობას იმ დროს საქართველოში მოღვაწე რეჟისორების: ივანე პერესტიანის, ამო ბეკ-ნაზაროვის, ალექსანდრე წუწუნავას და სხვ. გადაღებულ ახალ ფილმებს უჩვენებდა.

1923 წელს, ივანე პერესტიანის „წითელი ეშმაკუნები“ სტუდიას 35 ათასი მანეთი დაუჯდა, ხოლო შემოსავალმა 200 ათასი მანეთი შეადგინა. ფილმი საბჭოთა საზოგადოებაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და რომ არა კავშირის მასშტაბით მეტ-ნაკლებად აწყობილი კინოქსელი, ასეთ წარმატებას, ვერც ფინანსურსა და ვერც შემოქმედებითს (მას უწოდებდნენ „საბჭოთა კინემატოგრაფიის სასწაულს“, „პირველ საბჭოთა კინოშუქურას“, იყო პირველი საბჭოთა ფილმი, რომელზეც რეცენზია დაიწერა New York Times-ში), ბუნებრივია, ვერ მიაღწევდა. ეს კარგად ესმოდათ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტში და ამიტომ, კინოქსელის გაფართოებასა და სათანადო ტექნიკით აღჭურვაზე, გამუდმებით ზრუნავდნენ.

1954 წელს, გაზეთი „საბჭოთა ოსეთი“ წერდა: „რაილმასკომების კულტურის განყოფილებათა მუშაკების ამოცანაა უზრუნველყონ, რომ ყველა სოფლის მოსახლეობა ნახულობდეს კინოფილმებს სულ ცოტა, თვეში სამჯერ, ხოლო რაიონულ ცენტრებსა და მსხვილ დასახლებულ პუნქტებში – ყოველდღიურად ან უკიდურეს შემთხვევაში, ორ-სამჯერ კვირაში“.<sup>1</sup>

1960-იანი წლებისთვის, მთლიანად საბჭოთა კავშირში, 100 ათასზე მეტი, სხვადასხვა დანიშნულების კინოჩვენების დანადგარი არსებობდა. მათ შორის, „მუდმივმოქმედი სტაციონარული კინოთეატრების რაოდენობა 5 ათასი იყო, შეზღუდული რეჟიმით კიდევ 70 ათასზე მეტი მოქმედებდა, ამას ემატებოდა საზაფხულო (2000), რაიონული ცენტრების (1100), პროფკავშირებისა და უწყებრივი ჩვენების აპარატები. [...] ჩვენებაზე დასწრებამ კი ამ პერიოდში, 4,5 მილიარდს

<sup>1</sup> გაზ. „საბჭოთა ოსეთი“. 1954. 8 ივნისი. გვ. 3.

მიღწია“<sup>1</sup>.

კინო წარმოების ერთ-ერთი წარმატებული სფერო იყო და ქვეყნის ეკონომიკისთვის მოგების სოლიდურ წყაროს წარმოადგენდა.

სტატიაში, „კინონდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ“, კინომცოდნე ნანა დოლიძე აღნიშნავს: „რომელიმე რესპუბლიკის რაიონი თუ დამატებით შემოსავალს საჭიროებდა, საკმარისი იყო კინოგაქირავებიდან მასებისთვის საყვარელი ფილმების ასლები გამოეტანათ („ზიტა და გიტა“, „ესენია“, „ბობი“, „ჭრიჭინა“, „აბეზარა“, „შურიკას თავგადასავალი“, „ბრილიანტის ხელი“ და ა. შ.) და რამდენიმე დღის განმავლობაში კინოთეატრებში სეანსები დაენიშნათ, რომ რაიონში ფინანსური პრობლემები გვარდებოდა. საბჭოთა მოქალაქე, ასაკის და სქესის მიუხედავად, წლის განმავლობაში, დაახლოებით, 40-ჯერ მაინც სტუმრობდა კინოთეატრს და არა მხოლოდ ევროპის, არამედ, მსოფლიოს აბსოლუტური ჩემპიონი იყო კინოსეანსებზე დასწრების თვალსაზრისით [...] ბილეთის ფასი 0,20-დან 1,40 მანეთამდე მერყეობდა და მიუხედავად დაბალი ფასისა, ბილეთების გაყიდვიდან შემოსული შემოსავლის მხოლოდ 6% საკმარისი იყო გიგანტური საბჭოთა ინდუსტრიის არსებობისთვის“<sup>2</sup>.

სამი ათეული წლის შემდეგ, საქართველოსთვის ვითარება ასე შეიცვალა: ქვეყანაში დღეს დაახლოებით იმდენივე კინოთეატრი მოქმედებს, რამდენიც XX საუკუნის დასაწყისში გვქონდა. საუკუნეების მიჯნაზე განვითარებულ კატაკლიზმებსა და რყევებს საბჭოეთისდროინდელი აწყობილი და გამართული კინოსისტემა და მისი საყრდენი – კინოგაქირავების ქსელი მთლიანად შეეწირა და დღეს, ოდესღაც მოქმედი 100-ამდე კინოთეატრიდან, მხოლოდ ამორტიზებული და დანგრეული შენობებიღაა დარჩენილი, რომელთა კინოთეატრად აღდგენის

<sup>1</sup> ანიკაშვილი მ. გამოთხოვება კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან დაახლოს ძიება – <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/23> (17/06/2020).

<sup>2</sup> დოლიძე ნ. კინო ინდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ. <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/31> (17/06/2020).

შანსი მინიმალურია. 20 წელზე მეტია, თაობები ზრდასრულ ასაკს ისე აღწევენ, რომ დიდ ეკრანთან დაკავშირებული კინომაგიის მიმზიდველობა ერთხელაც არ განუცდიათ.

კინოს ინფრასტრუქტურის განვითარება და ფილმების გაქირავებისა და ჩვენებისთვის სათანადო პირობების შექმნა, კანონმა კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, საქართველოს ეროვნულ კინოცენტრს ჯერ კიდევ 2000 წელს დააკისრა. კინოცენტრის მიზნების 9-პუნქტიან ნუსხაში, „კინოქსელის განვითარების ხელშეწყობა“ მე-4 ადგილს იკავებს. ამ პუნქტის ამოქმედების აუცილებლობაზე საუბრობს კინოცენტრის ყველა, მოქმედი თუ ყოფილი ხელმძღვანელი. 2009-2012 წლებში, კინოცენტრის დაკვეთით ჩატარებულმა კვლევებმაც დაადასტურა, რომ ქართული კინოინდუსტრიის განვითარების ერთ-ერთი მთავარი შემაფერხებელი ფაქტორი კინოგაქირავების და სადისტრიბუციო ქსელის არარსებობაა.

თინათინ ყაჯრიშვილი (კინორეჟისორი): „პატარძლების“ გადასაღებად ეროვნული კინოცენტრის მიერ მოცემული 150 ათასი ლარი და საფრანგეთის კინოცენტრის 100 ათასი ევრო გაიხარჯა, ქართული კინოგაქირავებიდან კი მხოლოდ 5 ათასი ლარი მიიღო ანუ საქართველოში „პატარძლები“ დაახლოებით იმდენმა მაყურებელმა ნახა, რამდენიც ერთ დარბაზში ეტევა“<sup>1</sup>.

კინოცენტრის ერთ-ერთი კვლევის თანახმად („საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა“, 2012), საბჭოთა პერიოდში, საქართველოში, მაყურებელთა რაოდენობა წელიწადში 20 მილიონს აღემატებოდა, დღევანდელი მდგომარეობით კი, 500 ათასს უტოლდება ანუ 40-ჯერ ნაკლებია.

ქვეყანაში შექმნილია აბსურდული სიტუაცია – პროდუსერები ფულს წამგებიან ბიზნესში დებენ, რეჟისორები კი იღებენ ფილმებს, რომლებიც მაყურებელამდე ვერ მიდის, სახელმწიფო გამოყოფს სუბსიდიას ფილმების გადასაღებად, მაგრამ არ ზრუნავს იმაზე, რომ ისინი მაყურებელმა ნახოს.

<sup>1</sup> შურ. „კულტურა PLUS“. კინოს ფასი. 2015. N1. გვ. 62-71.

კინოცენტრის ჩატარებულ მორიგ კვლევაში ნათქვამია: „ადგილობრივი მაყურებლის მოთხოვნა და ადგილობრივი გაყიდვების პოტენციალი ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორებია უცხოელი პარტნიორისთვის... აუცილებელია, რომ ადგილობრივ დისტრიბუციას, როგორც აბსოლუტურ პრიორიტეტს, მაქსიმალურად შეუწყონ ხელი, რადგან მხოლოდ საერთაშორისო დისტრიბუციით, ქართული ფილმის ინდუსტრია ვერ გახდება ქმედითუნარიანი ეკონომიკური თვალსაზრისით“.<sup>1</sup>

ადგილობრივი დისტრიბუციის ხელშეწყობის უზრუნველსაყოფად, ზემოაღნიშნული კვლევის ავტორებმა (ბრიტანული საკონსულტაციო კომპანია BOP-კონსალტინგი) კინოინდუსტრიის ქართველ წარმომადგენლებს ციფრული დისტრიბუციის დანერგვის რეკომენდაცია მისცეს.

კვლევაში ნათქვამია, რომ კინოთეატრების ციფრულ აღჭურვას ბევრი სარგებელი ახლავს. ციფრული დისტრიბუციის ხარჯები ბევრად ნაკლებია (მაგალითად, ციფრული ასლი ათჯერ იაფია, ვიდრე 35-მილიმეტრიანი ფირი), ციფრული აპარატურა კი, უფრო იაფი, მსუბუქი და ადვილად სამართავი, ვიდრე ანალოგიური კინოაპარატურა. თუმცა, მიუხედავად ამისა, თავიდან ციფრული ტექნოლოგიები ბაზარზე ფეხს რთულად იკიდებდა, რადგან საწყისი ხარჯების გაღება კინოთეატრების მფლობელებისთვის დიდი ტვირთი იყო. რიგ ქვეყნებში, ციფრული საპროექციო მოწყობილობების მონტაჟი სახელმწიფომ საკუთარ თავზე აიღო. ეს წარმატებული ნაბიჯი გამოდგა.

მაგალითად, 2011 წელს, გერმანიაში, ხელისუფლებამ აღნიშნულ გამოწვევას უპასუხა ლოზუნგით: „კინოს ციფრული გარდაქმნა ჩვენი კინოსექტორის მომავლის გარანტიაა“. ამავე პერიოდში, დიდი ბრიტანეთის 210 კინოთეატრში 240 ციფრული ეკრანის დასამონტაჟებლად, 120-მილიონიანი ინვესტიცია განხორციელდა.

2010 წლიდან, ციფრულ დისტრიბუციაზე გადასვლისთვის

<sup>1</sup> ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა: სტრატეგიული მიმოხილვა. 2009. გვ. 19 - [http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy\\_Strategic%20Review\\_\(Geo\).pdf](http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy_Strategic%20Review_(Geo).pdf). (17/06/2020).

ზრუნვა იწყება საფრანგეთშიც. „ამ მიზნით, სახელმწიფომ და კინოცენტრმა, კინოთეატრების ციფრულ ტექნიკაზე გადასვლასთან დაკავშირებული, მხარდაჭერის სპეციალური სახეობაც შემოიღეს და კანონიც მიიღეს, რომლის თანახმად, დისტრიბუტორებს სავალდებულო წვლილი უნდა შეეტანათ კინოთეატრების მოდერნიზაციაში (რადგან ამ სიახლით, ყველაზე მეტად, დისტრიბუტორები სარგებლობდნენ). დარბაზების ციფრულ აღჭურვილობაზე გადასვლის ეს გეგმა საფრანგეთს 125 მილიონი ევრო დაუჯდა“.<sup>1</sup>

კიდევ ერთი რეკომენდაცია, რომელიც BOP-კონსალტინგმა ადგილობრივი კინოინდუსტრიის წარმომადგენლებს მისცა, მუნიციპალური (იგივე კომუნალური) კინოთეატრების იდეას უკავშირდება. მუნიციპალური კინო არაკომერციული, კულტურული ინსტიტუციაა, რომელიც ადგილობრივი მუნიციპალიტეტებისა და სხვა, გარე ძალების მხარდაჭერით მოქმედებს. მისი დანიშნულება, ძირითადად, შემოქმედებითი კინოს პოპულარიზაციაა.

ევროპაში მუნიციპალური კინოთეატრების პოლიტიკაა „სხვანაირი ფილმები ვაჩვენოთ სხვანაირად“. „სხვანაირ ფილმებში“ იგულისხმება ფილმები, რომლებსაც მაყურებელი ქალაქის სხვა კინოთეატრში ვერ ნახავს, რომლებსაც ყველა გამოცემა არ მიმოიხილავს და რომლებზეც ყველა ნაცნობ-მეგობარი არ ლაპარაკობს. საუბარია დოკუმენტურ, ექსპერიმენტულ და დამოუკიდებელ კინოპროდუქციაზე, უხმო და მოკლემეტრაჟიან ფილმებზე, რომლებსაც დისტრიბუციის პრობლემა აქვთ და კომერციულ კინოთეატრებში არ აჩვენებენ. „სხვანაირად ჩვენება“ კი ორიგინალის ენაზე, შესაბამის ფორმატში და უხმო ფილმების შემთხვევაში – შესაბამისი მუსიკალური თანხლებით ჩვენებას გულისხმობს.

საქართველოში მუნიციპალური კინოთეატრების შექმნის აუცილებლობაზე საუბარი 2004 წელს დაიწყო, როცა

<sup>1</sup> Шапрон Ж. Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кино. М.. 2011. стр. 49. file:///C:/Users/user/Desktop/J.-Chapron\_Обзор-поддержки-французского-кинематографа.pdf (17/06/2020).

კინოხელოვნების ცენტრ „პრომეთეს“ ინიციატივით, გოეთეს ინსტიტუტში ჩატარდა სემინარი და კონფერენცია თემაზე – „მუნიციპალური კინოთეატრი“. ღირექციამ დებატებში რევიონებიდან მოწვეული კულტურის სფეროს მუშაკები და ადგილობრივი მუნიციპალიტეტების წარმომადგენლებიც ჩააბა. სემინარი კი, გერმანელმა კინომცოდნეებმა, ერიკა და ულრიხ გრეგორებმა ჩაატარეს, რომლებმაც ვრცლად ისაუბრეს 70-იან წლებში, გერმანიაში, მათი ჩამოყალიბებული მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ისტორიაზე.

კონფერენციამ ქვეყნის ახალარჩეულ ხელმძღვანელობას ღია წერილით მიმართა, რომელშიც ნათქვამია: „გამოვდივართ ინიციატივით, ს/ს „ქართულმა ფილმმა“ ქალაქების, რაიონული ცენტრებისა და გნებავთ, სოფლების მუნიციპალურ სტრუქტურებს უსასყიდლოდ გადასცეს თითო კინოთეატრი. ეს საშუალებას მოგვცემს, საქართველოში შევქმნათ ე.წ. მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელი (ასეთი ქსელები, კარგა ხანია, წარმატებით მუშაობს ევროპის განვითარებულ ქვეყნებში)“.<sup>1</sup> მიმართვას ხელს 44 ადამიანი აწერს, მათ შორის, კინოთეატრების ღირექტორები და უცხოელი ექსპერტები. ამის მიუხედავად, ქვეყანაში ამ მიმართულებით, მნიშვნელოვანი ძვრები არ განხორციელებულა.

უკვე მრავალი წელია, მუნიციპალური კინოს იდეა საქართველოში, კინოთეატრ „აპოლოს“ უკავშირდება. ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს: ჯერ ერთი, „აპოლო“ ერთ-ერთი პირველი კინოთეატრია, რომელსაც ფუნქცია არასდროს შეუცვლია. ასეთი კინოთეატრი კი მსოფლიოში სულ რამდენიმეა. მაგალითად, „ბიოგრაფ თეატრი“ დანიის ქალაქ კორსოში (1908) და „ჰელიოსი“ პოლონეთის შჩეცინში (1909, მაშინ, გერმანულ ქალაქში).

მეორეც, „აპოლო“, იმ დროს გავრცელებული არქიტექტურული მიმდინარეობის – მოდერნის, იგივე არტ ნუოვოს სტილში აშენდა. ასეთი კინოთეატრიც სულ რამდენიმეა მსოფლიოში, რაც მის განსაკუთრებულობაზე

<sup>1</sup> გაზ. „24 საათი“. მუნიციპალური კინოთეატრი. 2004. 5 იანვარი. გვ. B3.

კიდევ ერთხელ მეტყველებს. თუმცა იმ შემთხვევაშიც კი, თუ შენობა სტილის თვალსაზრისით შენარჩუნდება, მაგრამ პირვანდელ დანიშნულებას დაკარგავს, ის გაქრება როგორც კულტურის კერა.

„აპოლო“ 90-იანი წლებიდან უფუნქციოდაა დარჩენილი. 2002 წელს, ის, ს/ს „ქართული ფილმის“ მაშინდელმა ხელმძღვანელობამ (კულტურისსამინისტროსა და ეროვნული კინოცენტრის თანხმობით), 500 ათას ლარად მიჰყიდა კერძო პირს, იმ პირობით, რომ ახალი მეპატრონე კინოთეატრს ათი წლით შეუნარჩუნებდა პროფილს და მისი რეაბილიტაციისთვის მილიონნახევარი ლარის ინვესტიციას განახორციელებდა, მაგრამ ზუსტად ერთი თვის შემდეგ, ახალმა მეპატრონემ შენობა იმავე ფასად გაასხვისა.

მას შემდეგ „აპოლომ“ არაერთი მფლობელი გამოიცვალა. მართალია, შენობის არც ერთ მესაკუთრეს მისთვის ფუნქცია არ შეუცვლია, თუმცა კინოთეატრის დატვირთვა და მისთვის ახალი სიცოცხლის მინიჭება დღემდე ვერ მოხერხდა.

„აპოლომ“ ერთგვარი, სიმბოლური მნიშვნელობაც შეიძინა. „განა წარსულს მივტირი, მაგრამ ახლა რომ „აპოლოში“ სიცარიელეა, ეგ სიცარიელე მთელი ქალაქის კინოცხოვრების სიცარიელეს გამოხატავს“, ამბობს კინომცოდნე, ლევან გელაშვილი.<sup>1</sup>

სანამ „აპოლოსთვის“ ფუნქციის მინიჭება-არმინიჭების საკითხი გაირკვევა, ფუნქციის დაკარგვის საფრთხის წინაშე დგას დედაქალაქის კიდევ ერთი, უძველესი, „რუსთაველის“ კინოთეატრი, რომელიც თითქმის ერთი წელია, დაკეტილია, ახლა კი აღმოჩნდა, რომ მფლობელები გვემავენ „შენობის განვითარებას სასტუმროს მიმართულებით, კინოს თემატიკით“,<sup>2</sup> რაც ნიშნავს, რომ პროექტის განხორციელების შემთხვევაში,

<sup>1</sup> ჟურ. Filmprint. 2013/2014. ზამთარი. N10. გვ. 48.

<sup>2</sup> მგალობლიშვილი ბ. „სასტუმრო. რესტორნები და კინო - რა იგეგმება კინოთეატრ „რუსთაველის“ შენობაში“. ელ. ჟურნალი „ლიბერალი“. 18 დეკემბერი. 2018 – <http://liberali.ge/news/view/41997/sastumro-restornebi-da-kino--ra-igegmeba-kinoteatr-rustavelis-shenobashi> (17/06/2020).

ქალაქს, რომელსაც სულ 2 კინოთეატრი აქვს, 5 ეკრანით ნაკლები ექნება.

საქართველოს მოქალაქეებმა და კინოსპეციალისტებმა მთავრობას პეტიციით მიმართეს, რომელშიც ნათქვამია: „თავის დროზე, უსამართლო პირობებით გასხვისებული კინოთეატრი „რუსთაველი“, ამჟამად დახურულია. ამრიგად, თუკი სახელმწიფო ინიციატივას გამოიჩინს, კერძო სექტორთან თანამშრომლობით, შესაძლებელი გახდება პირველი მუნიციპალური კინოთეატრის დაფუძნება იმავე, 1939 წელს აშენებულ ისტორიულ შენობაში, რომელიც გახსნის დღიდან, როგორც კინოთეატრი, ისე ფუნქციონირებდა“<sup>1</sup>. თუმცა, ასეც რომ მოხდეს, საქართველოში, დღეს აუცილებელია მუნიციპალური კინოთეატრების რეგიონული ქსელის ჩამოყალიბება.

სტატიაში „კინოს დრო და ადგილი“, კინომცოდნე თორნიკე ადამაშვილი ქართულ კინოინდუსტრიაში შექმნილ ვითარებას მაყურებლის პოზიციიდან აფასებს და კინოცენტრს მაყურებლის ინტერესების უგულებელყოფაში ადანაშაულებს: „როდესაც იმაზე მსჯელობენ, სად უნდა იხარჯებოდეს ქვეყნის მიერ კინოსთვის გაღებული თანხები, არსებობს ორი მხარე – კინემატოგრაფისტთა და მომხმარებელთა... თუ კინომუშაკებს შედარებით აკმაყოფილებთ ის, რომ გაიზარდოს ფილმების დაფინანსება და მათი ფილმები უცხოურ ფესტივალებსა და ქართულ მცირე ბაზარზეც მოხვდეს (გავიდე კინოეკრანებზე, ტელევიზიით), მაყურებელს თავისი, აბსოლუტურად ლეგიტიმური პრეტენზიები აქვს. მას უბრალოდ, უნდა რომ ჰქონდეს კინოს ნახვის საშუალება... ქართველ მაყურებელს საერთოდ არ აქვს წვდომა კინოსეანსთან, კინოკულტურასთან! ნაწილს დედაქალაქში და უდიდეს ნაწილს რეგიონებში“<sup>2</sup>.

დღეისთვის რეგიონებში ვითარება ასეთია: ბათუმის და ქუთაისის გარდა, მუდმივმოქმედი კინოთეატრი არსად მუშაობს. კინოცენტრის რეგიონული პროექტების დეპარტამენტის ხელმძღვანელ კოტე ჩლაიძის აზრით,

<sup>1</sup> მუნიციპალური კინოთეატრი სასტუმროს ნაცვლად – <https://manifest.ge/main/item/2358> (17/06/2020).

<sup>2</sup> უურ. Filmprint. 2013. შემოდგომა. N9. გვ. 66.



კომერციულად წარმატებული ფილმების რეგიონებში შეტანა, შესაბამისი ტექნიკის უქონლობის გამო, შეუძლებელია, თუმცა შესაძლებელია მაყურებელს ქართული ფილმები შევთავაზოთ.

კოტე ჩლაიძე: „ამჟამად, კულტურის სახლებში დგას პროექტორები, რომლების ფილმის გასაშვებად გამოყენება შეიძლება. კინოთეატრების პერსპექტივა, რასაც ნამდვილი კინოთეატრი ჰქვია, ჯერ არ ჩანს. ჩემი ფეხით მოვიარე და ვიცი, იქ რა მდგომარეობაა. „არაფერი არ ხდება“ – ჰქვია მაგას. წელიწადში, საშუალოდ, ათი ქართული ფილმი გამოდის. ეს ფილმები თუ შევიდა ამ „კინოთეატრებში“, შეავსებს სიცარიელეს... ამით რეგიონში კულტურულ ცხოვრებას გააცოცხლებ. ეს ძალიან მნიშვნელოვანია რეგიონის და კინოს განვითარებისთვის“<sup>1</sup>.

XXI საუკუნის პირველი ოცეულის მიწურულს, მსოფლიო კინოინდუსტრიის წარმომადგენლები და მკვლევრები თანხმდებიან, რომ კინოდარბაზების, განსაკუთრებით, თანამედროვე, ციფრული და ციფრული 3D ეკრანების განვითარება კინოს წარმატებული დისტრიბუციის წინაპირობაა. თუმცა, რა მიმართულებით განვითარდება კინო მომავალში, დისტრიბუციის როგორი ფორმატების აუცილებლობა დადგება დღის წესრიგში და იქნება თუ არა კინოს სამომავლო წარმატება დაკავშირებული ისევ კინოთეატრებთან, შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ. თუმცა, არსებობს სტატისტიკა, რომელიც გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

2011 წელს, მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, გაქირავებაში გამოსული ფილმების საერთო შემოსავლებმა 32,6 მილიარდი დოლარი შეადგინა, რაც 2010 წლის შესაბამის მონაცემზე 3 პროცენტით, ხოლო 2007 წლის მონაცემზე, 24 პროცენტით მეტია. 2006-2011 წლის განმავლობაში, ციფრული ეკრანების რიცხვი თითქმის 5-ჯერ გაიზარდა აშშ-სა და კანადაში და 18, 5-ჯერ სხვა ქვეყნებში. კიდევ უფრო სწრაფად იზრდება

---

<sup>1</sup> ჟურ. Filmprint. კინოინდუსტრიის პერსპექტივები რეგიონებში. 2015. გაზაფხული. N15. გვ. 73.

ციფრული 3D ეკრანების რაოდენობა.<sup>1</sup>

ასოციაცია UniFrance-ის, 2009 წელს გამოქვეყნებულ კვლევაში კი წერია: „მას შემდეგ, რაც 1997 წელს, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრებამ მიაღწია 150 მილიონს, ის აღარასოდეს ჩამოსულა ამ მაჩვენებლის ქვემოთ და წელიწადში 150-დან 190 მილიონ მაყურებლამდე მერყეობს“.<sup>2</sup>

ჟოელ შაპრონი, 2011 წელს გამოცემულ წიგნში, „ფრანგული კინოს დაფინანსების პრინციპები და მექანიზმები“, კინოთეატრების მომავალს ოპტიმისტურად უყურებს და ფართო ეკრანს კინოდისტრიბუციის მთავარ და შუეცვლელ რგოლად განიხილავს: „მაშინაც კი, თუ კინოთეატრებში ჩვენებით ფილმი უმნიშვნელო ფინანსურ სარგებელს იღებს, კინოდარბაზი და მაყურებელთან მისი პირველი შეხვედრა მაინც რჩება ტრამპლინად, რომელიც განსაზღვრავს ფილმის კომერციული ჩვენებების მთელ შემდგომ ამოცდილებას. ტექნოლოგიების განვითარებასთან, გავრცელების საშუალებების გამრავალფეროვნებასა და მეკობრეობასთან დაკავშირებული შიშების მიუხედავად, საფრანგეთის დარბაზებში მაყურებელთა რაოდენობა 2010 წელს გაიზარდა და გაყიდული ბილეთების რაოდენობამ 205 მილიონს (60 მილიონ მოსახლეზე) გადააჭარბა. საფრანგეთის კინოქსელი შედგება 2066 კინოთეატრისგან, რომელიც მოიცავს 5470 ეკრანს, მილიონზე მეტი ადგილით, რაც მას ევროპაში პირველ და მსოფლიოში მესამე კინოქსელად (აშშ-ს და ინდოეთის შემდეგ) აქცევს“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> მონაცემები ეყრდნობა კვლევას. Калабихина. Е.А.. Развитие финансирования кинопроизводства в странах с развитой киноиндустрией. стр. 95 – [https://archive.econ.msu.ru/ext/lib/Category/x0d/x0f/3343/file/5\\_Kalabikhina.pdf](https://archive.econ.msu.ru/ext/lib/Category/x0d/x0f/3343/file/5_Kalabikhina.pdf) (17/06/2020).

<sup>2</sup> „Французское кино сегодня“. <http://www.proficinema.ru/questions-problems/articles/detail.php?ID=70087&fbclid=IwAR1BUzGvu1MdmqxtCK5fXvrR6RzLO6tx4-ui0-Qbm5-r9DYNr4fYUcLWbjU> (17/06/2020).

<sup>3</sup> Шапрон Ж. Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кино. М. 2011. стр 45 - [file:///C:/Users/user/Desktop/\[-Charpron\\_Обзор-поддержки-французского-кинематографа.pdf](file:///C:/Users/user/Desktop/[-Charpron_Обзор-поддержки-французского-кинематографа.pdf) (17/06/2020)

ამ კონტექსტში საინტერესოა ქართველ კინომცოდნე გოგი გვახარიას მოსაზრება, რომელიც ზემოთ მოყვანილ სტატიისტიკასთან და საკითხისადმი ფრანგი კოლეგის დამოკიდებულებასთან შედარებით, ნაკლებად ოპტიმისტურია, თუმცა საფუძველს მოკლებული არ არის: „აიფოუნის ეპოქაში, სავარაუდოდ, მაინც შემცირდება დიდი კინოთეატრების რიცხვი მსოფლიოში. მომრავლდება პატარა კინოკლუბები და შეიქმნება კინოს მუზეუმები, სადაც ადამიანები იმისთვის ივლიან, რომ, როგორც ადრე, ისევ ერთად უყურონ ფილმს. ნახავენ ძველ, ნაკლებად პოპულარულ, ახლად აღმოჩენილ ან ისედაც ცნობილ ნამუშევრებს, რომლებიც, სავარაუდოდ, ინტერნეტშიც იქნება განთავსებული, მაგრამ მათი რეტროსპექტიულად ნახვა, თითოეულს ახალ კოტექსტს და მნიშვნელობას შესძენს, გაიმართება ჩვენებები, დისკუსიები... ეს არის, ზოგადად, მუზეუმის, კინომუზეუმის და სინემატიკის ტრადიცია, რომელიც ციფრულ, ელექტრონულ ეპოქაში, კინოს ისტორიის განვითარების ერთ-ერთი რეალური გზაა...“<sup>1</sup>

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გაზეთი „ცნობის ფურცელი“. № 28. 16 ნოემბერი. შაბათი. 1896;
- ბაქრაძე ა. ლიტერატურა და სხვა, ქართული კინო – ტენდენციები, 2000;
- ჟურ. კულტურა PLUS. კინოს ფასი. N1. 2015;
- გაზ. „24 საათი“. მუნიციპალური კინოთეატრი. 5 იანვარი. 2004;
- ჟურ. Filmprint. ზამთარი. N10. 2013/2014;
- ჟურ. Filmprint. შემოდგომა, N9, 2013;
- ჟურ. Filmprint, კინოინდუსტრიის პერსპექტივები რეგიონებში. გაზაფხული. N15, 2015;

<sup>1</sup> ჟურ. Filmprint. ჩემი კინო. 2013. შემოდგომა. N9. გვ. 49.

- ჟურ. Filmprint, ჩემი კინოშემოდგომა, N9. 2013;
- გაზ. „მუშა“. 17 ივლისი. 1925;
- გაზ. „საბჭოთა ოსეთი“. 8 ივნისი. 1954;
- აბულაშვილი ი. „დავიწყებული კინოთეატრები“ ელ. ჟურნალი „რეზონანსი“. 23. 11. 2016- [http://www.resonancedaily.com/index.php?id\\_rub=5&id\\_artc=31506](http://www.resonancedaily.com/index.php?id_rub=5&id_artc=31506) (17/06/2020)
- ანიკაშვილი მ. გამოთხოვება კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან და ახლის ძიება – <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/23> (17/06/2020);
- დოლიძე ნ., კინო ინდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/31> (17/06/2020);
- მგალობლიშვილი ბ. „სასტუმრო, რესტორნები და კინო - რა იგეგმება კინოთეატრ „რუსთაველის“ შენობაში“, ელ. ჟურნალი „ლიბერალი“. 18 დეკემბერი. 2018 – <http://liberali.ge/news/view/41997/sastumro-restornebi-da-kino--ra-igegmeba-kinoteatr-rustavelis-shenobashi> (17/06/2020);
- მუნიციპალური კინოთეატრი სასტუმროს ნაცვლად - <https://manifest.ge/main/item/2358> (17/06/2020);
- ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა: სტრატეგიული მიმოხილვა, 2009, გვ. 19 - [http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy\\_Strategic%20Review\\_\(Geo\).pdf](http://www.gnfc.ge/uploads/files/Georgian%20Film%20Policy_Strategic%20Review_(Geo).pdf), (17/06/2020);
- Калабихина Е.А. Развитие и финансирование кинопроизводства в странах с развитой киноиндустрией, стр. 95 - [https://archive.econ.msu.ru/ext/lib/Category/x0d/x0f/3343/file/5\\_Kalabikhina.pdf](https://archive.econ.msu.ru/ext/lib/Category/x0d/x0f/3343/file/5_Kalabikhina.pdf) (17/06/2020);
- Французское кино сегодня - <http://www.proficinema.ru/questions-problems/articles/detail.php?ID=70087&fbclid=IwAR1BUzGvu1MdmqXTCK5fXvrR6RzIO6tx4-ui0-Qbm5-r9DYNr4fYUcLWbJU> (17/06/2020);
- Шапрон Ж, Жессати П, Принципы и механизмы финансирования французского кино. М. 2011. стр 45-  
file:///C:/Users/user/Desktop/J.-Chapron\_Обзор-поддержки-французского-кинематографа.pdf (17/06/2020).

## **ზვიად ღოლიძე,**

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

## **ევროპა და საქართველო უხმო კინოს პერიოდში**

XIX საუკუნის მიწურულისთვის, როდესაც ევროპაში კინო დაიბადა, საქართველო რუსეთის უზარმაზარი იმპერიის ერთ-ერთ განაპირა მხარეს წარმოადგენდა, სადაც ევროპული სიახლეები გაცილებით ადრე შემოდიოდა, ვიდრე ამავე იმპერიის სხვა პროვინციებში.

1896 წლის 16 ნოემბერს, როგორც გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ იუწყებოდა, თბილისის სათავადაზნაურო თეატრში (ამჟამინდელი გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის ადგილზე) პირველად უჩვენეს ფრანგ ძმებ – ოგუსტ და ლუი ლუმიერების აპარატით – „სინემატოგრაფი“ გადაღებული პატარა ფილმები. სხვა ინფორმაცია ამ ღონისძიების შესახებ არ მოიპოვება, რათა დადგინდეს, ვინ მოაწყო ჩვენება – რომელიმე, ე. წ. მოხეტიალე შოუმენმა, თუ ძმები ლუმიერების ოფიციალურმა წარმომადგენელმა? თუ საქართველოს კომპანიის წარმომადგენელი ეწვია, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სადღაც არსებობს ფირზე აღბეჭდილი იმდროინდელი თბილისის ხედებიც.

ძმები ლუმიერები თავიანთ წარმომადგენლებს, რომლებსაც მეტსახელად „კადრებზე მონადირეებს“ („გამოსახულებებზე მონადირეებს“)<sup>1</sup> უწოდებდნენ, ყოველთვის ავალებდნენ, რომ, სადაც უნდა ჩასულიყვნენ, აუცილებლად ეჩვენებინათ ლუმიერების შედგენილი კინოპროგრამა და ადგილობრივი ღირსშესანიშნაობებიც გადაეღოთ. ამდენად, შესაძლებელია, რომ საფრანგეთის ეროვნულ სინემათეკაში, ან თავად ძმები ლუმიერების ლიონის სახლ-მუზეუმში, ან კიდევ სხვაგან,

<sup>1</sup> Palmer.Tim and Charlie Michael. Directory of World Cinema: France. Bristol: Intellect.2013.p. 32.

შემონახული იყოს ჩვენთვის საინტერესო ასეთი კინომასალა.

საქართველოში სხვა ევროპელი კინოდემონსტრატორებიც ჩამოდიოდნენ, რომლებსაც წამყვანი ევროპული ან ამერიკული კინოკომპანიების ფილმები ჩამოქონდათ და ამა თუ იმ, დროებით დაქირავებულ შენობაში აჩვენებდნენ. ამას დაერთო, თბილისში 1904 წლიდან, სტაციონარული კინოთეატრების გახსნა და ადგილობრივი კინოდემონსტრატორების გამოჩენა. ისინი მოკლემეტრაჟიანი კინოსურათების პროგრამებს ან უშუალოდ ევროპიდან იწერდნენ, ან ჩამოსული კინოდისტრიბუტორებისგან ყიდულობდნენ, თავიანთ კინოდარბაზებში საჩვენებლად.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია იტალიელ კინორეჟისორ და კინოოპერატორ ჯოვანი ვიტროტის ვიზიტი საქართველოში. ის გამოჩენილ კინომრეწველ არტურო ამბროზიოს თანამშრომელი იყო. სწორედ ამბროზიომ ჩაუყარა საფუძველი ე. წ. იტალიურ ოქროს სერიებს, ანუ ისტორიულ ფილმებსა და კლასიკური მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციებს,<sup>1</sup> რომლებიც მსოფლიოში დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ.

ამ პრაქტიკით მალე დაინტერესდნენ რუსეთის იმპერიაში მოქმედი, წარმოშობით, გერმანელი კინომრეწველები – პაულ (პაველ) ტიმანი და ფრიდრიხ რეინგარდტი, რომელთა განკარგულებაში იყო კინოფაბრიკა „გლორია“. მათ იტალიელ კოლეგას მიმართეს, „ამბროზიოს რუსული ოქროს სერიის“ ერთობლივად გადასაღებად. ამით იმედოვნებდნენ, რომ გარკვეულ გამოცდილებას შეიძენდნენ და მომავალში „რუსულ ოქროს სერიებს“ თავადაც გააკეთებდნენ.

ამბროზიომ რუსეთში ჯოვანი ვიტროტი გაგზავნა, რომელმაც რუსულ თემატიკაზე რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო. 1910 წელს იგი საქართველოში ჩამოვიდა და როგორც მხატვრული, ისე დოკუმენტური კინოსურათების გადაღებას შეუდგა. იმდენად მოხიბლულა აქაურობით, რომ თბილისის განაპირას კინოსტუდიის აშენების იდეაც კი გასჩენია, თუმცა ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა. კავკასიელთა პატივისცემის ნიშნად, ვიტროტი ჩოხას ატარებდა, რის

<sup>1</sup> Encyclopedia of Early Cinema (ed. by Richard Abel). London: Routledge.2005.p. 19.

უფლებაც თვით მეფე ნიკოლაი II-მ მისცა. მანვე გამოუყო პირადი მცველები, რათა კავკასიაში მოგზაურობისას, რაიმე ხიფათს არ გადაყროდა.

იტალიელი კინემატოგრაფისტი სწრაფად მუშაობდა. იღებდა ერთ ან ორნაწილიან ფილმებს, რომლებიც კინოეკრანებზე მომდევნო, 1911 წელს უჩვენეს.

მცხეთაში ვიტროტიმ გადაიღო „დემონი“, მიხაილ ლერმონტოვის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით. მთავარ როლს ასრულებდა მიხაილ ტამაროვი. იგივე მსახიობი თამაშობდა მთავარ პერსონაჟს ვიტროტის მორიგ კინოსურათში „კავკასიელი ტყვე“ („რუსი ოფიცერი ტყვედ კავკასიაში“), რომელიც ალექსანდრ პუშკინის პოემას დაეფუძნა. აღსანიშნავია, ალექსანდრ სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესის „ღალატი“ მიხედვით გადაღებული ფილმი. თუმცა არც ერთი არ იყო ამა თუ ნაწარმოების სრული ეკრანიზაცია, რადგან მცირე ქრონომეტრაჟის გამო, რეჟისორი მხოლოდ ცალკეულ, საკვანძო სცენებს იღებდა.

საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ ვიტროტის „ღალატის“ რეჟისორობა, მთავარი როლი და ქართული თეატრალური დასიდან ერთი მსახიობის აყვანა სუმბათაშვილ-იუჟინისთვის შეუთავაზებია. მას ნუცა ჩხეიძე ამოურჩევია და წინადადებაზე დათანხმებასაც აპირებდა, თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორ, კინოგადაღებაში შედარებით გარკვეულ ალექსანდრე წუწუნავასგან მცირედი კონსულტაციაც კი მიუღია,<sup>1</sup> მაგრამ, საბოლოოდ, უარი უთქვამს.

საქართველოში ყოფნისას, ჯოვანი ვიტროტიმ გადაიღო დოკუმენტური კინოსურათები: „ტიფლისი – კავკასიის დედაქალაქი“, „ტიფლისის გარნიზონის ალღუმი კავკასიის მეფისნაცვლის წინაშე“, „რელიგიური დღესასწაული მცხეთაში, კავკასიაში“, „ქალაქი ქუთაისი“, „ქალაქი ბათუმი“, „ტიფლისიდან მღვთამღე“ და სხვ. ამ პროდუქციას იტალიაში, თავის კინომწარმოებელთან აგზავნიდა, რომელიც მათ დოკუმენტურ კინოპროგრამებში სვამდა და მსოფლიოში ავრცელებდა.

<sup>1</sup> კასრაძე დ. აღ. წუწუნავა. თბილისი. „ხელოვნება“. 1957. გვ. 112.

სამწუხაროდ, ჯოვანი ვიტროტის ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ფილმი ოფიციალურად დაკარგულად ითვლება, მაგრამ არც ისაა გამორიცხული, რომ რომელიმე მათგანი ან მთლიანად, ან ნაწილები სადმე, რომელიმე არქივში ინახებოდეს. ისიც დასანანია, რომ ქართული კინომცოდნეობა არც არასდროს დაინტერესებულა მათი მოძიებით.

ერთი მხრივ, ევროპული კინოს წარმატებებმა და მეორე მხრივ, ალბათ, ჯოვანი ვიტროტის მოღვაწეობამაც საქართველოში, კულტურისა და ხელოვნების ადგილობრივ წარმომადგენლებს გაუჩინა სურვილი, დაეწერათ კინოსცენარები და ევროპელები ერთობლივი ფილმების გადაღებით დაეინტერესებინათ. ამის მაგალითია, ცნობილ მწერალ და საზოგადო მოღვაწე შალვა დადიანისა და მისი თანამოაზრეების მცდელობები. ისინი გეგმავდნენ ევროპელი კინომსახიობებისა და კინორეჟისორების მოწვევას, რათა ქართული მხატვრული კინოსათვის ჩაეყარათ საფუძველი.

1912 წლისთვის შალვა დადიანს დაუწერია ორი კინოსცენარი – „ბაგრატ მეოთხე“ და „ვეფხისტყაოსანი“ და ერთ ფრანგულ კინოკომპანიასთანაც ჰქონია წამოწყებული მიმოწერა მათი ეკრანული ხორცშესხმის თაობაზე. წერილებში იგი ხაზს უსვამდა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ უკვე რამდენიმე ევროპულ ენაზე ითარგმნა და ამდენად, მისი ეკრანიზაცია მეტად სასარგებლო იქნებოდა. თუმცა, როგორც თავად იგონებდა, როცა ხელშეკრულება უნდა გაეფორმებინათ, სწორედ მაშინ დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი და საქმეც ჩაიშალა.<sup>1</sup>

უხმო პერიოდის იტალიურ კინოში მუშაობდა ქართველი მსახიობი – ანდრო რეხვიაშვილი, იგივე, ანდრეა რეკვიეფი (სხვანაირად – რეკვიეფი). იგი XX საუკუნის 10-იან წლებში, პოლონელ ცოლთან ერთად, იტალიაში სასწავლებლად წავიდა. ახალ გარემოში მოხვედრილი ქართველი ახალგაზრდა ჯერ ფარიკაობით დაინტერესდა და მალე სპორტის გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწია. ასეთ ადამიანს კინემატოგრაფისტებმაც მიაპყრეს ყურადღება და ცნობილ რეჟისორ და პროდუსერ

<sup>1</sup> „საბჭოთა ხელოვნება“. 1962. №10. გვ. 90.



ერნესტო მარია პასკუალის კინოკომპანიაში მიიწვიეს, სადაც ანდრეა რეკვიეფმა, რამდენიმე ფილმში, სახასიათო, თუმცა არა მთავარი როლები შეასრულა. მათგან აღსანიშნავია „ჩვენი ქალბატონი“. მისი გვარი ფილმოგრაფიაში არ ფიგურირებს. მასში მხოლოდ სამი მსახიობია მითითებული, რაც მაფიქრებს, რომ რეკვიეფი თამაშობდა ფილმში, ოღონდ მეორეხარისხოვან როლში. ამას სხვა კინოკომპანიებში საქმიანობა მოჰყვა. მაშინდელი პრესიდან ირკვევა, რომ ის მონაწილეობდა კინოსურათებში: „ტორკვილელი ჩეზარე“ და „ბურგუნდიელი ჯოვანი“. ერთიცა და მეორეც შუა საუკუნეების თემატიკას ეძღვნებოდა და გასაგებია, რაში დასჭირდებოდათ რაინდული გარეგნობისა და დიდებულად მოფარიკავე მსახიობი.

19 25 წლის დასაწყისში კინოთეატრებში გავიდა კინოსურათი „ნელის კოშკი“, ფრედერიკ გაიარდესა და ალექსანდრ დიუმას ამავე სახელწოდების პიესის ეკრანიზაცია. გადაიღო სახელგანთქმულმა იტალიელმა მსახიობმა და კინორეჟისორმა ფებო მარიმ, რომელმაც მთავარ როლებზე ჩელიო ბუჩი და ანდრეა რეკვიეფი მიიწვია. ფილმმა დადებითი შეფასება მიიღო.<sup>1</sup> შემდეგ იყო „უშიშარი რაინდი“ (19 25), რომელიც ასევე ცნობილმა რეჟისორმა, ჯუზეპე დე ლიგუორომ გადაიღო. მომდევნო როლი რეკვიეფმა ფილმში „სასტუმრო სენ-პოლი“ (19 25) შეასრულა, რომლის რეჟისორ მარიო რონკორონის ზედამხედველობას (სამხატვრო ხელმძღვანელობას) ფებო მარი უწევდა. ეს კინოსურათიც შუა საუკუნეების დროინდელ ამბავზე მოუთხრობდა მაყურებელს. და ბოლოს, ანდრეა რეკვიეფი, რომელსაც კარგად ხელეწიფებოდა ისტორიულ ფილმებში მეორეხარისხოვანი, ანუ ე. წ. დამხმარე როლების შესრულება, კვლავ რონკორონის კინოსურათში „ნოსტრადამუსი“ (19 25) გამოჩნდა.

სამივე ნამუშევარი წამყვან იტალიურ კინოკომპანიაში „უჩი“ („unione Cinematografika italiana“, ანუ „იტალიის კინემატოგრაფიის გაერთიანება“) გადაიღეს, რომლის მესვეურები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ პირველობისათვის არა

<sup>1</sup> „ფილმპრინტი“. 2014. №12. გვ. 59.

მარტო თავიანთ სამშობლოში, არამედ მთელ ევროპაში. რა თქმა უნდა, ანდრეა რევეკიეფის სამსახიობო ნუსხაში კიდევ იქნებოდა სხვა კინოსურათებიც, თუმცა მათ შესახებ არაფერი ვიცით.

1930-იან წლებში ანდრო რეხვიაშვილმა მიატოვა იტალიაც, კინოც და საცხოვრებლად საფრანგეთში გადავიდა, სადაც მთარგმნელობას მიყო ხელი, ანდრე რეხვიას ფსევდონიმით. მეორე მსოფლიო ომის დროს, ოთხი წლის განმავლობაში, დე გოლის არმიაში იბრძოდა გერმანელების წინააღმდეგ. შემდეგ თადარიგში გავიდა, ცხოვრობდა პარიზში, სადაც აღესრულა კიდევ 1973 წელს. დაკრძალულია ლევილის სასაფლაოზე.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ კინოს განვითარებას, წინა პერიოდთან შედარებით, დიდი ყურადღება მიექცა. 1925 წლისთვის, მაშინდელ მთავრობას და კერძოდ, სახალხო კომისართა საბჭოს თავმჯდომარეს (პრემიერ-მინისტრს), შალვა ელიავას სურდა, რომ ცნობილ გერმანულ კინოკომპანია – „უფასთვის“ შეეთავაზებინათ „ვეფხისტყაოსნის“ შალვა დადიანისეული სცენარის ეკრანიზაცია, მით უფრო, რომ მისი გერმანული თარგმანიც გაუმზადებოდათ. „უფაში“ გადაღებული ფილმი „ნიბელუნგები“ (1924), რომლის რეჟისორი ფრიც ლანგი იყო, არნახული წარმატებით გადიოდა მსოფლიოს ეკრანებზე.

იმავე წლის გაზაფხულზე ქართული კინოს წარმომადგენელი გერმანე გოგიტიძე საფრანგეთსა და გერმანიაში გაემგზავრა. ელიავამ ფრიც ლანგთან შეხვედრა და „ვეფხისტყაოსნის“ გადაღებაზე მოლაპარაკება დაავალა. იმის მიუხედავად, რომ გოგიტიძე ასეთი პროექტის წინააღმდეგი იყო, ლანგს შეხვდა და დანაბარები გადასცა. გერმანელ რეჟისორს თავისი პირობები წამოუყენებია, რომ გადაღებაზე აუცილებლად უნდა ხლებოდნენ საკუთარი გუნდის წევრები – ერთი ასისტენტი, ორი ოპერატორი და ორიც დაახლოებული პირი. გოგიტიძე დაპირებია, რომ საქართველოს ხელისუფლებას აცნობებდა შეხვედრის დეტალებს.

მოგვიანებით, გერმანე გოგიტიძე იხსენებდა: „მე

კი არ მჯეროდა, რომ ამ სურათს რაიმენაირი მომავალი შეიძლება ჰქონოდა, ამიტომ ლანგის მიერ წამოყენებული ყველა წინაპირობა განზრახ ორმაგად გავართულე ისე, რომ თბილისში ჩამოსვლისას ამ ფანტასტიკურ ჩანაფიქრს მთელი ამიერკავკასიის ვალუტაც არ ეყოფოდა“<sup>1</sup>. შესაბამისად, თანამშრომლობა არ გამოვიდა.

გოგიტიძის მივლინება მარტო ამ მოლაპარაკებას არ ითვალისწინებდა. მას უნდა შეესყიდა ფრანგული და გერმანული ფილმები, კინოდემონსტრატორებისთვის ეჩვენებინა ქართული კინოსურათები: „არსენა ჯორჯიაშვილი“, „სამი სიცოცხლე“, „სურამის ციხე“ და სხვ., რათა იქაურ კინობაზრებზე გაეტანა; შეეძინა ახალი აღჭურვილობა. ბერლინური კინოთეატრების მფლობელები ქართული ფილმებით არ დაინტერესდნენ. გოგიტიძემ აპარატურა და ფირი იყიდა და პარიზს მიაშურა.

საფრანგეთის დედაქალაქში ის შეხვედრია მავან კომპეტენტურ პირს, რომელთანაც უსაუბრია ქართული კინოს მომავალ გეგმებზე, გადაუწყვეტიათ, რომ პარიზში ან ააშენებდნენ, ან დაიქირავებდნენ შენობას, რომელშიც განათავსებდნენ არა მარტო ქართულ, არამედ სხვა საბჭოთა ფილმებსაც და ფრანგულ კინოთეატრებში დისტრიბუციას გაუწევდნენ. წინასწარი ხელშეკრულებაც კი დაუდიათ, რომლის მიხედვით, აღნიშნული პირი „სახკინმრეწვს“ გადასცემდა 50000 ფრანკს და საქმეს შეუდგებოდნენ. თუმცა თბილისში დაბრუნებულ გოგიტიძეს სხვა რეალობა დახვედრია და ამ წამოწყებისგან არაფერი გამოსულა. პრაქტიკულად, ეს იყო ქართული კინოს საზღვარგარეთ მასშტაბური გატანის პირველი, თუმცა უშედეგო მცდელობა.

1920-იან წლებში გადაღებულ სხვა ქართულ ფილმებს ხანდახან რთავდნენ საბჭოთა კინოს პროგრამებში, რომლებიც უცხოეთში, სხვადასხვა სახის კინოფორუმებზე გაჰქონდათ. ერთ-ერთი მაგალითია, ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ (1928), რომელიც შტუტგარტის (გერმანია) კინოგამოფენაზე უჩვენეს.

ამა თუ იმ მიზეზით, ევროპული ქვეყნის რომელიმე

<sup>1</sup> გოგიტიძე გ. ქართული კინოს წარსულიდან. თბ. სა.გ.ა. 2013. გვ. 121.

სადისტრიბუციო კომპანიის მიერ რომელიმე მათგანის ოფიციალური შესყიდვა, რათა ევროპელი ფართო მაცურებელი ქართული კინოს ოსტატების შემოქმედებას გასცნობოდა, ვერა და ვერ მოხერხდა.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გოგიტიძე გ. ქართული კინოს წარსულიდან. თბ. სა.გა. 2013.
- კასრაძე დ. ალ. წუწუნავა, თბილისი. „ხელოვნება“, 1957.
- ჟურნ.: „საბჭოთა ხელოვნება“. №10. 1962.
- ჟურნ.: „ფილმპრინტი“. №12. 2014.
- Palmer. Tim and Charlie Michael. Directory of World Cinema: France. Bristol: Intellect, 2013.
- Encyclopedia of Early Cinema (ed. by Richard Abel). London: Routledge. 2005.

**ლელა ოჩიაური,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

## **საბჭოთა კავშირით გაფხვამილი კავშირი და „შინ“ დაბრუნება**

საქართველოში „ევროპეიზმის“ ნაკადები ცხოვრების, ყოფის, სახელმწიფოებრივი სისტემის, კულტურის არაერთ მიმართულებას მოიცავდა და ავითარებდა. მით უფრო, რომ I მსოფლიო ომამდე და 1917 წლის რუსეთის რევოლუციის შედეგად, სამყაროში ახალი წესრიგის დამყარებამდე ჯერ ადრე იყო.

გრიგოლ რობაქიძემ, 1929 წელს, თბილისში მეორე სოციალისტური ინტერნაციონალის დელეგაციის წევრებს მიმართა: „ჩვენ ყოველთვის დასავლეთისკენ მივისწრაფოდით [...], თუმცა, გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა ჩვენი უბედურება იყო. [...] აღმოსავლეთიდან მონღოლური ურდოები დაგვეცვენ თავს და საშინელი ძალით გააცამტვერეს ჩვენი აყვავებული ერთიანობა“.<sup>1</sup>

ქართული კინოც თითქმის მსოფლიო კინემატოგრაფის თანატოლია. „მეათე მუზასთან“ საქართველოს ზიარებისა და ურთიერთობის ისტორიაც „ოქროს საუკუნის“ მიჯნასთან დაიწყო. ბევრი რამ მოხდა ამ ხნის განმავლობაში. რთული და არაერთგვაროვანი იყო ეს გზა – „მთელს ევროპაში განთქმული ლუმიერის ცოცხალი სურათების“ – სინემას – დაბადებიდან კინემატოგრაფის თანამედროვეობამდე.

პირველ ჩვენებებზე დასწრების შემდეგ, LATERNA MAGICA-ს ნათებით მოჯადოებულმა ქართველმა ენთუზიასტებმა პირველი „ლუმიერული“ ფილმი-სიუჟეტების

<sup>1</sup> ბრისკუ ა. ასე შორს. და მაინც ასე ახლოს. ევროპის სახე-ხატი საქართველოში: იდეათა ისტორია. 5 მაისი 2017. [https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/ase-shors-da-mainc-ase-axlos-evropis-saxe-xati-sakartveloshi-ideata-istoria#\\_ftn30](https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/ase-shors-da-mainc-ase-axlos-evropis-saxe-xati-sakartveloshi-ideata-istoria#_ftn30) (17/06/2020).

გადაღებაც დაიწყო – ეპიზოდების საქართველოს ცხოვრებიდან და რეალობიდან.

ვასილ ამაშუკელის „აკაკის მოგზაურობა“ (1912 წელი) მსოფლიო კინოს ისტორიაში შესულია, როგორც პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომლის ანალოგიც ამ დროისთვის არსად, თვით კინოს სამშობლოშიც (საფრანგეთში), არ მოიძებნა.

1916 წელს, ალექსანდრე წუწუნავა იწყებს პირველ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმ „ქრისტინეს“ გადაღებას (ოპერატორები – ალექსანდრე შუგერმანი და ალექსანდრე დიდმელოვი), ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით და საფუძველს უყრის, როგორც ქართული მხატვრული კინოს არსებობას, ასევე მის ერთ-ერთ ტენდენციას – ეკრანიზებისა და კერძოდ – ეროვნული ლიტერატურის ეკრანზე გადატანის ტრადიციად ქცევის მხრივ.

ამავე დროს, „ქრისტინე“ – სოციალური დრამა, ფსიქოლოგიური ელემენტების გამოყენებით – გლეხი გოგონას, ეროვნულ თემატიკასა და ხასითებზე დამყარებული ტრაგიკული ისტორია, რომელიც საზოგადოებამ გარიყა – ევროპული თუ ამერიკულ ფილმების მხატვრულ მიგნებებს იზიარებდა და პრაქტიკულად, აწყობილი იყო იმ საერთო პრინციპებსა და სქემებზე, რომლებიც სხვადასხვა რეჟისორს უკვე მყარად გამომუშავებული ჰქონდა.

1918 წელს, რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო რუსეთის იმპერიის 200-წლიანი ვასალობიდან გათავისუფლდა. 26 მაისს, გერმანიის დახმარებით, დამოუკიდებლობის აქტს მოეწერა ხელი და დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების პროცესი დაიწყო – ევროპულ-ამერიკულ სამყაროსთან გამთლიანებისკენ პირდაპირი სვლა.

ის, რაც საქართველოს საუკუნეების განმავლობაში ჰქონდა და რაც 2 საუკუნის წინ წაართვეს – დამოუკიდებლობა – რაც მას, როგორც ნებისმიერ სხვა ქვეყანას, სახელმწიფოებრიობისა და შესაბამისად, ცივილიზებულ მსოფლიოსთან თანასწორუფლებიანი ურთიერთობის ყველა პირობას უკარგავდა, სრულიად რეალური აღმოჩნდა.

საქართველო, როგორც მნიშვნელოვანი პარტნიორი ქვეყანა, მსოფლიოს ყურადღებისა და ინტერესის სფეროში მოექცა.

თუმცა, 1921 წელს, ისტორიამ მორიგი ვირაჟი გააკეთა – საქართველოს ანექსირება ამჯერად ბოლშევიკურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა – არისტოკრატისა და ინტელიგენციის განადგურებით, რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნებისა და შეუგუებლების ანგარიშსწორებით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზურით, ბოლშევიკურ-კომუნისტური პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვით. თავისთავად, ტრაგიკული მოვლენებით, ტირანიით, უმძიმესი მორალური და ყოფითი პირობებით გამსჭვალულ არსებობას ისიც ამწვავებდა, რომ ამ ყველაფერმა საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა რესპუბლიკები, ცივილიზებული სამყაროსგან რკინის ფარდით, 70 წლით გამოიჭნა.

ის უცხოელი ხელოვანები, რომლებიც საქართველოში ჩამოდიოდნენ ან ცხოვრობდნენ და აქ ხანგრძლივად მოღვაწეობდნენ, XIX საუკუნის ბოლოს და XX-ის დასაწყისში, ის ქართველი ხელოვანები, რომლებიც უცხოეთში იღებდნენ განათლებას – ერთიანი ძალით ახდენდნენ ქართული კულტურის ახალ-ახალი წახნაგებით შევსებასა და გამდიდრებას, რომელსაც, ისევ გავიმეორებ, მდიდარი და ხანგრძლივი ტრადიცია ჰქონდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, პირველ წლებში, ასეთი მიმოსვლა, ქართველების საზღვარგარეთ გამგზავრება – შეზღუდულად, მაგრამ მაინც შესაძლებელი იყო. მკაცრი კონტროლის ქვეშ ჩამოდიოდნენ უცხოელი მოგზაურები თუ ხელოვანები. ნელ-ნელა ეს კავშირები გაწყდა და თანდათან ფრაგმენტული სახე მიიღო. ამან კი, არა მარტო საქართველოსა თუ სხვა რესპუბლიკების ცხოვრება შეცვალა, არამედ მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებზე მოახდინა გავლენა.

ცხადია, საბჭოთა წყობილების დამყარებას ცვლილებები ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის, ზოგადად ხელოვნებასა და კონკრეტულად, კინემატოგრაფშიც მოჰყვა.

ტოტალიტარული სახელმწიფოს შექმნისთვის იდეოლოგია ახალი სოციალისტური ქვეყნის არსებობის მთავარ საფუძვლად იქცა, ძველის ფიზიკურ და მენტალურ-მორალურ ნგრევასა და ახლის, ასეთივე, შენებასთან ერთად.

კინო კი, როგორც ვლადიმერ ლენინი აცხადებდა, ხელოვნების დარგთან მათთვის ყველაზე საჭირო იყო, მისი მასობრიობიდან გამომდინარე და ფიზიკურ ტერორთან ერთად, საზოგადოების – მასების – მანიპულირებისთვის საჭირო და ხელსაყრელ (თუ რადიოსა და პრესას არ ჩავთვლით) უმნიშვნელოვანეს იარაღად იქცა. ამ მიზნით საბჭოთა რესპუბლიკებში განათლების სახალხო კომისარიატებთან შეიქმნა კინოსექციები, რომლებიც ფილმწარმოების პროცესებს წარმართავდნენ და აკონტროლებდნენ. შემდეგ, ასევე სახელმწიფო კონტროლს დაქვემდებარებული – „სახკინმრეწველი“ (სახელმწიფო კინომრეწველობა) და ცოტა მოგვიანებით, 1938 წელს, თბილისის კინოსტუდია შეიქმნა. კერძო კინოკომპანიების, სტუდია-ატელიეებისა და დისტრიბუტორების დრო კი წავიდა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების, „წითელი“ საქართველოს არსებობის პირველ წლებამდე ცოტა ადრე, საქართველოში მოღვაწეობა დაიწყო არაქართული წარმოშობის რეჟისორებმა – ივანე პერესტიანმა, ვლადიმერ ბარსკიმ და ამო ბეკ-ნაზაროვმა, რომლებიც ქვეყნის ეგზოტიკამ და უცნობმა სამყარომ, უცხო ისტორიებმა და „ველური კავკასიელების“ ცხოვრების იდუმალებამ; ევროპელი მაცურებლისთვის არაბანალურმა ისტორიებმა, უჩვეულო თავგადასავლებმა მიიზიდეს.

ეს, თავისთავად, საინტერესო მხატვრული აზროვნების რეჟისორები, რომლებსაც ეკრანზე ხშირად გადაჰქონდათ ქართველი და რუსი მწერლების ნაწარმოებები (და რომლებიც, ამავე დროს, ახალ რევოლუციურ კინემატოგრაფს ქმნიდნენ), ბუნებრივია, ზედაპირულად შედავდნენ და სიღრმისეულად ვერ აღიქვამდნენ ქვეყნის ნამდვილ სულს, ეროვნულ ხასიათებს და მათი ხელწერაც, რასაკვირველია, „არაქართული“ იყო. მაგრამ სწორედ ეს ადამიანები, რომლებმაც მოახერხეს ახალ რეალობას



მორგებოდნენ, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე გაემახვილებინათ ყურადღება და თან ევრო-ამერიკული კინოს გამოცდილებას იზიარებდნენ (ჟანრები, ფორმები, გადაწყვეტის გზები, გადაღების სპეციფიკა), აღმოჩნდნენ ქართული კინოს ფაქტობრივი შემქმნელები და მისი გეზისა თუ მიმართულებების განმსაზღვრელები, არაერთი ასპექტით.

ივანე პერესტიანის „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (პირველი საბჭოთა მხატვრული ფილმი და პირველი ფილმი, საიდანაც იწყება საქართველოში სახელმწიფოს მიერ კინოს სუბსიდირება. 1921 წელი) 1905 წლის რევოლუციის მოვლენებს ეხმიანებოდა და ტერორისტად შერაცხულ მუშა არსენა ჯორჯიაშვილისა და მისი რევოლუციონერი თანამებრძოლების განხორციელებული ტერორისტული აქტის შესახებ მოუთხრობდა მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს მოსახლეობას. შინაარსისა და პათოსის მიუხედავად, ჟანრობრივად და ფორმის მხრივ, ეს იყო ტიპური ევროპული ნაწარმოები, რომელიც სოციალური დრამიდან სათავგადასავლო ფილმების კატეგორიისკენ იხრებოდა.

ივანე პერესტიანის 1923 წლის საბავშვო ფილმი „წითელი ეშმაკუნები“ (ყველაზე პოპულარული საბჭოთა კინონაწარმოები იმ დროისთვის. ამ პოპულარობამ გამოიწვია, რომ ასევე, ევროპული კინოს უკვე დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ, „წითელი ეშმაკუნების“ სერიის რამდენიმე, თუმცა ნაკლებად წარმატებული, დღევანდელი ენით – „სიქველი“ – გადაიღო – „ილან-დილი“, „სავურ-მოგილა“, „შირვანსკაიას დანაშაული“, „სასჯელი“), ანარქისტებსა და წითელარმიელებს შორის ბრძოლას ასახავდა. ახალგაზრდების – ახალი თაობის, მათ რიცხვში, ერთი შავკანიანის (როგორც საბჭოთა კავშირის შესაქმნელად გაერთიანებული საერთაშორისო და თან საზოგადოების ჩაგრული ფენის სიმბოლოს) მონაწილეობით და სამოქალაქო ომის თემაზე იყო აგებული – ძველისა და ახლის დაპირისპირებით, ბოროტისა და კეთილის ჭიდილით – და ევროპასა და ამერიკაში გავრცელებული „ფილმი-დენის“ – კოვბოური ფილმების (ტრუკებით, აკრობატული ნომრებითა და სროლებით) ნათელი ნიმუში იყო. რომელიც ზუსტად ერგებოდა იმდროინდელ მსოფლიო კინოში (ფრანგული

„პატესა“ და „გომონის“ პროდუქცია ფრანგი ჟანდარმებისა და დეტექტივების მხრიდან დამნაშავეთა დევნის აუცილებელ თემებზე იყო აწყობილი. საბჭოთა ფილმებში ისინი ჩეკისტებმა და საბჭოთა წყობის მტრებმა – ჯაშუშებმა, კულაკებმა, თეთრგვარდიელებმა შეცვალეს) დამკვიდრებული ამ ჟანრის სტანდარტებს.

ივანე პერესტიანთან („სამი სიცოცხლე“, „ათასის ფასად“, „სურამის ციხე“, „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“) ერთად ვლადიმერ ბარსკიც (რომელიც საქართველოში 1918 წელს ჩამოვიდა, როგორც ვინმე პირონეს მიერ საქართველოში გახსნილი, ფრანგული ფირმა „ფილმას“ ფილიალის აგენტი; „არსენა ყაჩაღი“, „მოდვარი“) და ამო ბეკ-ნაზაროვი („ნათელა“, „მამის მკვლელი“) ახალი კინოტენდენციის მსხვერპლი აღმოჩნდნენ და თუმცა მათი ფილმები ჯერ კიდევ ატარებდნენ მსოფლიო კინემატოგრაფის ჩვეულ ნიშნებს – სასიყვარულო თუ ყოფითი დრამის, საზოგადოებისგან გარიყულობის, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის თემებისა და პლასტიკური ამოცანების, მონტაჟისა თუ სიუჟეტის განვითარების თავისებურების მხრივ, მათ რადიკალური იდეოლოგიურობა და ზღვარგადასული სოციოლოგიური ჟღერადობა ახასიათებდათ, რაც სქემატურსა და მოუქნელს ხდიდა ფილმების მხატვრულ ნაწილს.

1924-1929 წლებში კინოთი (ისევე, როგორც იმ პერიოდის არაერთი პროგრესულად, თანამედროვედ მოაზროვნე ადამიანი) დაინტერესდა ქართული თეატრის რეფორმატორი, მსოფლიო მასშტაბის რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც საფუძველი შეუქმნა ქართული კინოსამსახიობო სისტემის შემუშავებას.

ამ პერიოდშივე (1924 წლიდან) მუშაობას აახლებს ალექსანდრე წუწუნავა. მისი ახალი კინოსურათებიც („ვინ არის დამნაშავე“, პირველი ქართული კინოკომედია „ხანუმა“, „ჯანყი გურიაში“) შეიძლება საერთო კონტექსტში განვიხილოთ, რომელიც, ერთი მხრივ, მსოფლიო კინოტენდენციებს იზიარებს, როგორც პოპულარული ჟანრებისა (მელოდრამა, ფსიქოლოგიური ელემენტები და ჟანრის კანონების დაცვის) და

ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზების მხრივ. ამასთან, ეს ფილმები, ზემოხსენებულთან ერთად, ნამდვილი საბჭოთა პროდუქტები იყო – ძველისა და ახლის დაპირისპირებით, ბურჟუაზიული მორალისა და წეს-ჩვეულებების კრიტიკით, რევოლუციური სულისკვეთებითა და სოციალური სიდუხჭირის ასახვით, რა თქმა უნდა, მეფის მმართველობის ხანაში.

ეს რეჟისორები იყვნენ პირველ მერცხლები, რომელთა დამსახურება ქართული კინოს წინაშე ძალიან დიდია. თავიანთი ფილმებით, თემებით, ჟანრებით, კინოენის დანერგვის მრავალმხრივი მცდელობებით, შეცდომებით, მარცხითა და მიღწევებით მნიშვნელოვანი ნიადაგი მოუშადას ქართველი რეჟისორების დიდ ოთხეულს. კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ კალატოზიშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია და მიხეილ ჭიაურელი – ეროვნული კინემატოგრაფის წარმომადგენლები, რომელთა შესახებ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მათ შექმნეს ქართული კინო, შექმნეს ის, რაც თავისთავადობით, სპეციფიკური გამომსახველობით ხასიათდება და მისი ადგილი მსოფლიო კინემატოგრაფის კონტექსტში განსაზღვრეს.

ამ პერიოდში გადაღებული ფილმებით – კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (რომლის გამო, საბჭოთა ცენზურამ რეჟისორს სამუდამოდ ჩაურაზა კინემატოგრაფის კარი); ნიკოლოზ შენგელაიას (ყოფილი ფუტურისტი და როგორც ფუტურისტების უმრავლესობა კინოს, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი ხელოვნების, იდეის გამზიარებელი) „ელისო“ (რომელშიც მხატვრული გამომსახველობა, მონტაჟი და პლასტიკური გადაწყვეტა მნიშვნელოვნად უსწრებს დროს); მიხეილ კალატოზიშვილის (რეჟისორი, რომელმაც 1956 წელს, რუსეთში გადაღებული ფილმისთვის „მიფრინავენ წეროები“, კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო) „ჯიმ შვანთე“ და მიხეილ ჭიაურელის (მოქანდაკე და მხატვარი, მოგვიანებით, სტალინის შესახებ შექმნილი ტრილოგიის – „ფიცი“, „ბერლინის დაცემა“, „დიადი განთიადი“ – ავტორი და სტალინის ფავორიტი) „საბა“ და „საბარდა“ – ნათლად გამოჩნდა, რომ ქართულმა კინომ ახალი ამოცანები დაისახა და ახალი სახე შეიძინა, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო

არათუ მსოფლიო კინონაწარმოებების გვერდით დამდგარიყო, არამედ კონკურენციაც გაეწია მათთვის.

მათ, ღვედი-უორკ გრიფიტის, ერის ფონ შტროკაიმის, გერმანელი ექსპრესიონისტების (რობერტ ვინე, პაილ ლენი, ფრიც ლანგი, ფრიდრიჰ მურნაუ, გეორგ პაბსტი), ჟან რენუარის, მარსელ კარნეს, ჯონ ფორდის, ჩარლი ჩაპლინის, ლუის ბუნუელისა თუ რობერტ ფლაერტის მიგნებები ნაწილობრივ გამოიყენეს და ნაწილობრივ, დამოუკიდებლად, პარალელურად გამოიგონეს. როგორც მთლიანი მოცემულობებით – სახელოვნებო მიმდინარეობის, მიმართულების კონტექსტში, ან ვთქვათ, ჟანრებისა და მხატვრული ხერხების სისტემებში ან ვთქვათ, დეტალისთვის მნიშვნელობის მინიჭებითა და აქცენტირებით.

მაგალითად, „ჩემს ბებიას“ ზოგი ექსპრესიონიზმის გავლენას ხედავს. ზოგს მიაჩნია, რომ საქმე კონსტრუქტივიზმთან გვაქვს. ალბათ უფრო კინოვანგარდია, ისევე როგორც „საბა“ და „ხაბარდა“. ხოლო „ჯიმ შვანთე“ (1929), რომელიც კინოში არსებულ ყველა მიღწევას აერთიანებს, თემატიკით, პრობლემის წამოჭრით, გადაწყვეტით, მხატვრული ხერხების ჰარმონიული ერთიანობით ახლოსაა რობერტ ფლაერტის შედეგთან „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (1922 წელი) და ლუის ბუნუელის „ლას ურდესის“ (1932) ესთეტიკასთან, ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის ისტორიის თავისთავადი ასახვით.

თუმცა, კინოს განვითარების ეს ხაზიც მალე გაწყდა და კვლავ ახალ ტენდენციებს იძულებით დაუთმო გზა. 1932 წლიდან საბჭოთა კავშირის მმართველმა კლასმა ახალ და ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას – მეთოდს – ოფიციალურად ჩაუყარა საფუძველი და საყოველთაო სავალდებულო „წესად“ გამოაცხადა ხელოვნების მიმდინარეობა – სოციალისტური რეალიზმი. სოცრეალიზმმა ხელოვნებას განვითარებისა და სრულქმნისთვის ყველა გზა მოუჭრა, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კულტურისა და მათ შორის, კინემატოგრაფიის დინების კალაპოტი და ხელი შეუწყო სუროგატული, საბჭოთა ფსევდოხელოვნების შექმნას.

ამ პერიოდიდან (1920-იან წლებში ცენზურის შედარებით

ნაკლები სიმწვავისგან განსხვავებით, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე) საბჭოთა საზოგადოება (ამ წლებში კიდევ მეტად გამწვავდა რეპრესიები და უდანაშაულო ადამიანების ტოტალური განადგურება, რამაც პიკს 1936-1937 წლებში მიაღწია) სახელმწიფო იდეოლოგიის გენერალური კურსის – სოციალისტური რეალიზმის – სრულ დაქვემდებარებაში გადავიდა. ხელოვნებაში მთავარი, მისი არსებობის განმსაზღვრელი „სოციალური დაკვეთა“ გახდა, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე და სიცრუე მოჰყვა. ყველა კარი დაიკეტა, ყველა ფარდა დაეშვა.

შემდეგ ომიც დასრულდა. ფრონტიდან დაბრუნებულებს თან „ნადავლი ფილმები“ მოჰყვით (თუმცა სსრკ-ში პირველი „ნადავლი ფილმები“ ჯერ კიდევ 1939 წელს შემოვიდა, წითელი არმიის პოლონეთში ლაშქრობის შემდეგ<sup>1</sup>) და ვინაიდან ხელისუფლებამ გადაწყვიტა, რომ 5-წლიანი ომის პერიოდში ფიზიკურ და სულიერ გაჭირვებაგადატანილ, ახლობლებდაკარგულ და სტრესირებულ ადამიანებს დასვენება, გართობა და გახალისება სჭირდებოდათ, საქართველოს (ისევე, როგორც მთელი საბჭოთა კავშირისა და მთელი მსოფლიოს) კინოთეატრების ეკრანები – საბჭოთა და უცხოური მუსიკალური ფილმებით, კინოკომედიებითა და „ჰეფინდებიანი“ კინოსურათებით გაივსო.

სწორედ ამ და სხვა ევროპული და ამერიკული მუსიკალური ფილმების, მუსიკალური კომედიების გავლენით, ჟანრის ყველა ელემენტისა და ერთიანი სტრუქტურის დაცვით, 1948 წელს, უშუალოდ იოსებ სტალინის სურვილითა და ბრძანებით, ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და შალვა გედევანიშვილმა, ვიქტორ დოლიძის – ყველაზე პოპულარული ქართული – ოპერისა და ქართველ დრამატურგ ავქსენტის ცაგარელის პიესის „ხანუმა“ (რომელიც ზემოთ ნახსენები პირველი ქართული კინოკომედიის სცენარის საფუძველიც იყო) მიხედვით გადაიღეს მუსიკალური კომედია

<sup>1</sup> ეს ფილმები იყო „ასი მამაკაცი და ერთი ქალი“, „დიდი ვალის“, „სიყვარულის სიმღერა“ და სხვა. რომელთა ჩვენება მოვლენად იქცა საბჭოთა კავშირში.

„ქეთო და კოტე“, რომელიც შემდეგ ბროდვეიზეც აჩვენეს და რომელიც დღესაც კომერციულად ყველაზე წარმატებულ (თენგიზ აბულაძის „მონანიების“ შემდეგ) და ცნობილ ქართულ ფილმად ითვლება.

ომისშემდგომ საბჭოთა საქართველოში, კვლავ არსებული კარჩაკეტილობის მიუხედავად (რაც მნიშვნელოვნად აფერხებდა გარემომცველი სივრცის გათავისებას), „რკინის ფარდაში“ მაინც მოიძებნა პატარა ღრიჭოები, საიდანაც ქვეყანაში თავისუფლების სხივი აღწევდა. მაინც გაჩნდა პატარა ხვრელები გაუვალ კედელში, რომლებიც თავისუფლებისმოყვარე და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებმა თავიანთი მოღვაწეობით გააფართოვეს.

ამ სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, სტალინის კულტის დამხობისა და ნიკიტა ხრუშჩოვის ეპოქის „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად. მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „დერჟავად“ რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლვის“ სისწრაფეც ოდნავ შენედა. მის შიგნით ახალი მოძრაობები და გადაადგილებები დაიწყო. და ამ პროცესებმა ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა – ლიტერატურაც, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც...

ერთი მხრივ, კომუნისტური დიქტატურასთან დაპირისპირების, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და ახალი მხატვრული აზროვნების დაჟინებით, თუმცა შეფარვით გამოხატვისკენ სწრაფვამ და ამავე დროს ევროპაში (50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანების დასაწყისში) დაწყებულმა ახალგაზრდულმა მოძრაობამ, ძველის „ნგრევისკენ“ მიმართულმა საპროტესტო გამოსვლებმა, ახალი თაობების მიერ ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღებმა ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი – პასიონალური კავშირები დაამყარა. 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „ქეამბოხეთა“

ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა.

პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატური თვალსაზრისით, ასევე, ფორმების ძიების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძვლად. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არამხოლოდ შინაარსი, პრობლემატიკა, არამედ ფორმა და სტილი განსაზღვრეს, ჩამოაყალიბეს ახალი შემოქმედებითი აზროვნება და ახალ შემოქმედებით ხედვას დაუდეს სათავე.

სწორედ ნეორეალიზმის გავლენითა და დამსახურებით, 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანების დასაწყისში, საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა ახალ ქართულ კინოს, ახალგაზრდა რეჟისორების მონაწილეობით, რომელიც, ამავე დროს, 20-იანი წლების კინემატოგრაფის მთავარ მახასიათებლებს აღორძინებდა.

„თანამედროვე ქართული კინოს განსაკუთრებული ყურადღება ზნეობრივი კოლიზიებისადმი ადვილი დასანახია. ამ გზაზე მას დიდი წარმატებები სდევდა თან. დღეს, ალბათ, სასურველია (და აუცილებელიც), რომ თანამედროვე ადამიანის გაგება კიდევ უფრო გაფართოვდეს და მეტი ცდები გაკეთდეს, რათა ხასიათი განიხილებოდეს, როგორც ადამიანის სოციალურ ფუნქციათა სტრუქტურა“<sup>1</sup> – წერს ირინა კუჭუხიძე რუს კინოკრიტიკოს იური ბოგომოლოვის, თავის დროზე განმარტებული სტატიის პასუხად.

თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ (ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით) – პირველი ფილმი, რომელიც ახალი ქართული კინოს დაბადების ან მეორენაირად, აღორძინების მაუწყებლად იქცა, 1956 წელს. ამ ფილმში (რომელსაც 1956 წელს კანის ფესტივალის ჟიურის სპეციალური პრიზი მიენიჭა, ალბერ ლამორისის „წითელ ბუმბუტთან“ ერთად) ამკარად გამოიკვეთა ნეორეალისტური კინოს (და განსაკუთრებით, ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების გამტაცებლების“ გავლენა) მთავარი

<sup>1</sup> კუჭუხიძე ი. კამათი გრძელდება. აღმანახი „კინო“. 1980. თბ. 1980. გვ.177-189.

პრინციპები და ამავე დროს, სქემაში (რომელიც იტალიაში გამოქვეყნდა და შემდეგ მთელ მსოფლიოში გავრცელდა), შესაძლებელი გახდა ქართული სინამდვილის მოქცევა, ყოფის, ხასიათების, ტრადიციებისა და არსებული რეალობის მიმართ დამოკიდებულების, მოქალაქეობრივი პოზიციის დამოუკიდებლად გამოხატვა.

თენგიზ აბულაძემ ეს გზა პირველ დამოუკიდებელ ფილმშიც – „სხვისი შვილები“ – გააგრძელა, რომელიც ნეორალისტური კინოს პრინციპებს – ანტისანახაობა, ანტისახვეითობა, რეპორტაჟულობა, ქლაქის ნატურა, ფარული კამერა, კადრის კომპოზიციით შექმნილი ბუნებრივი გარემო, ტიპაჟები – უფრო ღრმად და ცნობიერად იყენებდა. ეს პრინციპები საფუძვლად იქცა ქართული კინოსთვის, მაშინაც კი, როდესაც მან ახალი მიმართულება აიღო და იგავის, პოეტური, მეტაფორული კინემატოგრაფის ფორმაში გადაიზარდა.

60-იანი წლებიდან მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მეს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, ადამიანებთან შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა, განუმეორებლისა და განსაკუთრებულის ძიება, იმის, რაც ახლოს იყო პიროვნების, საზოგადოების გამომხატველ ბუნებასთან, რაც ახლოს იყო იმ ერის თვისებებთან, რომელსაც ესა თუ ის ხელოვანი წარმოადგენდა და აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო დრო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო. ახალი გზების ძიების დრო დადგა.

ამ და 60-70-იანელთა თაობის სხვა რეჟისორებმა (ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ლანა ლოლობერიძე, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, რეზო ესაძე, ნოდარ მანაგაძე, ირაკლი კვირიკაძე, ქართლოს და ბუბა ხოტივარები, სოსო ჩხაიძე და სხვ.) – იმისთვის, რომ ეთქვათ სათქმელი, ესაუბრათ პრობლემებზე, რომლებიც აღელვებდათ (მათაც და საზოგადოებასაც) და მოეხერხებინათ ცენზურის „მოტყუება“, ისეთი კინოფორმებსა და ჟანრების გამოყენება დაიწყო, როგორებიცაა – იგავი, ლეგენდა, მითი, კომედია, ტრაგიკომედია. ეს „ათავისუფლება“ მათ



„პასუხისმგებლობისგან“, რადგან რეალობასთან თითქოს პირდაპირი შეხება არ ჰქონდათ და სინამდვილეს ალევორიული ფორმით სახავდნენ.

ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური კინემატოგრაფის გამსაზღვრელი მთავარი ნიშანი მისი შემქმნელების აზროვნების დამოუკიდებელი ხასიათი იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბება გამოიწვია. განსაკუთრებით ძლიერი იყო ინგმარ ბერგმანის, ფედერიკო ფელინის, ჟან ვიგოს გავლენა, რაც ქართული კინოს ახალი სახის ფორმირებას უწყობდა ხელს. დაიწყო ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან და იდეურ-პოლიტიკურ, იდეურ-საზოგადოებრივ კინემატოგრაფთან დაპირისპირება. თხრობის მონტაჟურ-პოეტურ ხერხს, ანალიტიკურ-პროზაულთან შედარებით, უპირატესობა ენიჭება. აქვე ხდება ფსიქოლოგიური ხაზების, პლასტიკური მრავალშრიანობისა და ჟანრული მრავალფეროვნების შემოსვლა – ერთი ჟანრი საკმარისი არაა სათქმელის ერთ ფორმაში ჩასატყვად და ხდება მათი შერწყმა თუ გადაჯაჭვა.

1980-იანი წლებიდან, ახალი თაობის რეჟისორების (თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, დიტო ცინცაძე, დათო ჯანელიძე, ოთარ ლითანიშვილი, ნანა ჯორჯაძე, ნანა ჯანელიძე, ტატო კოტეტიშვილი, გოგიტა ჭყონია, ალექო ცაბაძე, ლევან ღლონტი, ლევან თუთბერიძე, ლევან ზაქარეიშვილი, ზაზა ხალვაში, მარინე ხონელიძე) ფილმებში ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები. 80-იანელების ინტერესები ახალი ტიპისა და ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების, მათი ბედის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესახებ საუბრის, მათი ცხოვრების, მათი პრობლემების განსჯისკენ წარიმართა. პოეტურ-მეტაფორული კინოს მიმართ ინტერესი, ანუ სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხებით აზროვნება, ადგილს უფრო პროზაულ კინოს უთმობს. ეს თითქოს ბუნებრივად გამოძინარეობდა იმ საკითხების „რეალისტურობიდან“, რომლებსაც ისინი თავიანთ

ფილმებში წამოჭრიან და ამავე დროს, წინამორბედი თაობის კინემატოგრაფის გავლენისგან გათავისუფლების სურვილიდან. მათ ფილმებში („ბელურების გადაფრენა“, „ადგილის დედა“, „მოგზაურობა სოპოტში“, „ოთახი“, „ძმა“, „უძინართა მზე“, „ლაქა“, „ღამის ცეკვა“, „აქეთ მამხალეები, კვაზიმოდო“, „მდგმურები“, „ანემია“, „იქ, ჩემთან“, „რჩეული“ და ა.შ. და ა.შ. უკვე მძლავრ ნაკადად იჭრება ევროპული და ამერიკული კინემატოგრაფის მიმდინარე თუ უკვე წარსულს ჩაბარებული ნაკადები. ზოგიერთ შემთხვევაში ეს გავლენები და მსგავსება ხელოვნურია, ზედაპირული. ზოგიერთი თავისუფლად შედის საერთო დინების მსვლელობაში და ორგანულად ითავისებს მათთვის ავტორიტეტების გამოცდილებას.

1991 წელს საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური ცხოვრება კიდევ ერთხელ რადიკალურად შეიცვალა და ქვეყანაში ახალი „წესრიგი დამყარდა“. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი გმირები ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

XXI საუკუნის 10-იანი წლების შუა პერიოდიდან, გახშირდა საერთაშორისო პროექტები, კოპროდუქციები (ისეთი, რომლებსაც ქართველი რეჟისორები უცხოური ფონდებისა თუ პროდუსერების ხელშეწყობით იღებენ<sup>1</sup> და ისეთებიც, რომლებსაც უცხოელი რეჟისორები საქართველოში ქმნიან, ნაწილობრივ ქართული მხარის დაფინანსებითა და ქართველი შემოქმედებითი ჯგუფების მონაწილეობით), რომლებიც ადრე თითხე ჩამოსათვლელი იყო.

უცხოურ კინოკომპანიებთან ქართველი რეჟისორების თანამშრომლობა არაერთმნიშვნელოვნად წარმატებულიც აღმოჩნდა, საერთაშორისო ფესტივალებსა თუ გაქირავების მხრივ.

„უკვე ერთი წელია ქართული კინონდუსტრია ევროკავშირის მხარდაჭერით მიმდინარე კლასტერული

<sup>1</sup> მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ირანელ რეჟისორ მოჰსენ მახმალბაფის „პრეზიდენტი“ (მთავარ როლში მიხეილ გომიაშვილი), რომელმაც 2014 წლის რამდენიმე, მათ შორის, ჩიკაგოს, ფესტივალის პრიზები მიიღო.

განვითარების ინიციატივის ყურადღების ცენტრში მოექცა. დღეს „ქართული კინოკლასტერი“ უკვე ოფიციალურად რეგისტრირებული სუბიექტია, რომელიც კინოწარმოებისა და პოსტ-წარმოების მიმართულებებით მოღვაწე წამყვან პროფესიონალებს აერთიანებს. კინოკლასტერი ქართული კინონდუსტრიის ხელშეწყობის ერთიანი ხედვის ირგვლივ შეიქმნა. მისი წევრები გაერთიანებული ძალისხმევით ცდილობენ საერთაშორისო კავშირების გაძლიერებას და ინდუსტრიის მიმართ ინტერესის ამაღლებას როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე<sup>1</sup>.

XXI საუკუნის ქართულ, ისევე როგორც მსოფლიო, კინოში აღარ არსებობს ერთიანი კალაპოტები, მიმდინარეობები, მწყობრი სისტემები. დღეს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძიებების დროა, სრულიად გახსნილი, გამჭვირვალე და გამჭოლი მოქმედებების. ყველა კარი ღიაა და არც გადაადგილების, არც სხვა სამყაროებთან ინტეგრირების პრობლემა აღარ არსებობს. ფილმების ნახვა თუ კულტურის სხვა სიახლეების გაცნობა არანაირ სირთულეს არ წარმოადგენს და შესაბამისად, უცხოური ხელოვნების გავლენის ძალა ქართველ ხელოვანებზეც გეომეტრიული პროგრესით იზრდება.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ირინა კუჭუნიძე. კამათი გრძელდება, აღმანახი კინო. თბ. 1980;
- ადრიან ბრისკუ. ასე შორს, და მაინც ასე ახლოს. ევროპის სახე-ხატი საქართველოში: იდეათა ისტორია. 5 მაისი. 2017 - <https://ge.boell.org/ka/2017/05/05/ftn30> (17/06/2020);
- თამარ ხურცია. ქართული კინოკლასტერი საერთაშორისო კინოწარმოების რუკაზე საქართველოს მოხვედრის შესაძლებლობას ქმნის. - <https://eu4business.eu/ka/success-stories/kartuli-kinoklasteri-saertashoriso-kinocarmoebis-rukaze-sakartvelos-moxvedris> (17/06/2020).

---

<sup>1</sup> ხურცია თ. ქართული კინოკლასტერი საერთაშორისო კინოწარმოების რუკაზე საქართველოს მოხვედრის შესაძლებლობას ქმნის. <https://eu4business.eu/ka/success-stories/kartuli-kinoklasteri-saertashoriso-kinocarmoebis-rukaze-sakartvelos-moxvedris> (17/06/2020)

**ქეთევან პატარაია,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

**„არ იღარღო, ბიძია ბენჟამენ“ –  
კლოდ ტილიეს რომანის რეზაზ  
გაბრიელიძისეული ინტერპრეტაცია ზიორგი  
ღანელიას ფილმში „არ დაიღარღო“**

„მართალი ვითხრათ, არ მესმის, რატომ ებლაუჭება ადამიანი ასე სიცოცხლეს, რას პოულობს ასე მიმზიდველს ღამეებისა და დღეების, ზამთრებისა და გაზაფხულების უაზრო ცვალებადობაში? უცვლელია მხოლოდ იგივე ცა და იგივე მზე, იგივე მწვანე მდელოები და ოქროს მინდვრები, იგივე თაღლითები და დოყლაპიები“.<sup>1</sup> – ამ სტრიქონებით იწყება XIX საუკუნის ფრანგი მწერლისა და პუბლიცისტ კლოდ ტილიეს რომანი – „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“, რომელიც 1843 წელს, საფრანგეთში დაიბეჭდა.

კლოდ ტილიე მაშინდელი საზოგადოებისათვის ცნობილი იყო, როგორც პამფლეტისტი, რომელიც ოპოზიციურ გაზეთში სტატიებს აქვეყნებდა. სწორედ ამიტომ შეარქვეს თანამედროვე რაბლე და მონტენის მეგვიდრე. მწერლის 4 რომანიდან ყველაზე წარმატებული „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“ იყო. ის დღემდე, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, 250-ჯერ გამოიცა.<sup>2</sup> ასეთი პოპულარობის საიდუმლო, ალბათ, დახვეწილ იუმორსა და სატირაშია, რომლითაც ავტორი უსამართლობის, ქედმაღლობის, შურის, სინარბის, ვულგარულობის, მზაკვრობის, ცრურწმენების პარალელურად – მეგობრობის, ურთიერთგატანის, სიყვარულის ამბებს ყვება.

<sup>1</sup> Клод Тилье. Мой дядя Бенжамен. Москва. 1937 г. с. 3 (ავტორის თარგმანი რუსულიდან).

<sup>2</sup> Дегтярев А. журнал «Наше наследие». Вышло в свет новое издание романа К. Тилье. «Мой дядя Бенжамен» - <http://www.nasledie-rus.ru/today/article56.php> - (18/06/2020).

რომანი ქართულად პირველად 2016 წელს ითარგმნა (მთარგმნელი თინათინ სიხარულიძე). თუმცა, ამ შემთხვევაში, რუსულენოვანი თარგმანი გვანტერესებს, რომელიც პირველად, 1930 წელს (მთარგმნელი ბენედიქტ ლივშიცი), ხოლო მეორედ – 1937 წელს ნადეჟდა კოვანის თარგმანით გამოიცა.

საბჭოთა გამოცემლების ინტერესი აღნიშნული რომანისადმი, სავარაუდოდ, ავტორის მიერ ნაწარმოებში მკვეთრად გამოხატულმა სოციალური უთანასწორობის იდეამ და რელიგიურ საკითხებზე თავისუფლად და ხშირად ცინიკურმა მსჯელობამ გამოიწვია. „თქვენ ამბობთ: „ღმერთმა შეგვქმნა, რათა ვემსახუროთ და გვიყვარდეს ის“. ეს არასწორია: მან თქვენ ტანჯვისთვის შეგქმნათ. ადამიანი, რომელმაც არ იცის ტანჯვა, ცუდი მექანიზმია, დაუმთავრებელი ქმნილება, ზნეობრივი სიმახინჯე, ბუნების შეცდომა. სიკვდილი არა მხოლოდ ასრულებს სიცოცხლეს, არამედ კურნავს მას. არსად გრძნობ თავს ისე კარგად, როგორც კუბოში. თუ მენდობით, მაშინ წადით და ახალი ტანსაცმლის მაგივრად კუბო შეუკვითეთ. ეს ერთადერთი სამოსია, რომელიც არ მოგიჭერთ“<sup>1</sup>. ამდენად, სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი მთელ რომანს ლაიტმოტივად მიჰყვება. ის მთავარი გმირის, ექიმ ბენჟამენის საქმიანობის თანმხლებია. მისთვის სიკვდილი მისაღები და ნაცნობია, ისევე, როგორც ახალი სიცოცხლის დაბადება, რასაც უპრობლემოდ ახერხებს ბენჟამენის მრავალშვილიანი და.

კინორეჟისორი გიორგი დანელია იგონებს, რომ კლოდ ტილიეს რომანი „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“ დედამისის საყვარელი წიგნი იყო. „პირველად, მეხუთეკლასელმა წავიკითხე. შემდეგაც ხშირად ვფურცლავდი. ერთ დღეს ილიაში ამოვიდე და თბილისში ჩავფრინდი. დავურეკე ელდარ შენგელაიას, ქართველი სცენარისტი მჭირდება-მეთქი. ელდარმა სამი გვარი დამისახელა. სჯობს, სტუდიაში მოხვიდე და ყველას გაგაცნობო. საბედნიეროდ, პირველი რეზო გაბრიაძე მოვიდა. დანარჩენებს არც დავლოდებივარ. წიგნი მას გადავეცი“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Клод Тилье. ` Мой дядя Бенжамен~. Москва. 1937 г. с. 5.

<sup>2</sup> გაზ. „კვირის პალიტრა“. „გიორგი დანელიას დღიურები“. 5 ოქტომბერი. 2015 – <https://www.kvirispalitra.ge> – (18/06/2020).

რომელ წელს იყო ის წიგნი გამოცემული, ჩვენთვის ცნობილი არაა, მაგრამ ის, რომ რომანი ნამდვილად რუსულ ენაზე იქნებოდა ხელმისაწვდომი, სავსებით ლოგიკურია, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნე, მაშინ ქართული თარგმანი ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

1968 წელს რეზო გაბრიაძემ და გიორგი დანელიამ სცენარზე მუშაობა დაიწყეს. დანელია მთელი შემოდგომა სასტუმრო „საქართველოში“, 501-ე ოთახში ცხოვრობდა და რეზო გაბრიაძეც ყოველ დილას სტუმრობდა რეჟისორს. საღამოობით, ორივენი ჩაის დასალევად ჩადიოდნენ ფიქრის გორაზე, გიორგი დანელიას დეიდასა და ბიძასთან – ვერიკო ანჯაფარიძესა და მიხეილ ჭიაურელთან და ძველ თბილისზე საუბრობდნენ. ეს მოგონებები ეხმარებოდათ სცენარზე მუშაობაში, რადგანაც ლუი XV-ის დროინდელ, XVIII საუკუნის საფრანგეთში მიმდინარე მოქმედება XIX საუკუნის მიწურულის ან XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში უნდა გადმოეტანათ. ამასთან, თბილისში დაბადებული, მაგრამ მოსკოვში გაზრდილი გიორგი დანელია კარგად არ იცნობდა საქართველოს. ეს, ბავშვობის შემდეგ, ფაქტობრივად, მისი პირველი ვიზიტი იყო თბილისში. ერთი შეხედვით, ფრანგული ამბის, ხასიათების, სიტუაციების გაქართულება სულაც არ უნდა ყოფილიყო ადვილი, მაგრამ გარემო თვითონ კარნახობდა სცენებს. ყოველდღიურად 14 საათს მუშაობდნენ და სცენარის ექვსი თუ შვიდი ვარიანტი დაწერეს. იმ პერიოდში რეზო გაბრიაძე დაქორწინდა. ქორწილში კინორეჟისორმა თამაზ მელიავამ დუქნიდან მეარღნე მიუყვანა, რომელიც ბინის სივიწროვის გამო სტუმრებს ხელს უშლიდათ და ფანჯრის წინ, ხეზე შემოსევს. ეს სცენა ფილმში შევიდა. თავისი განწყობით სრულიად შეესაბამება რომანში აღწერილ ქეიფებს, თუმცა იქ სხვა დეტალებია. ასევე თითქმის უცვლელად მოხვდა სცენარში ისტორია, რომელიც მიხეილ ჭიაურელმა მოუყვა რეჟისორსა და სცენარისტს.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> სალალაია ე.- აკვირის პალიტრა“. გიორგი დანელიას დღიურები“. მთვრალი ინტელიგენტი“ რომ არ შემხვედროდა... – <https://www.kvirispalitra.ge/public/26671-qmthvrali-intelligentiq-rom-ar-shemkhvedroda-giorgi-danelias-dghiurebi.html> (18/06/2020)

1930-იან წლებში თბილისის კინოსტუდიის დირექტორი მძიმე სენით გახდა ავად. ექიმებმა უთხრეს – ძალიან ცოტა ხანი დაგრჩაო. დირექტორმა საავადმყოფოში სასწრაფოდ მიიწვია კრება, საკითხზე – როგორ უნდა დაეგემათ მისი გასვენება. ხმის მიცემის პრინციპით გადაწყდა: ვის უნდა დაეწერა ნეკროლოგი, ვინ გამოსულიყო სიტყვით, რა მუსიკა შესრულდებოდა პანაშვიდზე, დამტკიცდა კუბოს ესკიზი, პროცესიის მსვლელობის მარშრუტი, ქელების ჩატარების ადგილი, თამადის კანდიდატურა და ა. შ. (სხვათა შორის, დირექტორმა ამის შემდეგ კიდევ 5 წელი იცოცხლა).<sup>1</sup>

საოცარია, რომ მსგავსი ტრაგიკომიკური სიტუაცია რომანშიცაა აღწერილი. ბენჟამენის მეგობარი ექიმი ბატონი მენკსი ასევე გეგმავს თავის გასვენებას და, მეტიც – გამოსათხოვარ სუფრას აწყობს მეგობრებისთვის. ფილმში მენკსი ექიმ ლევან ცინცაძედ გარდაისახა (რომელსაც სერგო ზაქარიაძე ასახიერებს).

რომანში არაა დიალოგი, რომელიც სცენარში შევიდა. მაგ., ლევანის კითხვაზე – შეხვდება თუ არა იგი იმქვეყნად გარდაცვლილ ქალიშვილს, მღვდელი პასუხობს, რომ – იქ არაფერი არსებობს. წინამდებარე დიალოგი მაყურებლისთვის ტოკებს შთაბეჭდილებას, რომ ეს აზრი, მხოლოდ ერთ კონკრეტულ ადამიანს – მღვდელს ეკუთვნის. რომანში კი თითქმის ყველა გმირს რელიგიის მიმართ მსგავსი დამოკიდებულება აქვს. ფილმში სულ რამდენიმე დეტალია ამგვარი – მონაზონი შიშველ ფეხს წყალს უშვერს; ბენჟამენის და, სოფიკო (სოფიკო ჭიაურელი) რაღაცას კერავს ნაჭრისგან, რომელზეც აშკარად რომელიღაც წმინდანის გამოსახულებაა; ურწმუნო მღვდელი და მისი ლევანთან ბოლო დიალოგი. ნაწარმოებში კი მთელი პასაჟები, მონოლოგები და თავები ეძღვნება რელიგიის, მისი დოგმების, ეკლესიის კრიტიკას. ამიტომაცაა, რომ აქ სიკვდილი და სიცოცხლე ფასს კარგავს და ერთი გამოსავალი რჩება –

<sup>1</sup> სალაღია ე. კვირის პალიტრა“. გიორგი დანელიას დღიურები“. „მთვრალი ინტელიგენტი“ რომ არ შემხვედროდა...“ - <https://www.kvirispalitra.ge/public/26671-qmthvrali-intelligentiq-rom-ar-shemkhvedrodaqa-giorgi-danelias-dghiurebi.html> (18/06/2020)

სანამ ცოცხალი ხარ, ისიამოვნო ადამიანებთან ურთიერთობით, უსამართლოდ არ მოექცე, გიყვარდეს, დრო ატარო მათთან ერთად და არ იფიქრო სვალინდელ დღეზე. „დედამიწაზე აპოკალიფსი რომ მომხდარიყო და მხოლოდ ერთი ბოთლი ღვინო გადარჩენილიყო, ბიძია ბენჟამენი მშვიდად დალევდა კაცობრიობის ჯანმრთელობის სადღეგრძელოს“<sup>1</sup> – წერს კლოდ ტილიე. რომანში მოქმედების დრო და ადგილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლუი XV-ის დროინდელი საფრანგეთია. ეს ის მეფეა, რომელმაც თქვა: ჩემ შემდეგ წარღვანაც მოსულაო და მთელი ცხოვრება ნადიმში, ნადირობაში, ბანქოს თამაშში გაატარა. მის ნაცვლად ქვეყანას მეფის ფავორიტი ქალები მართავდნენ. ომებით გადაღლილი საფრანგეთი დასუსტდა და გაკოტრდა.

ფრანგული ამბავი ექიმ ბენჟამენის შესახებ, ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაციით, გიორგი დანელიამ და რეზო გაბრიადემ, XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში გადმოიტანეს. როგორც რეზო გაბრიადე იხსენებს, ეს იყო ძალიან რთული და ამავე დროს, ძალიან მხიარული სამუშაო. „გია პროფესიით არქიტექტორი იყო, რაც ეხმარებოდა ფილმის მთლიანობის, ჰარმონიულობის საკითხის გადაწყვეტაში“<sup>2</sup>.

სცენარის შექმნისას, ავტორები გასაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ, თუ რამდენად შეესაბამებოდა მათი მოფიქრებული ახალი სიუჟეტური სვლა, ხერხი თუ პერსონაჟი კლოდ ტილიეს სტილს, მისი ნაწარმოების მთავარ სათქმელს. ერთმანეთს ეკითხებოდნენ: „ეს მოეწონებოდა ტილიეს?“ თუ პასუხი უარყოფითი იყო, სცენას აუცილებლად იღებდნენ სცენარიდან. სცენარში დარჩა რომანის მთავარი სიუჟეტური ხაზი: ვალებში ჩაფლული მხიარული, ენაკვიმატი ექიმი ბენჟამენ რატერი,

<sup>1</sup> Клод Тилье. `Мой дядя Бенжамен`. Москва. 1937.

<sup>2</sup> ციციშვილი ლ. „რეზო გაბრიადე გიორგი დანელიას შესახებ – „ჩაქრა ეკრანი. რომელსაც ანათებდა მისი ფილმები. გია დანელია აღარაა. მაგრამ მისი ფილმები დარჩება“. 06.04.2019 – <https://1tv.ge/news/rezo-gabriadze-chaqra-ekrani-romelic-anatebda-mis-filmebs-gia-danelia-agharaa-magram-misi-filmebi-darcheba/> (18/06/2020)



რომელიც შვიდშვილიან დასა და სიძესთან ცხოვრობს და მომავალი არ ადარდებს, დის კატეგორიული მოთხოვნის შემდეგ, შეძლებულ ექიმ მენკსის შეუხედავ ქალიშვილთან ქორწინებაზე თანხმდება. თუმცა, უშნო ქალის უსიყვარულოდ შერთვაზე მეტად ის არ მოსწონს, რომ ეკლესიაში უნდა დაიწეროს ჯვარი. „რა მაკლია, ჩემი საქმეები რომ კარგად წავიდე? ერთი კარგი ეპიდემია. ღმერთი მოწყალეა, დაიკო, არ დატოვებს გასაჭირში, ვინც მის საუკეთესო ნაკეთობას არემონტებს“.<sup>1</sup> – რომანის ბენჟამენს კი არც მედიცინის ჯერა: „რატომ შეიწუხებდა ღმერთი თავს ჩვენთვის ავადმყოფობების გამოგზავნით, თუ მოიძებნებოდა ხალხი, რომელთაც შეეძლებოდათ მათგან განკურნება?“.<sup>2</sup> ამიტომაც, თუ ბენჟამენი ვინმეს განკურნავს, ხომ კარგი, თუ არა და არც სიკვდილია ტრაგედია. თუმცა, როცა მისი საყვარელი დის მშობიარობაზე მიდგება საქმე, შეშინებული, რომელმაც იცის თავისი ექიმობის ამბავი, იმალება და დას ისევ ბებიაქალები ამშობიარებენ. ასეთივე ექიმია მისი სასიამაო მენკსი. ის, უბრალოდ, უფრო პრაქტიკული ადამიანია და ფულის მოგების მიზნით, თირკმელების დაავადებას მკურნალობს საკუთარი საეჭვო წამლებით.

ფილმში არც ბენჟამენისა და არც ლევანის სამედიცინო კომპეტენციაში ეჭვი არ გვეპარება, რაც მათ მომხიბვლელობას მატებს. ისინი პროფესიონალები არიან (ბენჟამენი პეტერბურგში სწავლობდა). ამასთან (რომანშიც გვხვდება ეს პასაჟი), ორივე ექიმი უანგაროდ ეხმარება მალარიით დაავადებულ ღარიბ ავადმყოფს და საკუთარი ხარჯებით ყიდულობს წამალს, უგზავნის საჭმელს.

რომანში მოხრობელი ბენჟამენის დის უფროსი შვილი გასპარია. რომანის სათაურიც „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“ აქედან მოდის. ხოლო სცენარისა და ფილმის სახელწოდებაა – „არ დაიდარლო“, რომელიც ზუსტად შეესაბამება ფილმის შინაარსსაც და განწყობასაც.

<sup>1</sup> კინოფილმი „არ დაიდარლო“. რეჟ. ვიორჯი დანელია. 1969 – <http://net.adjara.com/Movie/main?id=9900> (18/06/2020)

<sup>2</sup> Клод Тилье. Мой дядя Бенжамен. Москва. 1937.

კინოსურათი „მოსფილმსა“ და „ქართულ ფილმშია“ გადაღებული, ამიტომ ტექსტი რუსულად მიჰყვება (ქართველი მსახიობების გახმოვანებით) და სათაურიც რუსულად აწერია: „Не горюй!“. გავრცელებულია ამ სათაურის სხვაგვარი თარგმანიც: „არ იდარდო“. ასე აწერია ლუქანს, რომელშიც ბენჟამენი (ვახტანგ კიკაბიძე) ხშირად დადის, თუმცა, ავტორები ფილმს „არ დაიდარდოთ“ მოიხსენიებენ (გოგლა ლეონიძის ცნობილი ლექსის „არ დაიდარდო, დედაოს“ მსგავსად).

მიუხედავად იმისა, რომ სცენარის ფაბულა რომანის სიუჟეტს მიჰყვება, ფილმის სურათი გაცილებით შეკრული და დაწურულია, თითოეული დეტალი ერთმანეთთან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირშია. ორივეგან გვხვდება ქედმაღალი არისტოკრატის ისტორია: რომანში – მარკიზი კაბიზი და ფილმში – ვამეხ ვახვარი (დოდო აბაშიძე). სწორედ ის შეიწირავს პორუჩიკ იშხნელს (მერაბ კოკოჩაშვილი) და, შესაბამისად, მერი ცინცაძეს (ანასტასია ვერტინსკაია) და არა ვიღაც შემთხვევითი ადამიანი, როგორც რომანში. ტილიესთან ექიმ მენკსის მახინჯი ქალიშვილი არაბელა, ბენჟამენით, არც მის კავალერს, მუშეკეტერ ბატონ პონ-კასსეს უყვარს და მხოლოდ ქონების გამო „ეტრფის“. ფილმში კი, აფთიაქარ ლევანს მშვენიერი ქალიშვილი ჰყავს და მას და პორუჩიკს გულწრფელად უყვართ ერთმანეთი. ეს ურთიერთობა მეტ მომხიბვლელობას სძენს ფილმს. რომანში უფრო გაშლილია ბენჟამენისა და მისი სიძის, მაშკურის მართლაც ძმური მეგობრობა და ურთიერთგაგება. მაშკური მზად იყო, ცოლისძმის ციხიდან დასახსნელად სახლი გაეყიდა, ეს უბრალოდ არ დასჭირდა, რადგან ბენჟამენი ბატონმა მენკსიმ გამოიხსნა. ფილმში ლუკა (გოგი ქავთარაძე) მეგობრობს ცოლის ძმასთან, მაგრამ სახლის გაყიდვით დახსნის გადაწყვეტილება უფრო სოფიკოს უკავშირდება. ბენჟამენის და უფრო მნიშვნელოვანი გმირია, ვიდრე მისი ქმარი და იგრძნობა, რომ რეზო გაბრიაძე და ვია დანელია ამ გმირს სოფიკო ჭიაურელისთვის ქმნიდნენ.

რომანსა და ფილმში არსებული ყველა იდენტური სცენა თუ ეპიზოდი, რა თქმა უნდა, ერთნაირად საინტერესო არ არის. მაგალითად, მწერალი ზაალ სამადაშვილი ფიქრობს, რომ წიგნი

უკეთესია და მაგალითად მოჰყავს ერთი ეპიზოდი: „ფრანგი ავტორის ბენჟამენი და მისი სიძე მაშკური საფრანგეთის არმიის სერჟანტს გადაეყრებიან. გულს მოუკლავთ და სინდისს აუფორიაქებთ მისი ჩამოკონკილობა, მათხოვრული საუზმე, მეფის უმადურობა სისხლიან ბატალიებში თავის გამწირავი კაცის მიმართ, საქმეს გადადებენ და კარგი ღვინითა და გემრიელი კერძებით გაუმასპინძლებიან მას. მოგვიანებით ღამის გასათევსაც მოუძებნიან და მეღუქნესაც შეიპირებენ, რომ დილას დანაყრებული გაუშვან თავის გზაზე. ქართველი კინოავტორების გმირებს თურქეთიდან მომავალი რუსი ჯარისკაცი შემოხვდებათ. მისი დუქანში დაპატიჟების მიზეზი ბანალურია – სტუმრის პატივისცემა. აქეიფებენ, კარგად გამოათრობენ და შინაც გაუშლიან სუფრას“.<sup>1</sup> ბენჟამენი ფილმში გაცილებით მგრძნობიარე, უფრო მოსიყვარულე და საერთოდ არაა ცინიკური, ლიტერატურული პერსონაჟისგან განსხვავებით.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სურათში გვხვდება ისეთი გმირებიც, რომლებიც რომანში საერთოდ არაა მოხსენიებული.. მაგალითად – კოკის დედა (ვერიკო ანჯაფარაძე), დეიდა დომნა (სესილია თაყაიშვილი), სანდრო (იპოლიტე ხვიჩია) და სხვანი. თუმცა, ყველაზე მთავარი, რაც რომანსა და ფილმს ერთმანეთისგან განასხვავებს – იმედია.

რომანში ბავშვი არ იბადება – ორი ახალგაზრდა ადამიანის სიყვარულის ნაყოფი. ბედის უკუღმართობით, ის არა მარტო მშობლებისა და პაპის, არამედ ბენჟამენის სიცოცხლის გაგრძელებაცაა. მართალია, ახალშობილი რომანშიცაა, მაგრამ ის ბენჟამენის დის მეშვიდე შვილია და იმავე ბედს იზიარებს, რასაც დანარჩენი ექვსი. რომანის ბენჟამენი ფინალში ექიმ მენკსისგან ანდერძით, ათი ათას ფრანკ მემკვიდრეობას იღებს, მაგრამ მკითხველი დარწმუნებული არაა, რომ იგი ფულს არ გაფლანგავს, რადგანაც ბენჟამენი ისევ ისეთია, როგორც რომანის დასწყისში იყო. მართალია რომ ვთქვათ,

---

<sup>1</sup> ზაალ სამადაშვილი. კალამს მიდევნებით დაწერილი. „ლიტერატურული გაზეთი“. 2016. 30 სექტემბერი-13 ოქტომბერი. გვ. 3.

არც ფილმის ბენჟამენს ეტყობა დიდი ცვლილება. ლევან ცინცაძის დატოვებულ მამულზე უარს ამბობს, მისი ჩვილი შვილიშვილი მიყავს და ქალაქში მიდის, ბავშვის დასთან გასაზრდელად.

გიორგი დანელია იგონებს: „როცა „მოსფილმის“ სამხატვრო საბჭოს „არ დაიდარდოს“ ვაბარებდი, დამავალეს დამეწერა, რომ მოქმედება გასულ საუკუნეში ხდება. რატომ? ეს ხომ ისედაც აშკარაა, – შევეპასუხე მე. საზღვარგარეთისთვის, იქ ვერ გაიგებენო, მიპასუხეს. ასეთი ტიტრის დაწერა არ მინდოდა. ამიტომ დავიყოლიე მიხეილ რომი, რომლის ხმა ძალიან მომწონდა, ეს ფრაზა კადრს მიღმა ეთქვა. „ეს იყო გასული საუკუნის მიწურულს, კრამიტით დახურულ პატარა ქალაქში. შესაძლოა, არც იყო... არა, ალბათ, უფრო იყო, დიახ, ნამდვილად იყო“, – ისმის კადრს მიღმა ჩემი მასწავლებლის ხმა ფილმის დასაწყისში“.<sup>1</sup> და მართლაც, ფილმის დასაწყისსა და ბოლოშიც მთავარი გმირი გზაზე და მას ერთი და იგივე თანამგზავრი ხვდება, რომელიც უშურველად სთავაზობს საკუთარ სახედარს, ღვინოს, მამალს, და საერთოდ ყველაფერს, რაც გააჩნია, თანაც მადლობას უხდის ყველაფრისთვის...

ფილმი ეკრანებზე 1969 წელს გამოვიდა. გია დანელია მაშინ 39 წლის იყო. გარდაიცვალა 2019-ში, 89 წლისა. ბოლოს ამბობდა: „მომბეზრდა სიბერე. ნეტავი, ღმერთი როდის წამიყვანს? სიკვდილიც ხომ დროულია საჭირო“.<sup>2</sup>

რეზო გაბრიაძემ გია დანელიას შესახებ დაწერა: „წლები მიდიოდა და ქვეყანა, რომელშიც ჩვენ შევხვდით, თითქმის დაიშალა. ქვეყანა, რომელშიც დავიბადეთ, ვსწავლობდით, ვიზრდებოდით, აღარ იყო. ის ეკრანი, რომელსაც ანათებდა მისი ფილმები, ჩაქრა. გია აღარაა, მაგრამ მისი ფილმები

---

<sup>1</sup> რადიო თავისუფლება. „გარდაიცვალა კინორეჟისორი გიორგი დანელია“. აპრილი 04. 2019 – <https://www.radiotavisupleba.ge/a/29861098.html> (18/06/2020)

<sup>2</sup> რადიო კომერსანტი. „სიბერეში ყველაფერი უკეთესად ჩანს“ - გიორგი დანელიას ცხოვრების წესები“. 2019-04-06 – <https://commerzant.ge/post/sibereshi-yvelaferi-uketesad-chans-giorgi-danelias-cxovrebis-wese> (18/06/2020)

რჩება“.<sup>1</sup> მე კი დავამატებდი – სიყვარულით გადაღებული ფილმები.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- კინოფილმი „არ დაიდარლო“. რეჟ. გიორგი დანელია. 1969 - <http://net.adjara.com/Movie/main?id=9900> ბოლოს ნანახია 12.05.19
- ინტ. გაზ. „კვირის პალიტრა“. „გიორგი დანელიას დღიურები“. 05 ოქტომბერი 2015 - <https://www.kvirispalitra.ge> – (18/06/2020)
- ციციშვილი ლიზა. „რეზო გაბრიაძე გიორგი დანელიას შესახებ – „ჩაქრა ეკრანი, რომელსაც ანათებდა მისი ფილმები, გია დანელია აღარაა, მაგრამ მისი ფილმები დარჩება“. 06.04.2019 - <https://1tv.ge/news/rezo-gabriadze-chaqra-ekrani-romelic-anatebda-mis-filmebs-gia-danelia-agharaa-magram-misi-filmebi-darcheba/> (18/06/2020)
- სამადაშვილი ზაალ. კალამს მიღევნებით დაწერილი. „ლიტერატურული გაზეთი“. 2016. 30 სექტემბერი–13 ოქტომბერი. გვ. 3.
- რადიო თავისუფლება. „გარდაიცვალა კინორეჟისორი გიორგი დანელია“. აპრილი 04. 2019 - <https://www.radiotavisupleba.ge/a/29861098.html> (18/06/2020)
- რადიო კომერსანტი – „სიბერეში ყველაფერი უკეთესად ჩანს“ - გიორგი დანელიას ცხოვრების წესები, 2019-04-06 - <https://commerciant.ge/ge/post/sibereshi-yvelaferi-uketesad-chans-giorgi-danelias-cxovrebis-wese> (18/06/2020)
- სალადაია ეკა. „კვირის პალიტრა“. გიორგი დანელიას დღიურები“. „ძთვრალი ინტელიგენტი“ რომ არ შემხვედროდა...“ – <https://www.kvirispalitra.ge/public/26671-qmthvrali-inteligentiq-rom-ar-shemkhvedrodaq-giorgi-danelias-dghiurebi.html> (18/06/2020)
- Дегтярев Александр. журнал «Наше наследие». <http://www.nasledie-rus.ru/today/article56.php> (18/06/2020);
- Клод Тилье. Мой дядя Бенжамен. Москва. 1937.

---

<sup>1</sup> ციციშვილი ლ. „რეზო გაბრიაძე გიორგი დანელიას შესახებ - „ჩაქრა ეკრანი, რომელსაც ანათებდა მისი ფილმები, გია დანელია აღარაა, მაგრამ მისი ფილმები დარჩება“. 06.04.2019 – <https://1tv.ge/news/rezo-gabriadze-chaqra-ekrani-romelic-anatebda-mis-filmebs-gia-danelia-agharaa-magram-misi-filmebi-darcheba/> (18/06/2020)

## გიორგი რაზმაძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

### მშრობა 2000-იანი წლების ქართულ კინოში

კინო კოლექტიური მეხსიერებისა და დისკურსის ასახვის საუკეთესო საშუალებაა. ის დოკუმენტური სიზუსტით ინახავს დროსა და სივრცეს. მამასადაძე, ყველაზე სრულყოფილად შეუძლია კონტექსტის აღბეჭდვაც. კონტექსტის, რომელიც სხვადასხვა სოციალური თუ პოლიტიკური მოვლენიდან გამომდინარეობს.

მეხსიერების პრობლემებზე უამრავი მოაზროვე მუშაობდა, მაგრამ ერთ-ერთ უმთავრეს ავტორად ჰანა არენდტი (1909-1975) გვევლინება, რომელიც გვამცნობს, რომ ნარატივის უკვდავყოფა მეხსიერებიდან მეხსიერებაში გადაცემის გზით ხდება. და რომ ერთხელაც შეიძლება ისეთ რეალობაში აღმოვჩნდეთ, სადაც ნარატივის ცირკულაცია შეუძლებელი გახდება<sup>1</sup>.

თანამედროვე ეპოქაში არაერთხელ ვიხილეთ კატაკლიზმების დროს ისტორიული გარემოსა და კონტექსტის აღბეჭდვისა და შემონახვის საფრთხე, რა დროსაც მაშველ რგოლად ისევ და ისევ კინემატორაფი მოგვევლინა. ყველაზე ბოლოს ეს „ისტორიის დასასრულის“ ხანაში მოხდა. სოციალისტური ბლოკის ნგრევას მალევე კოლექტიური მეხსიერების წაშლის სურვილიც მოჰყვა. 1990-იან წლები ძეგლისცვენებისა და ქუჩების სახელების გადარქმევის ეპოქაა, რომელიც საბჭოთა წარსულის საჯარო სივრციდან, მამასადაძე, დისკურსიდან გაქრობის სურვილით ხასიათდებოდა და მის ნაცვლად ახალი მეხსიერება, ახალი ისტორია უნდა გაჩენილიყო.

ხელოვნება მომართულია ასახოს არსებული დრო და სივრცე, შემოინახოს გარემო, აღბეჭდოს კულტურაში არსებული

<sup>1</sup> Arendt H. *The Gap Between Past and Future: Eight Exercises in Political thought* (2nd ed.). New York. NY: Viking Press. 1961. p. 6.

დისკურსები. კინო ამ მიმართულებით ყველაზე სრულყოფილი დარგია, რადგან სწორედ მას აქვს „ონტოლოგიური რეალობის“<sup>1</sup> ასახვისა და კვლავწარმოების უნარი<sup>2</sup>.

ამრიგად, კინო მეხსიერების უნიკალურ საშუალებადაც უნდა ჩავთვალოთ, რომელსაც შეწევს გეორგ ლუკაჩის პარადოქსის დაძლევის უნარი, რომლის მიხედვითაც, ისტორიაში შეღწევა შეუძლებელია, ისევე როგორც პეიზაჟში მოხვედრა.<sup>3</sup>

საბჭოთა კავშირის დანგრევამ ახალი რეალობა წარმოშვა, არა მხოლოდ ამ ქვეყნის რედიმენტებზე, არამედ მთლიანად დედამიწაზე. „ისტორიის დასასრულთან“<sup>4</sup> ერთად ჩამოიშალა „რკინის ფარდაც“, რომელიც ევროპას ორ ნაწილად ყოფდა.

საქართველოში ტოტალიტარიზმისგან გათავისუფლებას თან სდევდა ინფანტილური ოცნებისა და შეხედულების გაჩენა. დასავლეთი ოდითგანვე საბჭოთა კავშირის საპირწონედ ითვლებოდა. ბევრს ჯეროდა, რომ „ცივ ომში“ გამარჯვებული ევროპა მზად იყო, ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკები გამლლილი მკლავებით მიეღო. რეალობა კი გაცილებით სხვაგვარი აღმოჩნდა – თურმე, ცივილიზებული სამყაროს ნაწილად ყოფნას „დამსახურებაც“ სჭირდებოდა.

<sup>1</sup> Bazin A. *The Ontology of the Photographic Image* (trans. Hugo Gray). *Film Quarterly*. Vol. 13. No. 4. Summer. 1960. pp. 4-9.

<sup>2</sup> ზიგფრიდ კრაკაუერი. ანდრე ბაზენის მსგავსად, კინოს განიხილავს, როგორც ფიზიკური რეალობის კვლავწარმოებელ მოვლენას. იგი წერს: „კინო ემყარება დაშვებას, რომ ის არსებითად, ფოტოგრაფიის განვითარებაა და ამიტომაც იზიარებს მისთვის დამახასიათებელ თვისებას – იყოს ჩვენ გარშემო არსებულ ხილულ სამყაროზე დამოკიდებული. ფილმები იმ შემთხვევაში ჩაითვლებიან ფილმებად, თუკი ასახვენ და გამოავლენენ ფიზიკურ რეალობას“. იხ: Kracauer. S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, NY: Oxford University Press, 1960, p. ix.

<sup>3</sup> Lukács G. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics* (trans. Rodney Livingstone). Cambridge, MA: The MIT Press. 1971. pp. 157-58.

<sup>4</sup> ფრენსის ფუკუიამა ტერმინ „ისტორიის დასასრულში“ გულისხმობს ლიბერალური დემოკრატიის გამარჯვებას სხვა დაპირისპირებულ პოლიტიკურ იდეოლოგიებზე. ის ამბობს, რომ ლიბერალური დემოკრატია „მმართველობის საბოლოო ფორმაა“. იხ: Fukuyama F. *The End of History and the last Man*. New York, NY: Free Press. 1992. p. xi.

თავის დროზე „რკინის ფარდის“ დაშვებაც მითოლოგიის შექმნით მოხერხდა – „მტრის ხატში“ კლასობრივ მტერთან ერთად, თანდათან, საგარეო მტერიც „მოთავსეს“.

მაგალითად, ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველში“ (1937), რომელიც თურქეთთან საზღვრისპირა სოფელშია გადაღებული, მოისმენთ, რომ წითელი არმია იცავს საბჭოთა მოქალაქეების „პატიოსან შრომას“ შიდა და გარეშე მტრებისგან.

სტალინის ზმის ეპოქაში აყვავებული გარესამყაროს შიში, შემდეგში მის სრულ ანტიპოლში გარდაიქმნა და მივიღეთ დასავლეთის აღქმის გვიანსაბჭოური მოდელი, რაც მისტიფიკაციას, რომანტიზებასა და გაფეტიშებას ეფუძნებოდა. თუმცა, როგორც ვახსენეთ, ამ მოლოდინებს იმედგაცრუება ელოდათ.

ჩეხი მწერალი მილან კუნდერა ცნობილ ესეში „მოპარული დასავლეთი ანუ ცენტრალური ევროპის ტრაგედია“ (Únos západu aneb Tragédie střední Evropy) ხსნის ცივილიზაციებისა და კულტურების გახლეჩვის მექანიზმებს ცენტრალური ევროპის მაგალითზე და ამაში სწორედ რუსეთს, „რკინის ფარდის“ ფაქტორს ადანაშაულებს.

„დღეს მთელი ცენტრალური ევროპა რუსეთის დამონებულია [...] რის გამოც დამახასიათებელ თვისებებსა და მნიშვნელობას გამოემშვიდობა“<sup>1</sup>, – წერს კუნდერა. ამრიგად, გასაკვირი არაა, რომ დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის გაწყდა ბუნებრივი კავშირი, რასაც ორივეგან მითებისა და სტერეოტიპების გაჩენა მოჰყვა.

საბჭოთა მითოლოგიას დასავლეთში კოლონიალისტური სტერეოტიპები დაუპირისპირდა. აზრი, რომ ევროპის მიღმა, სამყარო მუასეხარისხოვანია, ძალიან ძველია, თუმცა სამყაროს ცენტრის კიდემ, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, სოციალისტური ბანაკის საზღვარზე გაიარა.

ეს გარემოება ნათლადაა ასახული 1961 წელს, ვიტორიო დე სიკას ფილმში „უკანასკნელი სამსჯავრო“

<sup>1</sup> Kundera M. The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books*. April 26. 1984. p. 36.



(Il Giudizio Universale), რომელშიც ღმერთი მხოლოდ დასავლეთეეროპელებს „ასამართლებს“.

იტალიელი მანეტროს ფილმი მისთვის ჩვეულ კომედიურ ჟანრშია გადაღებული, რომელიც ადგილ-ადგილ კიჩის ელემენტებსაც შეიცავს.

დე სიკას მსგავსად, ქართველი რეჟისორი ლევან ანჯაფარიძეც კინოსურათში „არის ასეთი ქვეყანა“ (2003) ცდილობს კომედიურ ჟანრში მოგვითხროს გარდამავალ პერიოდში მყოფი ქართული საზოგადოების შესახებ. შეგახსენებთ, ეს ის პერიოდია, როდესაც ქვეყანა „ვესტერნიზაციის“ გზაზე დადგომას ცდილობს.

ამ ფილმში, ისევე როგორც „უკანასკნელ სამსჯავროში“, ცივილიზაციების კონტაქტი მხოლოდ წამიერად, ერთ ეპიზოდში მოხდება. თუმცა ესეც საკმარისია, ეპოქის მნიშვნელოვანი თავისუბურებების გამოსაკვლევად.

„არის ასეთი ქვეყანა“ „ვარდების რევოლუციის“ პერიოდის საზოგადოებაზე მოგვითხრობს, უფრო სწორად კი, ამ პერიოდისადმი რეჟისორის დამოკიდებულებას გვაცნობს.

დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან პოსტსაბჭოთა საქართველოში სამოქალაქო ღირებულებების დამკვიდრების რთული პროცესი მიმდინარეობდა, რამაც საბოლოოდ, ხელისუფლებაში შემორჩენილი საბჭოთა ნომენკლატურისგან შემდგარი ხელისუფლების ხავერდოვანი რევოლუციის გზით გადაყენება და ქვეყნის სათავეში მკვეთრად პროევროატლანტიკური ხელისუფლების მოყვანა განაპირობა. სწორედ ამ პერიოდში საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში გაჩნდა შიში, რომ ქვეყანაში მიმდინარე რეფორმებსა და გარდაქმნებს შეეძლო ტრადიციული კულტურა ემსხვერპლა.<sup>1</sup>

შეთქმულების თეორიების გარდა, რომელთა განხილვისგანაც

---

<sup>1</sup> ამერიკელი მეცნიერი დიმიტრი შლეპენტოხი იკვლევს სოციალური გარდაქმნების პრობლემებსა და ანტიდემოკრატიული მოძრაობების ისტორიას წინარესაბჭოთა და ნაწილობრივ, თანამედროვე ეპოქებში. იხ.: Shlapentokh. D. *The French Revolution and the Russian Anti-Democratic Tradition: A Case of False Consciousness*, New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 1996. 342 p.

თავს შეიკავებ, ამ პროცესებში იკითხებოდა ორი ცივილიზაციის – რუსეთისა და ევროპის გეოპოლიტიკური დაპირისპირების ქვეტექსტი. ანჯაფარიძე პროგრესით დამფრთხალი ადამიანების რიგებიდან წარმოგვიდგება, რომელიც არ ერიდება ევროპის დემონიზაციას, ქართული ტრადიციული კულტურის მტრად შერაცხვას.

ფილმში უამრავი პერსონაჟია (ისევ „უკანასკნელი სამსჯავროს“ მსგავსად). ერთ-ერთი – ბიზნესმენი ქალია, რომელსაც ბორბლებიანი ჯიხური აქვს. ადვილად იკითხება პერსონაჟის დასავლეთთან გაიგივების მცდელობა, რადგან მისი საქმიანობა ვაჭრობას გულისხმობს, კაპიტალიზმთან ასოცირდება. საბოლოოდ ეს ქალი პოლიციას ურიგდება და უდანაშაულო ადამიანების ციხეში ჩასმაში ეხმარება.

ამ „უპრინციპო ბოროტებას“ ფინალში საიდანაც გამოჩენილი, ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ბავშვთა გუნდი უმხედრდება და ჯიხურს გზას უღობავს. გამყიდველი ქალი გადამცემის მსგავს მოწყობილობას რთავს, საიდანაც ინსტრუქციებს იღებს, რომ ფრთხილად იყოს, თავი არ „გამოიამკარავოს“ და „ერიდოს ჯვარს“.

„არის ასეთი ქვეყანა“ გაჟღერებულია გროტესკითა და ფარსით, რაც კლიშეებისა და, თანამედროვე ტერმინი რომ ვიხმართ, ცრუ ინფორმაციის გავრცელებისთვის ნოყიერ ნიადაგს ქმნის. ქართულ და ზოგადად, სოციალისტურ ბანაკში, ძირითადად, სპეცსამსახურების დამკვიდრებული იყო მოსაზრება, რომ დასავლეთი თითქოს ჯერ რადიოთი და ახლა უკვე – არასამთავრობო ორგანიზაციებით, ე. წ. აგენტებით ებრძოდა ეროვნულ კულტურას. ფილმის იდეა ამ ფორმულაზეა აგებული.

„არის ასეთი ქვეყანას“ კიჩურობის ეს გრადუსი არა მხოლოდ ფინანსურსა თუ სხვა პრობლემებს უკავშირდება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოებაში არსებული სოციალურ-კულტურული მდგომარეობის ანარეკლია.

კიჩი 2000-იანი წლების ღრმა კრიზისში მყოფ ქართულ კინოში თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება, რაც გარკვეულ მინიშნებებს გვაძლევს საზოგადოებაზე, რომელიც, როგორც

ჩანს, ამ დროისთვის განვითარების ჯერ კიდევ ინფანტილურ სტადიაში იმყოფებოდა.

კიჩის ერთ-ერთი მთავარი გამოვლინება გულუბრყვილობაა, რაც ახასიათებთ ბავშვებს, ან ბავშვობის სტადიაში ჩარჩენილ ინდივიდებს. სწორედ ამ „ბავშვურობას“ ვხედავთ XX საუკუნის დასაწყისის ქართველი რეჟისორების ფილმებში. მათ, თითქოს დაუფიქრებლად, ასახეს და შემოინახეს ყველა აქტუალური მოსაზრება, თხრობა თუ დისკურსი. მათ შორის, რა თქმა უნდა, გარესამყაროსთან, კერძოდ კი, ევროპასთან ახლადდამყარებული ურთიერთობების სპეციფიკა.

როგორც კიჩის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი კლემენტ გრინბერგი აღნიშნავს: „თუ ავანგარდი ხელოვნების პროცესს იმიტირებს, კიჩი [...] ხელოვნების ეფექტს აყალბებს“.<sup>1</sup> ამრიგად, ქართული „კინოკიჩის“ კვლევა შეგვიძლია „ცოდნის არქეოლოგიის“<sup>2</sup> პრინციპებით წარვმართოთ, რომელსაც ნებისმიერ სახელოვნებო თუ კულტუროლოგიურ ქანებში შემონახული ქარების გამოკვლევა ძალუძს.

შედარებით უფრო რეალისტურად უფიქრდება საბჭოთა კავშირის ნგრევის შემდგომი საქართველო-ევროპის პირველ კონტაქტებს, ამჟამად საფრანგეთში მცხოვრები, რეჟისორი თემურ ბაბლუანი.

ფილმში „მემკვიდრეობა“ (2006) ფრანგიდოკუმენტალისტები ეგზოტიკურ მაღალმთიან საქართველოში მიემგზავრებიან, რათა ძირძველი ტრადიციების საზოგადოების უცნაური ადათ-წესები გადაიღონ. საბოლოო ჯამში, მათი მოგზაურობა ეთნოგრაფიულ ატრაქციონს ემსგავსება, რომელმაც ევროპელ მაცურებელში მხოლოდ და მხოლოდ მძაფრი შეგრძნებები უნდა გამოიწვიოს და არა – კულტურათა დიალოგი.

სისხლის აღების ტრადიცია მიამიტურადაა წარმოდგენილი. კიჩური ობერტონებით დამძიმებული ისტორია და გარემო თვითკოლონიალიზაციის კლასიკურ მაგალითს ქმნის.

<sup>1</sup> Greeberg C. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston, MA: Beacon Press. 1965. p.15.

<sup>2</sup> Foucault M. *The Archaeology of Knowledge* (Trans. A. M. Sheridan Smith), London and New York: Routledge. 1982.

„მემკვიდრეობის“ ეკრანებზე გამოსვლის დრო ემთხვევა პერიოდს, როდესაც საქართველო აქტიურად ცდილობდა ტურისტული პოტენციალის გაზრდას. მსოფლიოც შესაბამისად აკვირდებოდა ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკას, რომელიც რეფორმების წყალობით, სხვადასხვა ინდექსში, პოზიციებს რეკორდულად სწრაფი ტემპით აუმჯობესებდა<sup>1</sup>.

თემურ ბაბლუანი საქართველოს ამ საკმაოდ კონსერვატულ რეგიონს აქცევს ევროპისა და საქართველოს შეხვედრის ადგილად, თუმცა შეხვედრა ეგზოტიკური, კარიკატურული გამოდის. ამას ფილმში მოთხრობილი ისტორიის ნაკლები დამაჯერებლობა განსაზღვრავს, მაგრამ, რაც „მემკვიდრეობის“ გროტესკულობაზე ვთქვი, იგივე მთლიანად ეპოქაზეც შეგვიძლია განვაზოგადოთ. გავიხსენოთ, რამდენი კულტურული უხერხულობა წარმოშვა საზღვრების გასწვამ. მაგალითად, ქართველებმა არ იცოდნენ ახალგაზსნილ სწრაფი კვების ობიექტებში მოქცევის წესები, უცხოელებმა კი – ქართული სუფრის ეტიკეტი.

დამაჯერებლობის პრობლემას ვაწყდებით ნანა ჯორჯაძის ფილმშიც „ზაფხული, 27 დაკარგული კოცნა“ (2000). რეჟისორს ტიპური ქართული ისტორია, გმირები და ყოფა ევროპის ერთ-ერთ სოფელში „გადააქვს“ და საბჭოთა ოკუპაციის გამო გაუცხოებული ევროპული და „შორეული ევროპული“<sup>2</sup>, იგივე, ქართული კულტურების ასამბლაჟს ქმნის.

<sup>1</sup> რადიო „თავისუფლების“ 2005 წელს მომზადებული მასალა, რომელშიც გაანალიზებულია საქართველოს სწრაფი ეკონომიკური პროგრესი. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1544975.html> - (26/06/2020).

<sup>2</sup> ტერმინ „შორეული ევროპას“ საქართველოსთან მიმართებით აქტიურად იყენებს ფილოლოგი და პოლიტიკოსი ლევან ბერძენიშვილი: „დიდი საიდუმლო არ არის, რომ ჩვენ ვართ ევროპა, განურჩევლად იმისა, თუ როგორ ვიქცევით. ჩვენ ვართ შორეული ევროპა, მაგრამ ვართ ევროპა იმ უბრალო მიზეზით, რომ ჩვენ არასოდეს ვყოფილვართ აზია და აზიასაც დამსახურება უნდა, იქაც არავინ გწერს ავტომატურ რეჟიმში. ევროპა ვართ თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენი წარმოდგენები ევროპულია“. იხ. გივი ავალიანის ინტერვიუ ლევან ბერძენიშვილთან. ევროპაში განათლება პირდაპირ მიბმულია ცხოვრებასთან, ნეტგაზეტი. 23 მასი. 2014. წყარო: <http://netgazeti.ge/news/31977/> -(26/06/2020).

როგორც ემპირიულ გამოცდილებაზე დაკვირვებამ გვანახა, ფილმი სრულიად სხვადასხვაგვარად აღიქვა დასავლელმა და ქართველმა მაყურებელმა.<sup>1</sup>

პირველები ამბის განვითარებას ადევნებენ თვალს, მეორენი კი ვერაფრით ივიწყებენ „გამოსახულების ონტოლოგიურ რეალობას“ და უჭირთ სრულიად სხვა ლანდშაფტის, არქიტექტურისა და ატმოსფეროს ქართულ რეალობასთან დაკავშირება. მით უფრო, პირობითობა კინოში დასაშვებ ყველანაირ ზღვარს სცდება და თეატრალურ პირობითობაში გადადის, რაც ფილმის ქსოვილს აზიანებს, ყოველ შემთხვევაში, ქართველი მაყურებლისთვის.

ამის მიუხედავად, „27 დაკარგული კოცნა“ საქართველო-ევროპის ერთ კინემატოგრაფიულ სივრცეში მოქცევის პირველ მცდელობას წარმოადგენს. ეს მოდელი ქართული საზოგადოების გარკვეული ჯგუფის შეხედულებებს გამოხატავს, რომელიც საქართველოს ევროპის ნაწილად მოიაზრებდა, საბჭოთა პროპაგანდისა და „რკინის ფარდის“ ფაქტორის მიუხედავად. რეჟისორი სწორედ საქართველო-ევროპის ხელოვნურად გაწყვეტილი კავშირების ხელახლა შეწყობას ცდილობს.

ნანა ჯორჯაძეცა და თემურ ბაბლუანიც, დიდი ხნის განმავლობაში, დასავლეთის ქვეყნებში ცხოვრობდნენ, როგორც მათი უფროსი კოლეგა ოთარ იოსელიანი.

ეს უკანასკნელი ფილმში „შანტრაპა“ (2010) შეეცადა აეხსნა, თუ რა იზიდავდა ევროპაში ქართველებს, განსაკუთრებით კი ტოტალიტარული რეჟიმის დროს. სამწუხაროდ, ეს ფილმიც კარიკატურული გამოდგა, რადგან მასშიც იმავე პირობითობასა და ფარსის ელემენტებს ვაწყდებით, რაც ზემოხსენებული ფილმებისთვისაა დამახასიათებელი.

„შანტრაპა“ მაესტროს ავტობიოგრაფიულ ელემენტებზე დაფუძნებული ფილმია. ის პირობითადაც საბჭოთა კავშირში მცხოვრებ რეჟისორზე გვიყვება (ფილმში არ კონკრეტდება დრო და სივრცე, თუმცა ამ ჩანაფიქრის ამოცნობა მაყურებლისთვის

<sup>1</sup> შტრ.: Mccarthy. T. 27 Missing kisses. *Variety*. May 15. 2000. წყარო: <https://variety.com/2000/film/reviews/27-missing-kisses-1200462304> (26/06/2020).

ძალზე იოლია), რომელსაც არ აძლევენ ფილმის თავისუფლად გადაღების საშუალებას. ამის გამო ევროპაში წასვლას გადაწყვეტს. საფრანგეთში თბილად იღებენ, თუმცა ზოგიერთი მისი მოლოდინი არ მართლდება. თუ საბჭოთა კავშირში ცენზურა იდეოლოგიურად ებრძოდა, საფრანგეთში სხვა სახის წინაღობები ხვდება. საბოლოოდ, მაინც ახერხებს ფილმის გადაღებას, თუმცა პრემიერაზე მაყურებელი დარბაზს ტოვებს. გმირი ისევ სამშობლოში დაბრუნებას გადაწყვეტს.

„მანტრაპას“ ფინალი არ უნდა წავიკითხოთ, როგორც ქართველების ევროპით იმედგაცრუების მაგალითი. რეჟისორი უფრო ორივე მხარეს არსებულ ცრუ იმედებსა და მოლოდინებზე აკეთებს აქცენტს.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ყოფილი სოციალისტური ბანაკისა და დასავლეთ ევროპის საზოგადოებებს საბჭოთა კავშირის ნგრევამდე ერთმანეთზე არასწორი, ან რომანტიზებული წარმოდგენები ქონდათ.

საქართველოდან ევროპაში წასულების პირველი იმედგაცრუების ტალღა ბევრისთვის ტრავმული აღმოჩნდა. ამან ქართველებში „ობლობის“ ცოტა ხნით მივიწყებული განცდა გააღვიძა, უფრო ზუსტად, დასავლეთზე ჰიპერბოლიზებული წარმოდგენები დაამიწა. თუმცა ეს „დამიწებაც“ ახალი ტყუილებისა და ზღაპრების შეთხზვის გზით წარიმართა.

ევროპით იმედგაცრუების სხვადასხვა ნარატივით გადაფარვაზე მოგვითხრობს ფრანგ რეჟისორ ჟული ბერტუჩელის „მას შემდეგ, რაც ოთარი წავიდა“ (Depuis qu’Otar est parti, 2003). ბერტუჩელი ოთარ იოსელიანის მოსწავლე იყო, სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა ფილმის საქართველოში გადაღება და გოდოს მსგავსი პერსონაჟისთვის მასწავლებლის სახელის – ოთარის – დარქმევა.

ფილმი თბილისურ ოჯახზე მოგვითხრობს, მოხუც დედაზე (ეკა), მის ვაჟზე, რომელიც საფრანგეთში არალეგალი იმიგრანტია, ქალიშვილზე – მარინასა და მარინას შვილზე – ალაზე.

ფილმის დასაწყისშივე მარინა და ალა შეიტყობენ, რომ ოთარი პარიზში უბედური შემთხვევის შედეგად დაიღუპა. ისინი

ეკას შვილის გარდაცვალებას უმაღავენ და ოთარის სახელით წერილებისა და ფულის გზავნას განაგრძობენ. ეკა იგრძნობს, რომ ყველაფერი რიგზე არ არის, გაყიდის საკუთარ ფრანგულ ბიბლიოთეკას და შვილის სანახავად პარიზში გაემგზავრება.

ეკას შვილი და შვილიშვილი გაყვებიან. სამი თაობის ქალიდან საფრანგეთში ილუზიებით მხოლოდ ბებია მიემგზავრება — დანარჩენებმა სიმართლე იციან: ოთარი არალეგალად მუშაობდა, სხვებთან შედარებით ნაკლებს უზღიდნენ, სამუშაოზე არ იყო დაცული უსაფრთხოების სათანადო ნორმები, რაც საბოლოოდ გახდა კიდევ მისი დაღუპვის მიზეზი.

ეკა შვილის ძებნას იწყებს, გაჭირვებით პოულობს ოთარის საცხოვრებელს, სადაც მეზობლებისგან სიმართლეს იგებს. მარინას მსგავსად, ისიც ტყუილის თქმას გადაწყვეტს და უკან დაბრუნებული, ნათესავებს არაფერს უმხელს.

„კეთილ ტყუილებს“ თავიდანვე ემიჯნება და აპროტესტებს ადა, რომელიც ადარ აპირებს თბილისში დაბრუნებას. ამ ნაბიჯს ის გააზრებულად დგამს, ყოველგვარი ილუზიისა და გადაჭარბებული მოლოდინების გარეშე.

ამრიგად, ქართველებისთვის ასე ნანატრი ევროპა-საქართველოს „გააზრებული“ შეხვედრა მაინც გაიმართა, უამრავი წინააღმდეგობის, უსამართლობისა და იმედგაცრუების მიუხედავად. სწორედ ეს გარემოება გვიმტკიცებს, რომ ქართველების ევროპაში სწრაფვის სურვილი ისტორიულ სამშობლოში დაბრუნების ინსტინქტს უკავშირდება, როგორც ამას გადამფრენ ჩიტებში ვხედავთ ხოლმე.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Arendt H. *The Gap Between Past and Future: Eight Exercises in Political thought* (2nd ed.). New York. NY: Viking Press. 1961;
- Bazin A. *The Ontology of the Photographic Image* (trans. Hugo Gray). *Film Quarterly*. Vol. 13. No. 4. Summer, 1960;
- Fukuyama F. *The End of History and the last Man*. New York. NY: Free Press. 1992;
- Foucault M. *The Archaeology of Knowledge* (Trans. A. M. Sheridan Smith). London and New York: Routledge. 1982;
- Greeberg C. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston. MA: Beacon Press. 1965;
- Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York. NY: Oxford University Press. 1960;
- Kundera M. The Tragedy of Central Europe. *The New York Review of Books*. April 26. 1984;
- Lukács G. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics* (trans. Rodney Livingstone). Cambridge. MA: The MIT Press. 1971;
- Shlapentokh D. *The French Revolution and the Russian Anti-Democratic Tradition: A Case of False Consciousness*. New Brunswick. NJ: Transaction Publishers. 1996;
- ავალიანი გ. ინტერვიუ ლევან ბერძენიშვილთან: ევროპაში განათლება პირდაპირ მიბმულია ცხოვრებასთან. ნეტგაზეტი. 23 მასი. 2014. <http://netgazeti.ge/news/31977/>;
- Mccarthy T. 27 Missing kisses. *Variety*. May 15. 2000. <https://variety.com/2000/film/reviews/27-missing-kisses-1200462304/>.



## ქეთევან ტრაპაიძე,

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

### ბასამართლება

უზარმაზარი, ვეება ყინულის მატერიკი სითბოს მატების შედეგად, თითქოს ჩვენ თვალწინ იშლება, ინგრევა; ოკეანის ტალღებში ცვივა თეთრი ლოდები... ეს არის სპეტაკი, ქათქათა, პირველქმნილი ბუნება, რომელსაც ადამიანი ჯერ არ შეხებია... ამასთან, რეჟისორისა (მიხეილ კალატოზიშვილი) და ოპერატორის (ლენინდ კალაშნიკოვი) თვალთ დანახული, ჩვენში არქტიკის, ამ მარადიული თოვლისა და ყინულის სამეფოს მიმართ ერთგვარი მოწიწებით, გარკვეული რიდიტაც კი განგვაწყობს. ყოველივე ზემოთქმულს ემატება ემოციური მუსიკალური თემა (კომპოზიტორი – ალექსანდრ ზაცკაინი), რაც შესატყვის განწყობას ქმნის. ესაა რუსეთისა და მსოფლიოსთვის მიხაილ კალატოზოვად<sup>1</sup> ცნობილი

<sup>1</sup> ქართველი (საბჭოთა) კინორეჟისორი (1903-1973) სცენარისტი, ოპერატორი, ერთადერთი საბჭოთა რეჟისორი, რომლის ფილმმაც „მიფრინავენ წეროები“ (1957) კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი ჯილდო „ოქროს პალმის რტო“ დაიმსახურა. გადაღებული აქვს ფილმები: საქართველოში: „მათი სამეფო“ (1928, ნ. ლოლობერიძესთან ერთად), „უსინათლო“ (1930), „ჯიმ შვანთე!“ („მარლი სვანეთს“. 1930); რუსეთში: „სიამავე“ (1939), „ვალერი ჩკალოვი“ (1941), „დაუმარცხებლნი“ (1942, ს. გერასიმოვთან ერთად), „საბჭოთა არმიის შექმნის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი კინოკონცერტი“ (1943, ს. გერასიმოვთან და ე. ძიგანთან ერთად), „განწირულთა შეთქმულება“ (1950, სტალინური პრემიისა და მშვიდობის პრემიის – კარლოვი ვარის საერთაშორისო კინოფესტივალზე - ლაურეატი), „მტრული ქარაშოტი“ (1953), „ერთგული მეგობრები“ (1954), „პირველი ეშელონი“ (1955), „მიფრინავენ წეროები“ (1957, კანის XI საერთაშორისო კინოფესტივალი – „ოქროს პალმის რტო“ – 1958 წ.), „გაუგზავნელი წერილი“ (1959), „მე-კუბა“ (1964), „წითელი კარავი“ (1969). 1934-1938 წლებში იყო თბილისის კინოსტუდიის დირექტორი. 1943-1945 წლებში – საბჭოთა კავშირის სახალხო კომისართა საბჭოსთან არსებული კინემატოგრაფიის საქმეთა კომიტეტის რწმუნებული აშშ-ში. 1945-1946 წლებში ხელმძღვანელობდა სსრკ-ის მხატვრული ფილმების წარმოების მთავარ კომიტეტს. 1946-1948 წლებში იყო საბჭოთა კავშირის

კინორეჟისორის უკანასკნელი ფილმის „წითელი კარავი“ ფინალური კადრები.

სხვათა შორის, სსრკ-ის არსებობის ისტორიაში ეს გახლდათ პირველი შემთხვევა, როდესაც ერთობლივი (საბჭოთა კავშირი, დიდი ბრიტანეთი, იტალია) კინოპროექტის განხორციელებისათვის საჭირო თანხას, თითქმის მთლიანად დასავლეთი იხდიდა. ამასთან, „წითელი კარავი“ საკმაოდ მასშტაბური ფილმი უნდა გამოსულიყო, ვინაიდან იგი 1928 წელს მომხდარ რეალურ ამბავს ეფუძნებოდა.

კობროდუქცია, რომელსაც თითქოს არაფერი განსაკუთრებული (გარდა ისტორიაში ტრაგედიად და მძიმე დრამატულ მოვლენად ქცეული დაკარგული ექსპედიციის ამბისა) არ უნდა აესახა, დღეს, ჩემი აზრით, პირველყოფილი შიშის, თვითგადარჩენის გამძაფრებული ინსტინქტის, ადამიანური ქცევის მოტივაციის მხატვრულ ჩარჩოში მოქცეულ მოდელად გამოიყურება. რამდენჯერაც არ უნდა შევეხოთ ამ თემას, იმდენჯერ, სხვადასხვა სახით, გამოვლინდება ექსტრემალურ სივრცეში ადამიანის ქცევის საკითხი, იმდენჯერ შეიძენს ის მოსალოდნელ და მოულოდნელ კონტურებსაც.

შიში – მართოდ დარჩენის, შიმშილის, სიცივის, რაღა თქმა უნდა, სიკვდილის, საკუთარი უსუსურობის განცდა, შიში, რომ ვეღარ შეუერთდები დანარჩენ სამყაროს, რომ ყველაფერი მხოლოდ აქ და ახლავე დამთავრდება – ვილაციისთვის ეს მინისამყარო შეიძლება დახურულ შენობაში და მტრულად განწყობილ ადამიანებში ცხოველური ინსტინქტის გამოღვიძების სათავედ იქცეს, ვილაციისთვის კი ყინულად ქცეული სამყაროს მიმართ უცნაური განცდების აღქმის საწყისად.

შიში და სინდისი, სიმართლე, რომელიც ყოველთვის და ყველგან სხვადასხვაა – მას სახეც მრავალგვარი აქვს. ძველი სიბრძნის და ეგზისტენციალური რადიკალიზმის თანახმად, სიმართლე სინდისთან თანხმობაში მხოლოდ მაშინ მოდის, თუ მას ჩვენეული, სუბიექტური „მე“ აღიარებს.

„წითელ კარავში“, როგორც აღმოჩნდა, ყინულის

---

კინემატოგრაფიის მინისტრის მოადგილე. 1969 წელს მიენიჭა სსრკ-ის სახალხო არტისტის წოდება.

თვალუწვდენელ სარკოფაგში, მრავალათასიანი ისტორიის მქონე ტემპერამენტმა სხვადასხვა ქვეყნიდან, სწორედ ის შედეგი მოიტანა, რაც ამ საწყისის – შიშის, სინდისის განცდის სხვადასხვაობას ქმნის ყველა ადამიანში. ის გამაერთიანებელიცაა და განმამორებელიც. პიტერ ფინჩის, მარियो აღორფის თუ ნიკიტა მიხალკოვის პერსონაჟები, რომლებიც დღეს შეიძლება სრულიად პირდაპირ, მარტივ ხასიათებად აღიქმებიან, თანამედროვე კინოს ხანდახან განგებ გართულებულ, მაგრამ სინამდვილეში დაშლილ, „ნაგულისხმევ“ თავისებურებათა ქაოსში, სწორედ რომ კონკრეტულ ფსიქომახასიათებლებად – უმთავრესი პირველქმნილი ინსტინქტის გამოვლინებად იკითხებიან. ეს, ერთი შეხედვით, მარტივი სქემა ხასიათებისა, ცალ-ცალკე იხატება და შემდეგ, უეცრად ერთიან, მტკიცე მასად გარდაიქმნება, საიდანაც უკვე მხოლოდ შიში და ამ შიშის დასაფარად წარმოქმნილი უნებლიე ემოციების სხვადასხვაგვარად გამოხატვა იწყება.

კალატოზიშვილისთვის გამლლილი სივრცე პირველად არ ხდება ინსტინქტების თავმოყრისთვის საჭირო ასპარეზი – ასე იყო (თუმცა, სხვადასხვაგვარად), ნაწილობრივ „ჯიმ შვანთეში“ და ყველაზე მძლავრად ფილმში „გაუგზავნელი წერილი“, სადაც ტაიგა გახდა დაკარგული ექსპედიციის წევრებისთვის საკუთარ თავში ღრმად ჩამარხული პირველადი და შეძენილი შიშის, სინდისის გამოვლინების თუ ინსტინქტების გამოვლენის არეალი. ისევე როგორც „გაუგზავნელ წერილში“, „წითელ კარავშიც“, სტიქიას ადამიანები, მათგან დამოუკიდებლად შექმნილ, უდრეკ წინააღმდეგობად ქცეულ პირობას – ბუნებას ებრძვიან და არსად, არც ერთ ეპიზოდში, არც ერთი მათგანი არ ხდება გმირი, რომელიც როგორც დღევანდლობას უყვარს, საჯარო ექსპიზიციონისტური სულისკვეთებით აღსავსე პერსონაჟად გადაიქცეოდა ჩვენ თვალწინ.

სამწუხაროდ, ეს პროცესი, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, მოსწონს თანამედროვეობას, ხელოვნებასაც და არა მხოლოდ კინემატოგრაფს. როგორც ჩანს, შიშის და სინდისის კარნახით მოვლენათა ფორსირება თავდაპირველ თანდაყოლილ

ინსტინქტთაგან ერთ-ერთს შეადგენს და კაცობრიობის ნაწილი ამას აშკარად ამჟღავნებს. გარდა ამისა, შიში, განყენებული, თუმცა ნამდვილად ეგზისტენციალური მოვლენაა და მის მოქმედ გმირად გადაქცევას ხელოვანთაგან ცოტა თუ ახერხებს. „წითელი კარავი“, ამ მგლური პირდაპირობით, მოქმედი გმირების – შიშისა და სინდისის ზეწოლის ქვეშ, მის შვილობილებად ქცეულ, ამ გრძნობებს დამონებულ, შეიძლება სრულიადაც დღევანდელ ადამიანებს გვიჩვენებს, სრულ სიცარიელეში.

გაშლილ ყინულოვან სივრცეს, გარდა იმ გრაფიკული ეფექტისა, რომელიც აშკარად იბადება პირველივე პანორამაში, კიდევ ამ უსაყრდენობის, ველური შიშის ბუნებრივად გაშლის და დამკვიდრების შეგრძნება მოაქვს. სულაც არ არის აუცილებელი, სხვადასხვა კულტურის, ქვეყნის შვილებიდან, რომელიმე მაინცდამაინც თავისი გენეტიკურ-ეროვნული ხასიათი გამოხატოს მკვეთრად. ისედაც ნათელია, რომ კარავში დედამიწაზე არსებული ბევრი ხასიათია თავმოყრილი. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ყოველი მათგანი უკვე განმარცხულია მორალური ვნებებისაგან და მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს (ან ყოველ შემთხვევაში, ცდილობს შეინარჩუნოს) განსხვავების ნიშანი, მოაზროვნე და არამოაზროვნე არსებებს შორის. მაგრამ, სასამართლოც, რომელიც წარმოსახვითია, ასევე რეალობაც, რომელიც კვლავ ყინულზე თავმოყრილ, ოდესღაც ცნობისმოყვარე ადამიანებს განწირულ, გზაბნეულ ბავშვებად გადააქცევს, დღესაც დაუნდობლად ახსენებს მაყურებელს იმას, რომ სიცარიელე, არყოფნა, უსუსურობა მაინც დადგება. რას განაპირობებს შიში – ამჯერად, ის შლის ყველაფერს, რაც კი აქამდე ამ ადამიანებს ქმნიდა – წარმომავლობას, ქცევას, სურვილებს, მიზნებს, იმედს, სიყვარულს და მხოლოდ იოტისოდენა ნარჩენი ამ სურვილებისა ცოცხლობს ინერციის და ადამიანური ღირსების შენარჩუნების კარნახით.

რა მოხდება, „წითელი კარავი“ ან „გაუგზავნილი წერილი“, სინდისთან გამართული წარმოსახვითი ჭიდილი, არყოფნისა და ტანჯვის შიში რომ გაგვეერთიანებინა კალატოზიშვილის მკაცრ სახვით პოეტურ ხედვაში, სადაც ყოველივე ადამიანური

მაინც მიმტყვებლური ხასიათისაა, სადაც „მიფრინავენ წეროების“ არაგმირული პათოსით განმსჭვალული გმირები საკუთარ, პატარა ბედნიერებას ნატრობენ და არა მსოფლიოს გადარჩენას, სადაც „წითელი კარავის“ პერსონაჟები უსუსურად იბრძვიან ადამიანობის და სიცოცხლის შესანარჩუნებლად... მაშინ, ამ ერთიან ფოკუსში, ვფიქრობ, დღევანდელი მთავარი მამოძრავებელს დაეინახავდით – გამოღვიძებულ, ადრე ჰიპერტროფირებული სინდისის ძახილს და შიშს, ყველაფრის დაკარგვის მიმართ, გაუცნობიერებელსა თუ ცნობიერს, სადაც ხშირ შემთხვევაში, წესიერების სახელით უბრალოდ ყველაზე მზაკვარ, საკუთარი შეუძღვარების განცდას ებრძვიან. აქ ევროპული, ამერიკული თუ ფრანგული, ან რუსული ხასიათის არც ერთი ნიშანი არაფერს არ წყვეტს. იქნებ ამიტომაც გამოიყურებიან კალატოზიშვილის „წითელ კარავში“ თავმოყრილი სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები ერთნაირად, გარკვეული დროის შემდეგ? იქნებ, ამიტომ ჰგავს მათი ცხოველი შიში, ერთიან ჯგუფად თავმოყრილ, გაუგებარ სამოსში გახვეულ ტომს?

„სიცოცხლე იმად არ ღირს, რომ შიშს მონად გაუხდეს“, – წერდა ჯემალ ქარჩხაძე. არ ღირს, მაგრამ სწორედაც შიშს ეძინებიან ადამიანები ყველაზე მეტად. ათასგვარ შიშთაგან სიკვდილის შიში რთულად დასაძლევია, რომელსაც დიდი ნებისყოფის ადამიანები, გაღვიძებულნი, სინათლეს ზიარებულნი თუ ახერხებენ. შიში ადამიანის ყოფიერების განმსაზღვრელ-განმაპირობებელია. ამქვეყნად მოსვლასა თუ წასვლასაც უპირველესად შიში ახლავს თან“<sup>1</sup>.

შეიძლება, ყოველგვარი ნაზგასმული ეროვნულობის მახასიათებლების წარმოჩენის გარეშე, მწუხარებასა და სასოწარკვეთილებაში გახვეული ადამიანებიც, სიკვდილის, არყოფნის შიშთან ერთად, კიდევ ერთ რამეს უფრთხიან – სინდისის წინაშე შიშსაც. სინდისის წარმოსახვითი სასამართლო, რომელიც მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმებში პირველად არ ჩნდება („ლურსმანი ჩექმაში“, „მიფრინავენ

<sup>1</sup> ჯალაღავილი მ., შიში, როგორც პერსონაჟი, 22 მარტი, 2019 - <http://mastsavlebeli.ge/?p=20963> (18/06/2020).

წეროები“, „გაუგზავნილი წერილი“) და, საერთოდ, ეს მოტივი იმდენად ადამიანური, იმდენად მარტივია თავისი არსებობით ეკრანზე, რომ ძალაუნებურად, უფლებასაც გართმევს, მსაჯული გახდეს.

მსაჯულის, საზოგადოების წევრის როლი დღეს შეიცვალა. სინდისის გამოღვიძება ყველგან და ყველაფერში, საკუთარ უსუსურობაშიც სხვის დადანაშაულებას და ცილისწამებას ნიშნავს. აქ ზნეობრივ ნორმებზე ვერ ვისაუბრებთ, მაგრამ სავსებით შესაძლებელია, რომ ამ ფილმის მაგალითზე, სინდისთან ურთიერთობის მოტივიც პირველყოფილი შიშის ერთ-ერთ გამოვლინებად წარმოჩინდეს, სადაც ადამიანები არც უტყდებიან საკუთარ თავს ამაში.

„წითელი კარავი“ არ გახლდათ იმგვარად აღიარებული ნამუშევარი, როგორც მიხეილ კალატოზიშვილის სხვა ფილმები. თუმცა, აქ გაცოცხლებულმა, განსხეულებულმა სინდისმა თავისი არსებობა გვაგრძობინა და არყოფნის შიშთან პირისპირ დარჩენილი იტალიელის, შვედის, ჩეხის, გერმანელის, ნორვეგიელის თუ რუსის ხასიათმა, ერთნაირად „აღიარა“ შიშის უპირატესობა.

ეს კიდევ ერთი ფილმია, სადაც გმირებიც იბადებიან, მაგრამ საბოლოოდ მაინც, ყოველი ამ პერსონაჟთაგანი, მკვეთრად გამოხატული სისუსტეებითაა სავსე. ისინი ადამიანები, მიწაზე მყარად მდგომი არსებები არიან. მიხეილ კალატოზიშვილს ყოველთვის ჰყავდა გმირები, რომელთა ადამიანურიც ყველაფერს მოიცავდა – ავსაც და გაუგებარსაც, ეჭვსაც და სიკეთესაც. დღევანდელ რეალობაში, სადაც ნებისმიერი, ყველაზე პატარა სფეროც კი ბრალდებებით, თან დაუსჯელი ცილისწამებით, შურით და ჭორით საზრდოობს, სინდისთან ურთიერთობის თუნდაც შიშით ნაკარნახევი პერსონაჟების ქცევა, მათი ერთ სამყაროში მოქცევა, განურჩევლად ქვეყნისა და ერისა, ვფიქრობ, საინტერესო აზრებს უნდა აღძრავდეს!

„წითელი კარავის“ სამსახიობო ნაწილი „ინტერნაციონალურია“ – ამჟამად ამ ცნებას, სხვა შესატყვისები ცვლის, მაგრამ ამით არსი არ იცვლება: პიტერ ფინჩი (უმბერტო ნობილე), შონ კონერი (ამუნდსენი), კლაუდია კარდინალე

(ვალერია), ჰარდი კრიუგერი (ლუნდბორგი), ლუიჯი ვანუჩი (დაპი), მარიო აღორფი (ბიაჯი), მასიმო ჯიროტი (რომანია); საბჭოთა კინოს არტისტები: ნიკიტა მიხალკოვი (ჩუხნოვსკი), დონატას ბანიონისი (მარიანო), ელუარდ მარცვეიჩი (მალმგრენი), იური სოლომინი (ტროიანი), ნიკოლაი ივანოვი (კოლკა შმიდტი), ლეონიდ კანევსკი (იტალიელი რადისტი), იური ვიზბორი (ექიმი ბეგოუნეკი): ქართველები: ოთარ კობერიძე (ჩიჩონი), თენგიზ არჩვაძე (ალესანდრინი) და ირაკლი ხიზანიშვილი (პომელა). ყოველი მათგანისთვის მომხდარი ტრაგედია საბაბი ხდება, რათა ცალკე ხასიათი ჩამოყალიბდეს და გამოვლინდეს, კალატოზიშვილისთვის დამახასიათებელი ბუნებრივი, დამაჯერებელი სიმძაფრით.

ახალგაზრდა კაცი, რომელმაც სადღაც რუსეთის მიკარგულ სოფელში აღმოაჩინა განწირული ექსპედიციის სიგნალი და სამწუხაროდ, ყინულმჭრელ „კრასინს“ დროზე ვერ ჩამოუსწრო, ლენინგრადის გახსნილი ხიდის რკინის უხეშ კონსტრუქციაზე შემორჩა, გულდაწყვეტილი, გაოცებულიც და სასოწარკვეთილიც. ამასობაში, ყინულმჭრელი საშინელ, მღუმარე ჩრდილოეთს ებრძვის და პატარა (სამყაროსთან შედარებით) ადამიანები ქვანახშირს ყრიან ავიზგიზებულ ღუმელში. ეს ყველაფერი ომია... ყველა გადარჩენისთვის იბრძვის. მაგრამ, არც არავინ გამოიყურება ამის ფონზე იდეალურად. იდეალური მხოლოდ ადამიანის უნივერსალური თანდაყოლილი თვისებაა – იომოს სინდისთან და შიშთან. ეს კი „წითელი კარავის“ მთავარი მოტივია. ორივე შემთხვევაში, ეს ყველაზე დაუნდობელი ბრძოლაა. საბოლოოდ ხომ ორივე მათგანი ცოცხალი მატერიაა, რომელიც ამ პერსონაჟებისაგან, ერთიანად დაჭიმულ, მოუსვენარ, მარადიულად მაძიებელ ადამიანებს ქმნის.

ოპერატორი ლეონიდ კალაშნიკოვი და მიხეილ კალატოზიშვილი უცნაურად ჩაკეტილ სამყაროს ხედავენ ყინულის სამეფოში – ის უკიდევანოცაა და იმავდროულად, დაზურულიც. ბევრად უფრო იზოლირებული თავის ერთფეროვან სისასტიკეში, ვიდრე გენერალ ნობილეს სასტუმრო ოთახი.

ბუნებასთან დაპირისპირება ჯერ არასდროს დამთავრებულა ადამიანთა სასარგებლოდ. სავარაუდოდ, არც არასდროს დამთავრდება; ამიტომ ადამიანურ ცნობისმოყვარეობას, რომელსაც ფილმის ავტორი ერთგვარი ფილოსოფიური განსჯით გვიჩვენებს, საზღვარი არც არასოდეს ექნება.

ეს თემა არ დაწყებულია მაშინ, როდესაც მიხეილ კალატოზიშვილმა „წითელი კარავი“ გადაიღო. მისინოვატორული შედეგრი „ჯიმ შვანთეც!“ და სხვა ნამუშევრებიც ადამიანის ბუნებასთან ურთიერთობის, სისასტიკისა და სინამდვილის ზღვარზე არსებული ყოფის ჭრილში დანახვის მაგალითი იყო. ადამიანი, სამყარო, გარემო, სინდისისა და შიშის განცდა – ეს ერთობლიობა, ყველგან და ყოველთვის ქმნის დრამას, რომელსაც საბოლოოდ ვერ გაურბიხარ. „წითელი კარავი“ აღძრავს ამგვარ განცდას. მიხეილ კალატოზიშვილი ერთ-ერთი იმ პირველთაგანი იყო, ვინც კინოს შესაძლებლობებში ამგვარი თემატიკის საწყისებიც დაინახა.

„პირველი ქართველი კინემატოგრაფისტები, ისევე როგორც სხვა კინემატოგრაფიულ ქვეყნებში, ოპერატორები და დოკუმენტალისტები იყვნენ. გამბედავი და ნიჭიერი ადამიანები, რომლებსაც პირველი ბილიკების გაყვანა მოუწიათ იქ, სადაც გზები არ იყო. რომლებმაც ფრანგი, გერმანელი, ინგლისელი, შვედი თუ ამერიკელი კოლეგების მსგავსად, ჯადოსნური ფარნით განათებული სამყარო აღმოაჩინეს. ამ სამყაროში არსებული კანონები უპირობოდ მიიღეს და მათ საკუთარი ფიქრები, მოსაზრებები, აზროვნება, ხელწერა, ფორმები და ხერხები მიუსადაგეს. რომლებმაც საკუთარი ეპოქა შექმნეს და შეძლეს საკუთარი სიტყვებით გამოეხატათ დრო...“<sup>1</sup>

რასაკვირველია, ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერი სხვა დარგი, არც კინემატოგრაფი ვითარდება აბსოლუტურ იზოლაციაში; ისიც განიცდის კეთილისმყოფელ გავლენებს ამა თუ იმ მხრიდან. „...საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ეთნოსი ყველა იმ ხალხისაგან, ვისთანაც კი ურთიერთობა ჰქონია,

<sup>1</sup> ოჩიაური ლ. ქართული კინო „რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ. კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში (სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული). VII. თბილისი. 2017 წელი. გვ. 138.



შემოქმედებითად ითვისებდა არაერთ კულტურულ მიღწევას, როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურის სფეროში. თავის მხრივ, ქართველი ხალხის მრავალი კულტურული მონაპოვარი ყველა მეზობელს, როგორც ჩრდილოეთით, ისე სამხრეთით და აღმოსავლეთით გადაეცემოდა...<sup>1</sup> ეს პროცესი დიდი ხანი აკეთებდა სასურველ საქმეს ქართულ კინოშიც. „... მიხეილ კალატოზიშვილის, [...] „ჯიმ შუანთე“ და მიხეილ ჭიაურელის [...] „საბა“ და „ხაბარდა“ – გამოჩნდა, რომ ქართულმა კინომ ახალი ამოცანები დაისახა და ახალი სახე შეიძინა...“<sup>2</sup>

მართლაც, ამ განსხვავებულმა, გრაფიკული პირდაპირობით გამორჩეულმა ხედვამ მომავალში ბევრი და მრავლისმთქმელი ინტერესი შვა ქართული კინოს ნოვატორების მიმართ. ერთ-ერთი მათგანი, რა თქმა უნდა, კალატოზიშვილი იყო. მის ფილმებში შენარჩუნდა ის, რაც თავის დროზე თემატური საწყისებით გამოჩნდა „ჯიმ შუანთესა“ და ცენზურის მიერ ათვალისწინებულ ნამუშევარში „ლურსმანი ჩექმაში“. კერძოდ ის, რომ ბუნებასთან და სამყაროსთან პირისპირ დარჩენილი ადამიანისთვის ცოცხლდება და ცალკე დამოუკიდებელ არსებად გადაიქცევა სინდისიც და შიშიც, რაც ეგზისტენციალური ძიების კიდევ ერთ გამოვლინებამდე მიდის ხელოვნების ყველა დარგში. როდესაც ეს ყველაფერი ეკრანზე ჩნდება, მით უმეტეს ფილმში, რომლის შესახებ არ თქმულა იმდენი, რამდენიც მიხეილ კალატოზიშვილის სხვა ფილმების შესახებ ითქვა და დაიწერა, ნათელი ეფინება კიდევ ერთ ჭეშმარიტებას: ნამდვილ ხელოვნებაში არასოდეს, არსად არ იკარგება არაფერი ადამიანური, არ ხდება განსჯის და დადანაშაულების საგნად ის, რაც დღეს ტენდენციად ქცეულ ნამალადევად „აქტუალურ“ თემებში უბრალოდ არც კი იკითხება – შიში, როგორც ბიძგი საკუთარი თავისათვის სინდისის სასამართლოს გამართვის გარდაუვალობისაკენ.

<sup>1</sup> თოფჩიშვილი რ. კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია. ეთნიკური ისტორია. ეთნიკური კულტურა. თბილისი. 2007. გვ. 5.

<sup>2</sup> ოჩიაური ლ. ქართული კინო „რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ. კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში (სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული). VII. თბილისი. 2017 წელი. გვ. 148.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბერდიაევი ნიკოლოზ. ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში (თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა). თბილისი. 2001.
- დემიდოვ ალექსანდრ. ადამიანური ყოფის ფენომენი (რუსულ ენაზე). მოსკოვი. 1999.
- თოფჩიშვილი როლანდ, კაკკასიის ხალხთა ეთნოგრაფია, ეთნიკური ისტორია, ეთნიკური კულტურა. თბილისი. 2007.
- კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში (სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული) VII. თბილისი 2017.
- ჯალიაშვილი მათა. შიში, როგორც პერსონაჟი. <http://mastsavlebeli.ge/?p=20963> (26/02/2020)

**გიორგი უღრელიძე,**  
აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების აკადემიური დოქტორი,  
რეჟისორი.

## **ქართულ-ფრანგული ურთიერთობების კინოკულტურული ასპექტები**

(XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან თანამედროვე  
პერიოდამდე)

საფრანგეთსა და საქართველოს შორის ურთიერთობის საკითხები მრავალ ასპექტს მოიცავს. ევროპულ ოჯახთან დიპლომატიური კავშირების მოსამბენად ჩვენი წინაპრები განსაკუთრებით ფრანგებს უკავშირდებოდნენ. მართალია, არსებული მკაცრი რეალობის გათვალისწინებით, მცდელობები ყოველთვის სასურველი შედეგის მომტანი არ იყო, მაგრამ მსგავსი ნაბიჯების გადადგმით, ქართველი და ფრანგი ხალხის ურთიერთობის ისტორია ნელ-ნელა ვითარდებოდა.

გამოვარჩევ რამდენიმე მნიშვნელოვან და საინტერესო ეპიზოდს.

– მწერალ, მეცნიერ, დიპლომატ, ქართლის მეფე ვახტანგ VI-ის აღმზრდელ და თანამოაზრე სულხან-საბა ორბელიანის მოგზაურობას ევროპაში 1713-1716 წლებში. ეს პერიოდი ჩვენი ქვეყნისთვის ურთულესია. რამდენიმე სამეფო-სამთავროდ დაყოფილი საქართველო თავის გადარჩენას ცდილობს. ამოსავალს ქართველები ევროპასთან კავშირის მოძებნით ცდილობდნენ.

სულხან-საბას მოგზაურობის განსაკუთრებულობაზე მიუთითებს ის, რომ „ვახტანგმა და მისმა თანამზრახველებმა, როგორც ჩანს, ელჩობის გამგზავრებამდე გაცილებით ადრე დაამყარეს კავშირი ევროპის მონარქებთან; ასევე, ადრევე დაგეგმილი ჩანს თვით ელჩობის მომზადებაც. მაგრამ ეს რთული და საფრთხილო საქმე საგანგებო ორგანიზებას და შესაფერის საერთაშორისო ამინდის დადგომას ელოდა“, – კვითხულობთ „საქართველოს ისტორიის“, 2012 წელს

გამოცემულ ოთხტომეულში.<sup>1</sup>

სულხან-საბა ევროპისკენ მიმავალი გზის გავლის შემდეგ საფრანგეთის მეფე ლუი XIV-ს შეხვდა. აღსანიშნავია, რომ ხსენებული ამბავი, ქართულ ხელოვნებაში შექმნილი ნაწარმოებებისთვის ინსპირაციის წყაროა. მაგალითად მოვიყვანოთ მუხრან მაჭავარიანის პოპულარულ ლექსს „საბა“.

ყურადღების ღირსია ფრანგ ქართველოლოგ მარი ბროსეს (1802-1880) საქმიანობა. მან „შეისწავლა პარიზში დაცული ქართული ხელნაწერები, გამოაქვეყნა რამდენიმე ქართველოლოგიური ნაშრომი, აგრეთვე ქართული ენის გრამატიკის სახელმძღვანელოები. მისმა შრომებმა საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერულ ქართველოლოგიას ევროპაში“.<sup>2</sup>

- 1918-1921 წლების საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის დასრულების შემდეგ, ევროპაში გადახვეწილმა, სამშობლოდან დევნილმა პოლიტიკოსებმა საფრანგეთს მიაშურეს.
- ქართულ-ფრანგული ურთიერთობის უმნიშვნელოვანესი ფაქტია ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ დაცული ქართული საგანძურის სამშობლოში დაბრუნება 1945 წელს. საქართველოში ჩამოსვლამდე „ექვთიმე თაყაიშვილი საფრანგეთში განაგრძობდა აქტიურ სამეცნიერო-კვლევით მოღვაწეობას. 1922 წელს ის აირჩიეს პარიზის ნუმიზმატთა საზოგადოების, ხოლო 1925 წელს – საფრანგეთის სააზიო საზოგადოების ნამდვილ წევრად“.<sup>3</sup>
- საბჭოთა კავშირის დაშლისა და საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან მცირე ხანში, საფრანგეთთან დამყარდა დიპლომატიური ურთიერთობები. დღეს, ორ ქვეყანას შორის აქტიურად მიმდინარეობს თანამშრომლობა, როგორც პოლიტიკურ-ეკონომიკურ, ასევე კულტურულ სფეროებში. 1997 წელს, პარიზში, მიიღეს დოკუმენტი „ხელშეკრულება საქართველოს

<sup>1</sup> ავტორთა ჯგუფი. მთავარი რედაქტორი მარიამ ლორთქიფანიძე.

საქართველოს ისტორია. ტ. III. თბ., 2012. გვ. 298.

<sup>2</sup> <http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00006970/>

<sup>3</sup> <http://www.nplg.gov.ge/emigrants/ka/00000001/>

მთავრობასა და საფრანგეთის რესპუბლიკის მთავრობას შორის კულტურის, მეცნიერებისა და ტექნიკის სფეროში თანამშრომლობის შესახებ“<sup>1</sup>

ასეთია ქართულ-ფრანგული ურთიერთობის ისტორიის მთავარი საკითხები. რაც შეეხება კულტურულ და სახელოვნებო ასპექტებს, კერძოდ, კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესებს, განსაკუთრებით საინტერესოა, XX საუკუნის 80-იანი წლები.

XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან თანამედროვე პერიოდამდე კინემატოგრაფში საინტერესო პროცესები მიმდინარეობდა. გამოვარჩევ მნიშვნელოვან კინოსურათებს, რომლებიც საქართველოდან საფრანგეთში წასული კინემატოგრაფისტების შექმნილია, ასევე ფილმებს, რომლებშიც საფრანგეთში ქართველების ცხოვრება მხატვრულადაა ასახული.

ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის დროს, 80-იანი წლების დასაწყისში, საფრანგეთში საცხოვრებლად და სამუშაოდ მიემგზავრება კინორეჟისორი ოთარ იოსელიანი. იგი სამშობლოში სახელმძღვანელო და ცნობილი ხელოვანია, მისი ნიჭი დაფასებული და აღიარებულია. დასტურად გამოდგება კინომცოდნე გიორგი გვახარიას შეფასება, რომელიც საქართველოში გადაღებული ფილმის „იყო შაშვი მალობელი“ შესახებ, 1984 წელს წერს: „ოთარ იოსელიანი, უდავოდ, კინოგამოსახულების მუსიკოსია. მის ფილმებში პოლიფონიურია გამოსახულება არა მარტო ერთი ხედის ფარგლებში, არამედ ხედებს შორისაც. „აფორიაქებულია“ გამოსახულება რესტორანში („იყო შაშვი მალობელი“), კამერის წინ თითქოს ყველაფერი შემთხვევით ხდება. გადაჭრილი ფორმები ხედების ბოლოებში ეკრანის ჩარჩოსთან არა მარტო ზრდის სივრცეს, არამედ აძლიერებს ხმაურის შთაბეჭდილებას (ხმაური ფონოგრამაზე სადღაც იქიდან მოდის... ეს „იქიდან“ კი, თითქოს ჩვენს სივრცეშია შემოჭრილი), გამოსახულება სწრაფად იცვლება და მასთან ერთად იცვლება ხედის ხანგრძლივობაც – ვიამ ყური მოჰკრა მუსიკის ხმას, თითქოს

<sup>1</sup> [http://www.france.mfa.gov.ge/default.aspx?sec\\_id=509&lang=1](http://www.france.mfa.gov.ge/default.aspx?sec_id=509&lang=1)

დაცარიელებულ დარბაზში ვიღაც როიალზე უკრავს... გია დაფიქრა. „დადინჯდა“ გამოსახულებაც. შეუმჩნეველად მოხდა განზოგადება, კონტრასტში, წინააღმდეგობაში გამოიძერწა მხატვრული სახე, შეიქმნა პოეტური ინტონაცია. ლირიკული დაიბადა ყოფითში. გამოსახულების შემოქმედებაში წამყვანი როლი მიენიჭა რიტმს, პლასიკური სახის მელოდიას და კონტაქტის უშუალობას“.<sup>1</sup>

ქართველი რეჟისორი ფრანგულ გარემოში ახალ ნამუშევრებს ქმნის. მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია მდიდრდება რეჟისორული ხელწერით გამორჩეული ახალი ფილმებით. როგორც წიგნის „მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე“ ავტორი რეზო კვესელავა იხსენებს: „ოთარ იოსელიანის მორიგმა ახალმა ფილმმა „ორშაბათის დილა“, ახლახან დამთავრებულ ბერლინის კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვი“ დაიმსახურა. ეს უთუოდ დიდი წარმატებაა, თუმცა, არა მგონია, თვითონ რეჟისორი ამ წარმატებას შინაგანად ასეთ მნიშვნელობას ანიჭებდეს.

ოთარ იოსელიანმა ფილმი თავდაპირველად თბილისში აჩვენა. პირველ ჩვენებას, რომელიც კინოთეატრ „რუსთაველში“ შედგა ოთხ იანვარს, ვერ დავესწარი. მეორედ ფილმი რამდენიმე დღის შემდეგ აჩვენეს... იმ საღამოს მეტად სუსხიანი ამინდი იდგა, მაგრამ დარბაზი მალე გაივსო მაყურებლით.

ფილმის დაწყების წინ რეჟისორმა ასე მიმართა მაყურებელს: „ამჟამადაც ეს არის ქართული ფილმი, ოღონდ, საფრანგეთშია გადაღებული, ფრანგულ ენაზე. მე გადავითარგმნით ამ ფილმს, ბევრი არ არის სათარგმნი. რაც ისედაც გასაგებია, არ გადავითარგმნით“.<sup>2</sup>

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების შესახებ ბევრია ნათქვამი და დაწერილი რეჟისორის ხანგრძლივი შემოქმედებითი გზის განმავლობაში. მისი ფრანგული პერიოდის შესახებ განსაკუთრებით საინტერესოა ნათია ამირეჯიბის სტატია

<sup>1</sup> გვანარია გ. კინოგამოსახულება და მისი აღქმის თავისებურებანი. კინო. №3. 1984. გვ.

<sup>2</sup> კვესელავა რ. მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე. 2008. გვ. 243.

„ოთარ იოსელიანის მოღვაწეობა საზღვარგარეთ“, რომელიც 2007 წელს გამოცემულ ნარკვევების კრებულში „ქართველი კინორეჟისორები“ მეორე ნაწილში დაიბეჭდა. ნათია ამირეჯიბი განიხილავს „ფრანგულ პერიოდში შექმნილ ფილმებს – „მთვარის ფავორიტები“ (1984), „და იქმნა ნათელი“ (1989), „პეპლებზე ნადირობა“ (1992), „მშვიდობით, ხმელეთო“ (1999), „ორშაბათის დილა“ (2001).<sup>1</sup>

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ საფრანგეთში საცხოვრებლად მიდის

კინორეჟისორი თემურ ბაბლუანი. საქართველოში გადაღებული აქვს მნიშვნელოვანი ფილმები. დიდი გამოხმაურება ჰქონდა მის ნამუშევრებს – „ბელურების გადაფრენა“ (1980) და „უძინართა მზე“ (1992). აღსანიშნავია 80-იან წლებში ეკრანებზე გამოსული „ბელურების გადაფრენა“ და საინტერესოა ფილმის გამოსვლის თანადროული შეფასებები.

მაგალითად, 1984 წელს კინომცოდნე ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „რეჟისორი ყველა მოქმედი პირის დახასიათებას იძლევა. მას აქვს უნარი, დაიჭიროს მთავარი შტრიხი, რაც კონკრეტული ხასიათის შთაბეჭდილებას ქმნის. სინამდვილეში კი ეს კონკრეტული ზოგადის ნიშანია, პერსონაჟები ნაცნობია, ნაცნობია სახეები, მოქმედება. სწორედ ამით, ზოგადი ტიპაჟის, ზოგადი სიტუაციის, დიალოგებისა და პრობლემების შერჩევით აღწევს რეჟისორი კონკრეტულისა და განზოგადებულის შეუმჩნეველ შერწყმას, ერთი ამბის საერთო სატკივარად გადაქცევას.

იგი ქმნის სრულყოფილ გარემოს, სიტუაციის სრულყოფილ სურათს. პერსონაჟები მასთან ტყუილად არ არსებობენ – ყველას თავისი ადგილი აქვს, თავისი ფუნქცია აკისრია.“<sup>2</sup>

თემურ და გელა ბაბლუანებმა 2006 წელს გადაიღეს ფილმი „მემკვიდრეობა“. ის მოგვითხრობს საფრანგეთიდან საქართველოში მემკვიდრეობით მიღებული კოშკის ნანგრევების მოსაძებნად ჩამოსული ადამიანების შესახებ. ისინი უნებლიეთ

<sup>1</sup> ამირეჯიბი ნ. ოთარ იოსელიანის მოღვაწეობა საზღვარგარეთ. ქართველი კინორეჟისორები. ნაწილი II. 2007. გვ. 135-178.

<sup>2</sup> ოჩიაური ლ. ბელურების გადაფრენა. კინო. № 3. 1984. გვ. 66.

უცნაური ისტორიის მოწმენი ხდება. თბილისიდან მესტიისკენ მიმავლებს, ავტობუსში მოხუცი ბაბუა და ახალგაზრდა შვილიშვილი დაემგზავრებიან და მთებში ასულები სისხლიან დაპირისპირებას შეესწრებიან.

საფრანგეთში, 2005 წელს, გელა ბაბლუანმა ფილმი „ცამეტი“ შექმნა, პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი, რომელმაც დიდი წარმატება მოიპოვა საერთაშორისო კინოფესტივალებზე. მთავარი გმირი მოულოდნელად საკუთარი ცხოვრების რიტმიდან რადიკალურად განსხვავებულ გარემოში აღმოჩნდება, მაგრამ იქიდან თავის დაღწევა აღარ შეუძლია და იძულებული ხდება თავის გადასარჩენად ყველა ხერხს მიმართოს.

საფრანგეთს უკავშირდება ცნობილ ქართველ რეჟისორ მიხეილ კობახიძის სახელიც. საქართველოში გადაღებული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების: „ქორწილი“ (1964), „ქოლგა“ (1967), „მუსიკოსები“ (1969) შემდეგ, მისი ბოლო ნამუშევარი – „გზაზე“, რომელიც მან საფრანგეთში ორიათასიანი წლების დასაწყისში შექმნა.<sup>1</sup>

ამრიგად, ქართულ-ფრანგული ურთიერთობების კინოკულტურული ასპექტების შესწავლისთვის, საფრანგეთში წასული ქართველი კინემატოგრაფისტების ფილმები განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ასევე მნიშვნელოვანია კინოსურათები, რომლებშიც საფრანგეთში ქართველების ცხოვრებაა ნაჩვენები. მაგალითად მოვიყვან, ყარამან (გუგული) მეგლადის მხატვრულ ფილმს „ფესვები“ (1987). სულიკო ჟღენტის სცენარით გადაღებული კინოსურათი ემიგრანტ ქართველზეა, რომელიც საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ საფრანგეთში ცხოვრობს და რომლის ფერფლიც სამშობლოში შვილიშვილს ჩამოაქვს.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე ეტაპზე ევროპასთან ურთიერთობის გაღრმავების პირობებში კინემატოგრაფი კიდევ გამდიდრდება მნიშვნელოვანი კინოსურათებით. ვფიქრობ, ქართულ-ფრანგული ურთიერთობის კინოკულტურული

<sup>1</sup> <http://www.geocinema.ge/ge/rejisor.php?kod5=74>



ასპექტების ფართო კვლევა მომავალში საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვანი იქნება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ამირეჯიბი ნ. ოთარ იოსელიანის მოღვაწეობა საზღვარგარეთ. ქართველი კინორეჟისორები. ნაწილი II. 2007.
- გვაზარია გ. კინოგამოსახულება და მისი აღქმის თავისებურებანი. კინო. თბ. №3. 1984.
- კვესელავა რ. მოგონებები ქართველი კინემატოგრაფისტებზე. თბ. გამ. „სა-გა“. 2008.
- ოჩიაური ლ. ბელურების გადაფრენა. კინო, თბ. № 3. 1984.
- რედ. კოლეგია, მთავარი რედაქტორი მარიამ ლორთქიფანიძე, საქართველოს ისტორია. ტ. III. თბ. გამ. „პალიტრა L“. 2012.
- [www.france.mfa.gov.ge](http://www.france.mfa.gov.ge)
- [www.nplg.gov.ge](http://www.nplg.gov.ge)
- [www.geocinema.ge](http://www.geocinema.ge)

## **მეორეული ლიტერატურის პირველი მკრანეზაცია ქართული კინოში**

კინოში არაქართულ მასალაზე მუშაობა კოტე მარჯანიშვილმა ცნობილ ავსტრიელ მწერალ შტეფან ცვაიგის ნოველის „ამოკი“ ეკრანიზაციით დაიწყო. ქართული თეატრის რეფორმატორს მანამდე სამი ფილმი ჰქონდა გადაღებული: „ქარიშხლის წინ“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „გოგი რატიანი“.

„მ. ცვაიგის ნაწარმოების პრობლემატიკაში მარჯანიშვილის აქტიურმა ჩარევამ ფილმი მძაფრად სოციალური, რევოლუციური გახადა. მოთხრობის ფსიქოლოგიურმა სარჩულმა, ავტორის განსჯამ ბურჟუაზიულ სამყაროში რთულ ადამიანურ ურთიერთდამოკიდებულებათა შესახებ, მისმა ფიქრებმა სისასტიკეზე და მოწყალებაზე, თანადობასა და ეგოიზმზე, კანონის პირმოთნობასა და ამორალურობაზე, ბიძგი მისცა რეჟისორის ფანტაზიას. ამ საფუძველზე იგი ქმნის სრულიად სხვა – მწვავე პუბლიცისტურ, სოციალურ პლაკატურ ნაწარმოებს“<sup>1</sup>.

„ამოკი“ გამოქვეყნებისთანავე (1922 წ.) პოპულარულ ნაწარმოებად აღიქვეს. წარმატება, უპირველეს ყოვლისა, ცვაიგისეულმა კრიტიკულმა, მამხილებელმა პათოსმა და ღრმა ფსიქოლოგიზმმა განაპირობა.

კოტე მარჯანიშვილი შეეცადა, პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიური დრამის საფუძველზე, ეჩვენებინა ბურჟუაზიული მანკიერებები, როგორც საზოგადოებრივ, ისე კერძო ოჯახურ ცხოვრებაში.

სინთეზური თეატრის დამაარსებლის კინოში მოსვლა სავსებით ბუნებრივი აღმოჩნდა. შემოქმედი, რომელსაც უთეატროდ სიცოცხლე ვერ წარმოედგინა, ერთხანს მთელი არსებით ჩაება კინოში.

<sup>1</sup> წერეთელი კ. ცნობილი სახელები. თბ. „ხელოვნება“. 1986. გვ. 46.

კოტე მარჯანიშვილმა კინოხელოვნებაში შეიცნო ეპოქის დამახასიათებელი დინამიკისა და რიტმის გადმოცემის განუსაზღვრელი შესაძლებლობანი, მოვლენათა ფართოდ ასახვის საშუალებები და ყოველ ღონეს ხმარობდა, როგორმე ახალი გამომსახველობითი ხერხებით შეეცხო იმდროინდელი უხმო კინოს ხმისა და ფერის უქონლობა.

კოტე მარჯანიშვილი გატაცებული იყო „ამოკით“ და პირველი შესაძლებლობისთანავე განიზრახა მისი ეკრანიზება. კინოსურათს, ჩანაფიქრიდან ეკრანზე გამოსვლამდე, საინტერესო ბედი დაჰყვა. იმ რთულ პერიპეტეებში გასარკვევად, რაც კოტე მარჯანიშვილის „ამოკს“ ხვდა წილად, უპირველეს ყოვლისა, ფილმის ანოტაცია უნდა გავიხსენოთ.

„ინგლისის ერთ-ერთ კოლონიაში განმარტოებით ცხოვრობს ევროპიდან გადმოხვეწილი ექიმი. თავდავიწყების მიზნით იგი ნარკოტიკებს იღებს და შავკანიან ქალთა საზოგადოებაში ერთობა. მაგრამ ექიმი თავისი პროფესიული მოვალების ერთგულია და ავადმყოფების ნლობასაც იმსახურებს. ადგილობრივ მოსახლეობაში გავრცელებულია ავადმყოფობა, რომელიც გავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე. ამ ავადმყოფობას აქ „ამოკს“ ეძახიან. ზოგჯერ ექიმს ჰგონია, რომ ისიც ამ სენით არის შეპყრობილი. ერთხელ მას ეწვია მიმზიდველი გარეგნობის ევროპელი მანდილოსანი. ორსულობისგან თავის დაღწევის მიზნით ქალი დანმარებას სთხოვს მას (?) ექიმი თანახმაა გაუწიოს საჭირო დახმარება, თუ ქალი დანებდება. თავხედური წინადადებით აღშფოთებული მანდილოსანი გულისწყრომით ტოვებს ექიმის ბინას.

ცოტა ხნის შემდეგ ექიმი გაიგებს, რომ მის მიერ შეურაცხყოფილი ევროპელი მანდილოსანი სიკვდილის პირზეა მისული. ექიმში იღვიძებს სიბრალულის გრძნობა, ტანჯავს სინდისი, იჩქარის გამოასწოროს შეცდომა, მაგრამ უკვე გვიანია. მომაკვდავი ქალი სიკვდილის წინ თხოვს საშველად მისულ ექიმს, შეუნახოს საიდუმლოება. უკანასკნელი ასრულებს ქალის სურვილს, აიძულებს თავის კოლეგას, ქალაქის ექიმს, დაწეროს ცნობა, რომ მანდილოსანი გულის დამბლით გარდაიცვალა, მაგრამ ჩამოსულ ქმარს არ სჯერა

ამ ცნობის, არც ექიმის განმარტებისა და მეუღლის ცხედარს ევროპაში გზავნის გასაკვეთად. როდესაც კუბოს გემის კიბეზე დგამენ, გემბანიდან გადმოეშვება ექიმი, ხელს წააკრავს კუბოს და ზღვაში გადაუძახებს. ზღვის ტალღები შთანთქავენ ექიმს, მიცვალებულ მანდილოსანსა და მის საიდუმლოებას“.<sup>1</sup>

ანოტაციაში თითქოს ყველაფერი სწორია, მაგრამ ერთი ფრაზა, რომელსაც კითხვის ნიშანი დავეუსვით, კატეგორიულად მიუღებელია – პაციენტი არ სთხოვს ექიმს დახმარებას, არამედ ქედმაღლურად ითხოვს და ექიმიც სწორედ ამან აღაშფოთა და გააკადნიერა...

ასეთი დასაწყისი, ცხადია, ბევრისათვის მოულოდნელი და გაუგებარი იქნებოდა, ამდენად, ამთავითვე უნდა გაეხვას ხაზი შემდეგ გარემოებას:

როცა ვსაუბრობთ კინოფილმ „ამოკი“, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, მხედველობაში მაქვს მისი სამი ვარიანტი:

1. კოტე მარჯანიშვილის გადაღებული და დამონტაჟებული „ამოკი“ (1927 წ.).

2. იმავე ხანებში უცნობი ავტორების მიერ, 2 ნაწილით (600 მეტრამდე) შემცირებული და ხელახლა გადამონტაჟებული ფილმი, რომელსაც დაარქვეს „კანონი და მოვალეობა“ (რომელიც, საბჭოთა კინომცოდნეობაში, თუნდაც „საბჭოთა კინოს ისტორიის“ ოთხტომეულში, 1917-1967 წლები, ამ სახელით იხსენიებოდა) და მხოლოდ, მეორე, ასე ვთქვათ, ქვესათაურად მიაწერეს „ამოკი“.

3. 1986 წელს გიორგი დოლიძის აღდგენილი ფილმი, რომელსაც დაუბრუნდა პირვანდელი სახელწოდება „ამოკი“.

რა ცვლილებებზეა საუბარი?

ფილმის პირველ ვარიანტში ისეა, როგორც ცვაიგთანაა – ევროპელი ქალი ბავშვს ელოდება ინგლისელი ოფიცრისაგან და რაკი მალე უნდა დაბრუნდეს უცხოეთში ხანგრძლივი ვიზიტის შემდეგ, გადაწყვეტს, სასწრაფოდ მოიშოროს „სიძვის ნაყოფი“, გაიკეთოს აბორტი და ექიმთან მიდის. ქედმაღლურად

<sup>1</sup> ფილმოგრაფია. ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916-1975. თბილისი. „ხელოვნება“. 1978. გვ. 24-25.

იქცევა, მოითხოვს ოპერაციას და ისიც გაანგარიშებული აქვს, რომ ექიმმა გასამრჯელო უცხოეთში უნდა აიღოს. ქალს უნდა ექიმი ამ ქვეყნიდან გადაიხვეწოს, რათა ქმარმა საიდუმლო არ გაუგოს. ექიმს აღიზიანებს ევროპელი ქალის გარიგება და მის დასჯას გადაწყვეტს და სარეცელის გაზიარებას სთავაზობს. ქალი არ თანხმდება, გარბის და ვილაც ექიმბამისგან იღუპება.

მეორე ვარიანტი – ინგლისელი ოფიცერი ფილმში არაა. მაშ, ვისგან ელოდება ქალი ბავშვს? თურმე თავისი „ბოისგან“. ეს კი (თეთრი ქალისა და შავკანიანი მამაკაცის სიყვარული) კანონით აკრძალულია (ფილმის ახალი ავტორების აზრით) და ამიტომაც უწოდეს ფილმს „კანონი და მოვალეობა“ – ამ უკანასკნელში ექიმის პროფესიული მოვალეობა იგულისხმება, კერძოდ, რომ მას არ ჰქონდა განსაცდელში ჩავარდნილი პაციენტის მიტოვების უფლება.

გიორგი დოლიძემ რამდენიმე ფოტოსურათით (ფოტოები გადასცა კოტე მარჯანიშვილის ვარიანტში ინგლისელი ოფიცრის როლის შემსრულებელმა, ვიქტორ ჭანკვეტაძემ) აღადგინა ლიტერატურული პირველწყაროსა და კოტე მარჯანიშვილის ფილმის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი (რაც შეეხება დაკარგულ ფირს, მისი ადგილსამყოფელი ჯერ გაურკვეველია).

ევროპელი ქალისა და ინგლისელი ოფიცრის თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს როგორც ნოველაში, ისე ფილმში და შემორჩენილ სცენარებში.

შტეფან ცვაიგმა ნოველა 1922 წელს დაწერა, კოტე მარჯანიშვილი კი იყო პირველი, ვინც ამ ცნობილი ნაწარმოების ეკრანიზაცია განახორციელა.

ევროპელი ექიმი მოსწყდა მშობლიურ გარემოს და აზიის ეგზოტიკას ესწრაფის. მაგრამ ეს „სამოთხე“ გაუცხოებულ სამყაროდ იქცევა. ექიმს განცდები ტროპიკული ავადმყოფობით სიკვდილისკენ უბიძგებს. იგი დასაწყისში თავს ცივილიზაციის მისიონერად გრძნობს, მაგრამ ამ შეგრძნებას მალე ნიჰილიზმი შეცვლის. მტანჯველი ნოსტალგია ეუფლება სამშობლოზე. ცდილობს დაბრუნებას, რაც სიკვდილის საფასურად უჯდება.

ამგვარი ცნობიერების ადამიანისგან თითქოს ძნელია ჰუმანური ქმედების აქტი, მაგრამ მასში იღვიძებს მოვალეობის გრძნობა და დანაშაულის გამოსყიდვა უნდა. კლასობრივი ბრძოლის იდეოლოგია აიძულებდა რეჟისორს, მოჩვენებითი აქცენტები სოციალური ჩაგვრის პრობლემებზე გადაეტანა. ცვაიგი კოლონიური ჩაგვრის თემას საერთოდ არ ეხება. პრობლემამ ვერც ფილმში პოვა განვითარება. რეჟისორს ადამიანის სულის სიღრმეში ქაოტური განცდებისა და ვნებების გაშიფვრა, მოძიება და განზოგადება აინტერესებდა.

მისი კვლევის ობიექტია ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი ფსიქოლოგიის გახსნა კინოს ხერხებით და არა კლასობრივი უთანასწორობის მხილება. მჩაგვრელი და ჩაგრული ფენების თანაარსებობა სოციალური მდგომარეობის სახასიათო ვითარების ფონზე ისახება. ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენლები, იგივე კოლონიზატორები, მკვეთრად უპირისპირდებიან აბორიგენ მალაელ მოსახლეობას და ამით თავიანთ სოციალურ თუ ყოფით ამბიციებს იკმაყოფილებენ. ყოველივე ამის შედეგად, მათ შორის უნდობლობას დაუმკვიდრება ადგილი, რომელიც ხშირად ურთიერთზიზღის საბაბი ხდება.

შტეფან ცვაიგისთვის რასობრივი დისკრიმინაციის თემა მნიშვნელოვანია, მაგრამ არა მთავარი.

მასალაზე მუშაობისას რეჟისორი სულთ ძლიერი ადამიანის პრობლემამ გაიტაცა. ნაწარმოების იდეალისტურ მსოფლმხედველობას თავისი მატერიალური ხედვა დაუპირისპირა, ადამიანები მიწას დაუახლოვა და კონკრეტულ სოციალურ პირობებში მოაქცია. ფილმს თანადროულობის შესაფერი იდეური მიმართულება მისცა და განსხვავებული მოტივით ააჟღერა.

„ამოკის“ დადგმა კოტე მარჯვანიშვილმა ჩვეული ნოვატორული გაქანებით განახორციელა. აქაც შემოქმედებითი უსაზღვრო ფანტაზიის გამომსახველ ახალ ფორმებს ეძებდა. მოქმედი პირების ღრმა ფსიქოლოგიური დრამის გამძაფრების საფუძველზე მაყურებლისთვის კაპიტალისტური სისტემის დამღუპველი და გამანადგურებელი ბუნების ჩვენება

უნდოდა, როგორც საზოგადოებრივ, ისე კერძო ოჯახურ ცხოვრებაში“.<sup>1</sup>

თეატრისაგან განსხვავებით, კინოში კოტე მარჯანიშვილის წინაშე სრულიად განსხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური ამოცანა იდგა: რეჟისორს, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს პიროვნება. ინდივიდი, თავისი განცდებით, ტემპერამენტით, შესტიკულაციით, მოძრაობით. კინემატოგრაფში თეატრისგან განსხვავებული, გამომსახველობითი საშუალებები არსებობდა: დეტალი, ახლო ხედი, შესტი, პაუზა, სიჩუმე, რეჟისორმა მოვლენების „ახლო ხელით“ ჩვენება განიზრახა და თეატრის მასობრივი სანახაობებისაგან, სცენური სივრცისგან დამოუკიდებლად, ადამიანი – პიროვნების პირადი დრამა კინემატოგრაფიული საშუალებებით გახსნა და ეპოქისა და დროის საერთო სულისკვეთებას დაუმორჩილა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გოგოძე კ. ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან. თბ.. „ხელოვნება“. 1950;
- კოპაძე გ. ლორთქიფანიძე ქ. (შემდგენლები). ფილმოგრაფია. ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916-1975. თბილისი. „ხელოვნება“. 1978;
- წერეთელი კ. ცნობილი სახელები. თბ. „ხელოვნება“. 1986;
- ამირეჯიბი ნ. დროთა ეკრანი. თბილისი. გამოცემლობა „ხელოვნება“. 1990.

---

<sup>1</sup> გოგოძე კ. ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან. თბ. „ხელოვნება“. 1950. გვ. 90.

**თეო ხატიაშვილი,**  
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

## **მედეა – მასალა**

(„მედეას“ ეკრანიზების რამდენიმე ვარიაციის შესახებ)

არისტოტელეს მიხედვით, „პოეზია არის გაცილებით ფილოსოფიური და სერიოზული, ვიდრე ისტორია, რადგან პოეზია მიდრეკილია ზოგადი სიმართლის, ჭეშმარიტების გადმოცემისკენ, მაშინ, როცა ისტორია იძლევა კერძო ფაქტებს“.<sup>1</sup>

მითი, რომელიც ისტორიას პოეტურ-მეტაფორული სახით აღწერს, არის უნივერსალური და პარადიგმული სისტემა, რომელსაც ზეისტორიულობა და სიმბოლური მნიშვნელობები მუდმივად აქტუალურს ხდის. მითი წარმოადგენს ინტერპრეტაციის ფართო ველს, თუმცა, ამავე დროს, იძლევა ღრმა და კომპლექსურ ცოდნას უძველესი სამყაროს შესახებ.

მირჩა ელიადე მითის უძველესი, პრეისტორიული შრეების შესწავლისას, აცხადებს, რომ მოგვიანებით შექმნილი „ფიქციის“ მნიშვნელობის საპირისპიროდ, ის ნამდვილი და ღირებულა იმდენად, რამდენადაც საკრალურია. მითი არის „ცოცხალი“ იმ გაგებით, რა გაგებითაც იგი ადამიანური ქცევის მოდელებს აწვდის ამ საზოგადოებებს და ამით მათ არსებობას აზრსა და ღირებულებას ანიჭებს.<sup>2</sup>

ანტიკურ მითოლოგიაში, რომელიც თანამედროვე ევროპული კულტურის საფუძველს წარმოადგენს, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტექსტი უკავშირდება კოლხეთს, კერძოდ კი, კოლხეთის მეფე აიეტსა და მის ქალიშვილ მედეას. თუმცა, ამ უკანასკნელის გარდა, მთელი ოჯახიც

<sup>1</sup> Carlà F. “Pasolini. Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”. *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History. Literature and Myth*. Edited by Irene Berti / Marta García Morcillo. Franz Steiner Verlag Stuttgart. 2008. p. 91.

<sup>2</sup> ელიადე მ. მითის ასპექტები. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2009. გვ. 4.



აქტიურად ფიგურირებს უძველეს ბერძნულ მითებში. აიეტი და გრძნეულობით, ბალახების გამორჩეული ცოდნითა თუ განსაკუთრებული ვნებით ცნობილი მისი ღებები კირკე<sup>1</sup> და პასიფაე<sup>2</sup> მზის ღმერთ ჰელიოსის შვილები არიან. ჰელიოსი მედეას მუდმივად მფარველობს, ცეცხლოვან რაშებს უგზავნის განსაცდელის დროს, რომლებითაც კოლხი მეფის ასული მიფრინავს და დანაშაულის სასჯელისგან იხსნის თავს.

მედეას მითი რამდენიმე ძველ ბერძენ თუ რომაელ ავტორს აქვს გადამუშავებული (მათ შორის, სოფოკლეს, სენეკასა და ოვიდიუსს), რომელთაგან ყველაზე გავრცელებული და ცნობილი ვერსია, შვილების მკვლელობის შესახებ, ევრიპიდეს ეკუთვნის. ზოგიერთი გადმოცემის თანახმად, ბავშვები სინამდვილეში კორინთოსელებმა მოკლეს. ლევან ბერძენიშვილის თქმით, ევრიპიდეს ტრაგედიის განხილვის დროსაც გასათვალისწინებელია ეს მოტივი, რადგან მედეამ იცოდა, რომ მის შვილებს ცოცხალს არ დატოვებდნენ და ფაქტობრივად, ევთანაზია ჩაუტარა.

ფემინისტურ კვლევებში ევრიპიდეს ტრაგედიას (და თავად ავტორს) ორ კარდინალურად განსხვავებულ შეფასებას ვაწყდებით: 1. ევრიპიდეს არის პატრიარქალური ანტიკური კულტურის ტიპური წარმომადგენელი და მიზოგინი. 2. მისი „მედეა“ პროტოფემინისტური ტექსტია, რომელშიც გამოკვეთილად ძლიერი და ჭკვიანი გმირი აბსოლუტურად ანგრევს ქალურობის ნორმებს და თავისუფლდება მასკულიზური შეზღუდვებისგან.

თუმცა ძლიერი ქალის დაუვიწყარი არქეტაპის გარდა, „მედეა“, იმავდროულად, არის დასავლური/ანტიკური და არადასავლური/„ბარბაროსული“ ცივილიზაციების ურთიერთობების პარადიგმა, ტრაგედია ამ სამყაროებს შორის

<sup>1</sup> ჯადოსნობის ქალღმერთი, ზოგიერთი ვერსიით ნიმფა. მცენარეების სამკურნალო თვისებების კარგად მცოდნე გრძნეული ქალი, რომელსაც შესწევდა უნარი, თავისი მოწინააღმდეგეები ცხოველებად გადაექცია.

<sup>2</sup> კრეტის დედოფალი, მეფე მინოსის ცოლი. ფედრას, არიადნესა და ანდროგეას ღება. მას პოსეიდონისთვის შესაწირ ხართან სასიყვარულო ურთიერთობის შედეგად გაუჩნდა მინოტავრი, რომლისთვისაც მეფე მინოსმა ცნობილი სასახლე-ლაბირინთი ააშენა.

დიალოგსა თუ დიალოგის შეუძლებლობაზე.

ამ ფუნდამენტური საკითხის გააზრებას ემყარება პიერ-პაოლო პაზოლინის ფილმიც (1969), რომელიც მედეას მითის საუკეთესო ეკრანული ვერსიაა. ზოგადად პაზოლინის შემოქმედებაში მითოლოგიური პრეისტორიულობა, რომელსაც რეჟისორი თავის თანამედროვე კონსუმერული, უკიდურესად რაციონალური და მერკანტილური სამყაროს ალტერნატივად განიხილავს, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. პაზოლინი, რომელიც „უფრო მეტად პოეტია, ვიდრე რეჟისორი, ცდილობდა შეექმნა ანტიკურობის „მეტა-ისტორიული“ სახე“ (SOLOMON)<sup>1</sup>. ამიტომ მიმართავს მითს, როგორც პარადიგმას ადამიანის ქცევ(ებ)ისა და ისტორიული კანონზომიერების ასახსნელად.

Il sogno del centauro-ში („კენტავრის სიზმარი“) პაზოლინი აღნიშნავს: „მხოლოდ ისინი, ვისაც სჯერა მითის, არიან რეალისტები და პირიქით. „მითური“ ჩემი რეალიზმის სხვა მხარეა“.<sup>2</sup>

ასე აღწერს კენტავრიც კოლხეთს, როგორც მითურს და შესაბამისად, უაღრესად რეალისტურს, იასონთან საუბარში ფილმის დასაწყისში: „ცხოვრება იქ მეტიმეტად რეალისტურია, რადგან სინამდვილე ყოველთვის მითში აისახება, ხოლო მითი სხვა არაფერია, თუ არა სინამდვილე“.

კენტავრი ფილმის კონცეპტუალური პერსონაჟია. ის ორი განსხვავებული საწყისის – ადამიანურისა და ცხოველურის, ქალურისა და კაცურის, „კულტურისა“ და „ბარბაროსობის“, პრეისტორიულობისა და ანტიკურობის – შერწყმისა და თანაარსებობის გამომხატველია. მის დუალიზმზე პაზოლინი ხაზგასმულად მიუნიშნებს მედეასთან ერთად იასონის კორინთოსში ჩასვლის ეპიზოდში, როდესაც ამ უკანასკნელს კვლავ გამოეცხადება კენტავრი, ამჯერად გაორებული –

<sup>1</sup> ციტირებული Filippo Carlà. 2008. 91.

<sup>2</sup> Carlà F. “Pasolini. Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”. Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History. Literature and Myth. Edited by Irene Berti / Marta García Morcillo. Franz Steiner Verlag Stuttgart . 2008. p. 93.

ახალგაზრდა/უწვერო და ასაკოვანი/წვერიანი, როგორც თავად ეუბნება იასონს, „ბიწიერი, როგორც მოწიფულობა და უბიწო, როგორც ბავშვობა“. ასაკს, როგორც ცივილიზაცი(ებ) ის „ხანდაზმულობის“ სიმბოლურ ნიშანს, პაზოლინი მედეასა და იასონის რეპრეზენტირებისასაც იყენებს. მედეა იასონზე უფროსია, რაც ბერძნულთან შედარებით კოლხური კულტურის სიძველეზე მიუთითებს.

როგორც პაზოლინი ამბობს, ფილმზე მუშაობისას ნაკლებად ითვალისწინებდა ევრიბიდეს ტრაგედიასაც და ლუიჯი კერუბინის ოპერასაც, რომელიც ასევე ევრიბიდეს მიხედვით შეიქმნა და რომელშიც მარია კალასმა რამდენიმე წლით ადრე შეასრულა მთავარი პარტია. მისთვის უმთავრეს დასაყრენს მითოლოგიისა და რელიგიის კვლევები, მათ შორის, მირჩა ელიადეს ტექსტები<sup>1</sup> წარმოადგენდა.

ელიადე, მითის დროისა და რეალობის განხილვისას, მუდმივად ახსენებს *in illo tempore*-ს, როგორც დასაბამიერ დროს, როდესაც იქმნება და (მითების საშუალებით) იწერება სამყაროს შექმნის ისტორია. ეს არის პრეისტორიული ადამიანის, „კეთილშობილი ველურის“ (რომელსაც პაზოლინი „ბარბაროსობის“ სახელით მოიხსენიებს) არსებობის სივრცე, როდესაც ცა და დედამიწა ერთიანი იყო. „კეთილშობილი ველური“ თავისი პრიმიტიულობით, მგრძობელობითა და ბუნებასთან კავშირით „დასაბამის უბიწოებას“ გამოხატავს.

ელიადეს აზრით, შამანების საქმიანობა, თავიანთი ზეადამიანური უნარებით, სწორედ ადამიანის ამ უბიწო და საკრალურ მდგომარეობასთან, პრე ადამიანურობასთან კავშირის აღდგენის მცდელობაა. შამანურ რიტუალებში სულის – და როგორც წესი, ცხოველის (ტოტემის) სულის – გამოძახება

<sup>1</sup> ამ ტექსტების კვალი იგრძნობა რიტუალების ჩვენებისას. იქნება ეს მსხვერპლშეწირვა თუ ტაძარში შესვლის წინ ცეცხლით განწმენდის ეპიზოდი. იასონის კოლხეთში ჩასვლის შემდეგ, ჩნდება კადრი ერთ ოთახში შეკრებილი ძაფის მრთველი და მომღერალი ქალებით. ელიადე ერთგან აღწერს ქალების „კომუნებს“, რომელთა შეკრებების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა ერთად დართვისა და ქსოვის რიტუალი და რომელიც ადამიანის ბედის მოქსოვას უკავშირდებოდა. სწორედ ამ მომენტთან „იქსოვება“ იასონისა თუ მედეას ბედიც.

ამ უკანასკნელის ქცევისა თუ ხმების მიბაძვის საშუალებით ხდება.

„მამანი ცხოველების სილალის მიბაძვისა და მათი ხმების იმიტირების წყალობით პირველყოფილი ადამიანის სამოთხისეულ მდგომარეობას უბრუნდება [...]. ცხოველებთან ურთიერთობა, მათ ენაზე საუბარი, მათთან დამეგობრება და მათზე გაბატონება იმას ნიშნავს, რომ იმ სულიერ ცხოვრებას ეზიარები, რომელიც ჩვეულებრივი მოკვდავის ცხოვრებაზე ბევრად უფრო მდიდარია [...]. მათთვის ცნობილია სიცოცხლისა და ბუნების საიდუმლოებები, მათ დიდხანს ცხოვრებისა და უკვდავების საიდუმლოც კი იციან. ცხოველურ მდგომარეობაში გადასვლით, შამანები მათ საიდუმლოებებსაც ეზიარებიან...“<sup>1</sup>

პაზოლინის მედეაც სწორედ ასეთი შამანი და „კეთილშობილი ველურია“, რომელმაც იცის და ესმის სამყაროს – ცისა თუ დედამიწის – ხმები, რომელმაც იცის, რომ „ჭეშმარიტება აღდგომაშია“. ამიტომაც კლავს შვილებს, ისევე როგორც უფრო ადრე კოლხეთში, მეფის ასული და ქურუმი მსხვერპლად სწირავს და ამბობს: „გააღვივე ეს თესლი და აღსდგეს ერთად თავად“.

ეს ეპიზოდი – ერთ-ერთი ყველაზე სასტიკი და სულისშემკვრელად ლამაზი, ბრუტალური და, ამავე დროს, საკრალური – სწორედ *illud tempore*-ს გამოხატულებაა, რომლისთვისაც „არ არსებობს არავითარი ინიციაცია აგონიის, სიკვდილისა და რიტუალური მკვდრეთით აღდგომის გარეშე [...]“. სიკვდილი აუცილებელია, მხსნელი და გადამრჩენელია იმიტომ, რომ მას შემდეგ მკვდრეთით აღდგომა მოჰყვება და შესაძლებელს გახდის ყოფიერების ახალ წესრიგში დამკვიდრებას“.<sup>2</sup>

პაზოლინის მიერ რეკონსტრუირებული პრეისტორიულობა კროსკულტურულ სივრცეში იხატება, სადაც ერთმანეთს გადაკვეთს ანტიკური თუ უძველესი კულტურების, რენესანსული თუ ფოლკლორული ხელოვნების მოტივები.

<sup>1</sup> ელიადე მ. მითები. სიზმრები და მისტერიები. „ალეფი“. თბილისი. 2018. გვ. 93-94.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 75.

მთელი ეს მრავალფეროვანი, მიმზიდველი და ენერგიით დამუხტული სივრცე პაზოლინის აინტერესებს არა როგორც ეგზოტიკური სანახაობა, არამედ როგორც უნივერსალური და ფუნდამენტური სამყარო, რომელსაც თავისი თანამედროვე ბურჟუაზიული სისტემის, მისი მორალიზმისა და მანკიერი ბუნების გამოაშკარავებისა და კრიტიკისთვის იყენებს.

რომანში „ნავთობი“ პაზოლინი არგონავტების ჩასვლას კოლხეთში „მესამე სამყაროს“ იმპერიალისტურ ექსპანსიას ადარებს. მედეას მატრიარქალურ, ბობოქარ, „ბარბაროსულ“ კულტურას იასონის სახით რაციონალური, ზედაპირული, ფანტაზიადაკარგული, სეკულარული ცივილიზაცია უპირისპირდება.

მითის თანახმად, რადიკალურად განსხვავებული ამ ორი სამყაროს ურთიერთობა მხოლოდ ეროსის, სიყვარულის საშუალებით შეიძლება, თუმცა ის ბოლომდე მიუღწეველია, რადგან იასონი „ლალატობს“ ანუ არ/ვერ იღებს მედეას ისეთს, როგორც არის, მაშინ, როდესაც მედეა სიყვარულს საკუთარ თავსაც კი წირავს (რადგან ზებუნებრივ უნარებს კარგავს).

ამ აზრით, „მედეა“ არქაული, პირველადი, ბუნებაზე დაფუძნებული კულტურისა (კოლხეთი) და რაციონალური, პრაგმატული სამყაროს (საბერძნეთი) გაერთიანების შეუძლებლობის დემონსტრირებაა. თუმცა პაზოლინის თქმით, მედეა და იასონი (ისევე, როგორც კენტავრი) ერთი ხასიათის ორ ასპექტს გამოხატავენ და ჩვენში არსებული გაორების – ირაციონალურისა და რაციონალურის, „იდისა“ და „ეგოს“ – რეპრეზენტატორები არიან, რომელთა შორის პირველი „დედისეულის“ უსაზღვრო და უკონტროლო სამყაროს წარმოადგენს, მეორე კი ცდილობს ამ სამყაროს გაკონტროლებასა და ორგანიზებას.<sup>1</sup>

თუ „ოიდიპოს მეფეში“ პაზოლინი მამის კანონისა და წესრიგის დამყარების ისტორიას მიჰყვება, „მედეა“

<sup>1</sup> Carlà F. “Pasolini. Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”. Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History. Literature and Myth. Edited by Irene Berti / Marta García Morcillo. Franz Steiner Verlag Stuttgart. 2008. p. 105.

პრესტორიულობის უფრო ორესთესეულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს ანუ აღადგენს იმ პროცესს, როდესაც მატრიარქატი პატრიარქატმა ჩაანაცვლა.

„მედეაში“ კონფლიქტი ორი ცივილიზაციის შეჯახებაზე წარმოიშვება – მედეას, როგორც დედის ძალაუფლების, პრეკაპიტალისტურისა და მის პატერნალურ ალტერნატივას, ნეოკაპიტალიზმს შორის

ამ კონფლიქტურ ურთიერთობაში კვდება მედეას ირაციონალური, „ბარბაროსული“ ბუნება, რომელიც ითრგუნება იასონის (დასავლური ტექნოკრატიული ცივილიზაციის) პრავმატიზმით. კოლხეთიდან წასული, ის ღმერთობიდან, ყოვლისშემძლე გრძნეულიდან ჩვეულებრივი ქალი აღმოჩნდება. უფრო მეტიც – ის აღმოჩნდება „მეორეხარისხოვანი“, ბარბაროსი, უცხო, რომელსაც ღალატობენ უკეთესი სოციალური მდგომარეობის მისაღწევად. მაგრამ სწორედ ღალატი ხდება იმის პირობა, რომ მედეა თავის თავს დაუბრუნდეს.

ის ტრიალ მინდორში გამწარებული დარბის, შესთხოვს მზეს, მიწას, ბლახს, რომ გააგონონ ხმა, რომელიც უკვე აღარ ესმის. გადაწყვეტს, იასონზე შურისძიებით აღადგინოს სამართლიანობა. ამისთვის კი ძველი ცოდნის დაბრუნება სჭირდება, რაშიც ისევ ჰელიოსი ეხმარება, რომელიც სხივის სახით მოეკვლინება გამთენიისას მძინარე მედეას. ეს უკანასკნელი თავისი ძველი, საგულდაგულოდ დაკეცილი და შენახული ტანსაცმლითა და სამკაულებითაც შეიმოსება და ძველ მედეად იქცევა – გრძნეულ, ჭკვიან ქალად, რომელმაც უნდა მოკლას, რომ ახალი დაიბადოს. ეს არის მისი მთლიანი, უბიწო და უმწიკვლო სამყაროს კანონზომიერება.

ლევან ბერძენიშვილის თქმით, მედეა ბერძნულ მითოლოგიაში ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც აშკვებს (კლავს ძმას, შვილებს, ბიძას, იტაცებს ოქროს საწმისს, ღალატობს სამშობლოს და ა.შ.), მაგრამ არ ისჯება.

თუ ძველი ბერძენისთვის (და ზოგადად უძველესი სამყაროსთვის) სისხლის ნათესაობა არის ყველა სხვა ურთიერთობაზე ძლიერი და მნიშვნელოვანი, მედეა სიყვარულისა და თემის კანონებს შორის არჩევანის თავისუფლებას

ანიჭებს უპირატესობას და ამ ნიშნით ერთ-ერთი „პირველი ევროპელია“.

მედეა დაუმარცხებელია და არა იმდენად იმის გამო, რომ ჰელიოსი მფარველობს, რამდენადაც მის ამბავში შეიძლება დავინახოთ ერინიების ევმენიდებად, შურისძიების ქალღმერთების სამართლიანობის ქალღმერთებად გადაქცევის პროცესი – ანტიკურ მითოლოგიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გარდატეხა/გარდაქმნის სიმბოლური აქტი, რაც დასავლური ცივილიზაციის ფუნდამენტი გახდება. პაზოლინისტების სამართლიანობის აღდგენის პოტენციული კაპიტალიზმისგან შეურყვანელ „მესამე მსოფლიოშია“, რომლის გამოხატულებაც არის მედეა.

თუ პაზოლინისტთან მედეას უცხოობა უწინარესად წარმომავლობით, მისი „ბარბაროსობით“ არის განპირობებული, ღარს ფონ ტრიერის ტელეფილმში „მედეა“ უცხოობას, უპირველეს ყოვლისა, მისი ქალობა განსაზღვრავს.

ევრიპიდეს ტრაგედიაში კორინთოსელი ქალებისადმი მიმართვის „ფემისიტური“ ტექსტი ტრიერს მსახურთან საუბრის ეპიზოდში გადააქვს, როდესაც გააფთრებული მედეა სვამს კითხვებს, მას შემდეგ, რაც იასონის ღალატს იგებს: რატომ გვიწევს ქალებს ამის მოთმენა? რა უფლება მაქვს, როგორც ქალს? მსახურის კითხვაზე კი – სურს თუ არა, რომ იყოს კაცი, პასუხობს – ო, დიახ, მირჩენია ფარის უკან მოკვდე, ვიდრე მას (კაცს) შვილები გაუზინო.

ღარს ფონ ტრიერმა „მედეა“ 1988 წელს, ჯერ კიდევ დოკმა-95-ის მანიფესტის გამოცხადებამდე, ვიდეოფორზე გადაიღო<sup>1</sup>, რომელშიც თავისუფალი, მოძრავი კამერისა და დიეგეტური ხმების საინტერესო ექსპერიმენტს აკეთებს.

ფილმი აღლევებული ზღვის კადრებით იწყება, რომელშიც ჩაყვინთული მედეა ტივტივებს. ეს ის წყალია, საიდანაც შემოვიდა უცხო, „მტერი“ იასონის სახით, რომელიც მედეას

<sup>1</sup> ფილმი კარლ თეოდორ დრეიერის სცენარის მიხედვითაა გადაღებული, რომელიც, მოულოდნელი გარდაცვალების გამო, დრეიერმა ველარ განახორციელა. ის დრეიერის პირველი ფერადი ფილმი იქნებოდა, რომელშიც მთავარი როლი ამჯერადაც მარია კალასს უნდა შეესრულებინა.

მორევში ითრევს და დახრჩობას უქადის. მედეა უცებ ამოყვინთავს, არ ნებდება ბედს, იბრძვის – იბრძვის არა უბრალოდ გადარჩენისთვის, არამედ თავისი ადგილისთვის, უფლებისთვის, ღირსებისთვის.

წყალთან ერთად, სხვა სტიქიების ჩუმი და დამაბუღი შფოთვა მთელ ფილმს გაყვება – როგორც წესი, ფონად მოთამაშე ცეცხლის ალი ჩანს, ნიავისგან ირხევა თხელი ფარდები. ეს ის პირვანდელი, მედეას სამყაროა, რომელსაც სტიქიები განაგებენ.

თუ პაზოლინი ამ სამყაროს მრავალფეროვნებას, ემოციებისა თუ ვნებების სისავსეს მკაფიო და ნათელი ფერებით, მუსიკალურად და კოსტიუმებით დატვირთული რიტუალური სანახაობით გადმოსცემს, ტრიერთან გამოსახულება თითქმის მონოქრომულია – მოყავისფრო-ნაცრისფერი.

როგორც ტრიერი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, მასალას ლაბორატორიაში ამუშავებდნენ და ფერს მაქსიმალურად აქრობდნენ.<sup>1</sup> ნისლოვანი, უმეტესად, ბურუსში ჩაძირული გამოსახულება თითქოს დუდილის პროცესში მყოფი, ჯერ კონტურებმოუხაზავი სამყაროა, რის შეგრძნებასაც ამდაფრებს ხმოვანი კომპონენტი – ქარის ზუზუნი, ტალღების ხმაური თუ მძიმე სუნთქვა, ხვნემა, ალაგ-ალაგ ამოხვრასავით რომ გაისმის.

ეს თითქოს თავად მედეაა თავისი ბობოქარი, მისტიკური და გრძნეული სამყაროთი, რომელსაც ესმის ბუნების, სტიქიების ენის. მისი დესტრუქციულობა ამაფორიაქებელ ბუნებასთან კავშირშია. ფონად გაყოლილი ხმები ანტიკური ტრაგედიების ქოროს ჩაანაცვლებს, რომელიც საბედისწერო დასასრულს მუდმივად შეგახსენებს.

---

<sup>1</sup> Baertschi A. “Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier”. in: *Ancient Greek Women in Film*. ed. Konstantinos P. Nikoloutsos. Oxford (Oxford University Press). 2013. p. 123 - [https://www.academia.edu/11231849/Rebel\\_and\\_Martyr\\_The\\_Medea\\_of\\_Lars\\_von\\_Trier\\_in\\_Ancient\\_Greek\\_Women\\_in\\_Film\\_ed\\_Konstantinos\\_P\\_Nikoloutsos\\_Oxford\\_Oxford\\_University\\_Press\\_2013\\_117\\_136](https://www.academia.edu/11231849/Rebel_and_Martyr_The_Medea_of_Lars_von_Trier_in_Ancient_Greek_Women_in_Film_ed_Konstantinos_P_Nikoloutsos_Oxford_Oxford_University_Press_2013_117_136) (17/06/2020).



ანეტ ბაერჩის თქმით, ლარს ფონ ტრიერთან მედია „გარდაიქმნება პროტოფემინისტურ და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, ქრისტიანულ მოწამედ, რის შედეგადაც მისი ისტორია ტრანსფორმირდება ქალური ჩაგვრისა და ტანჯვის უნივერსალურ ამბავში“.<sup>1</sup> ის უარს ამბობს, იყოს მსხვერპლი, რასაც ბედისწერა უმზადებს.

ბაერჩი ტრიალ, ოდნავ ამაღლებულ მინდორზე განმარტოებით მდგარ ხეზე შვილების ჩამოხრჩობის ეპიზოდში გოლგოთის გზისა და მსხვერპლშეწირვის ალუზიას ხედავს, რომლის დროსაც მედია გრძნეული და იდუმალი ქალიდან ქალის სხვა კულტურულ (ღვთისმშობლის) არქეტაპში გარდაისახება. ამ ალუზიას მკვლევარი მიყავს დასკვნამდე, რომ მედიას ამბობება არა იმდენად თავისუფლებითა და ძალაუფლებით, რამდენადაც ტკივილითა და ტანჯვით სრულდება.

თუმცა, ჩემი აზრით, შვილების მკვლელობა სწორედ ამბობების რადიკალურ ფორმად უნდა განვიხილოთ, რომელშიც პატრიარქალურ კულტურაში ქალის „დატყვევების“ ყველაზე ღრმა და მთავარი ფუნქციის – დედობის „ტყვეობიდან“ გათავისუფლების მოტივი შეიძლება დავინახოთ. მით უმეტეს, თუ გავიხსენებთ ფილმის ფინალს, როდესაც მომავალი ქმრის, ეგევსის ზომალდზე შემომდგარი, გამართული, თმაგაშლილი (პირველად ამ ეპიზოდში იხსნის სადა, მკაცრ შავ თავსაბურავს, რომლითაც მთელი ფილმის განმავლობაში საგულდაგულოდ აქვს თმა დაფარული) და თავისუფალი მიცურავს ზღვაში. ფილმის საწყის ეპიზოდსა და ფინალს შორის წრე იკვრება – წყალში მოფართხალე, თითქოს დახრჩობისთვის განწირული მედია წყლით (ზღვით გაქცეული) მოიპოვებს თავისუფლებას.

გენდერისა და კოლონიალიზმის საკითხებს აერთიანებს ურსულა მაიერი მოკლემეტრაჟიან ექსპერიმენტულ ფილმში „მედია“ (2013). ის ეყრდნობა პაზოლინისეულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, მედიას მითი არქაული სამყაროსა და

<sup>1</sup> Baertschi A. “Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier”. in: *Ancient Greek Women in Film*. ed. Konstantinos P. Nikoloutsos. Oxford (Oxford University Press). 2013. p. 119

მოდერნულობის რაციონალიზმის შეუთავსებლობას გვიჩვენებს. მაიერთან გლობალიზაციის ეპოქაში კულტურათა მშვიდობიანი თანაარსებობის შესაძლებლობა კიდევ უფრო საეჭვო ხდება, რომლის საილუსტრაციოდ რეჟისორი არაბული სამყაროს კონფლიქტების ამსახველი ქრონიკების ფრაგმენტებით ჭრის „მითურ“ გამოსახულებას.

გარკვეული აზრით, მაიერი კიდევ უფრო რადიკალურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. ის ზოგადად ბინალურობის თემას აყენებს კითხვის ნიშნის ქვეშ, ახდენს რა ანტიკური მითის რეპრეზენტირებას პოსტჰუმანიტური პერსპექტივიდან. ეს უკანასკნელი კრიტიკულად უყურებს ჰუმანიტური ფილოსოფიის მიერ ადამიანის მოაზრებას უნივერსალურ მოვლენად და არსებობის სრულყოფილ ფორმად. ამის საპირისპიროდ, პოსტჰუმანიზმი აღიარებს ადამიანის შინაგან დახლეჩილობას და სამყაროს მრავალფეროვან პერსპექტივაში განიხილავს. მისი გაგებით, ადამიანი მუდმივად ფორმირებადი (და არა ერთი განსაზღვრული) იდენტობების მატარებელია.

ურსულა მაიერმა მედეას როლზე საგანგებოდ შეარჩია ამერიკელი მუსიკოსი, პოსტ პანკის ვარსკვლავი და საკულტო ქვიარ ფიგურა JD სამსონი, რომელიც იასონის როლსაც ასრულებს. მათი ცეკვის დროს სულ უფრო იშლება ქალურსა და კაცურს შორის განსხვავება, რაც საბოლოოდ მთლიანად ისპობა. JD სამსონის არაერთმნიშვნელოვანი გარეგნული იმიჯი<sup>1</sup> და სხეული გადაიქცევა ცვალებადი იდენტობის რეპრეზენტატორად. სამსონის მედეა, ტრადიციული მასკულინური და ფემინური თვისებების ნაზავით, ერთგვარად აცოცხლებს დასაბამიერ (*in illo tempore*), პრეისტორიულობამდელ გენდერულ განუსაზღვრელობასა და პერფორმატულობას. როგორც ფილმში ამბობენ, „ცოდნა ნიშნავს სიცარიელეს, წარმოუდგენელი/წარმოსახვითი კი – სამყაროს გახსნას“.

მედეას მითის ეს სამი განსხვავებული ეკრანული ინტერპრეტაცია ცხადყოფს, თუ რამდენად ღრმა და

<sup>1</sup> მუსიკოსი ქალის იმიჯის გამოხატული ნიშანია წვრილი, მკაფიოდ მოხაზული ულვაშები.

მრავალშრიანი არქექტიპული სახეა, რომელიც მუდმივად აფორიაქებს სხვადასხვა დროისა თუ კულტურის ხელოვანის წარმოსახვას.

– მედეა ეს არის ყველაფერი სიყვარულზე, ვნებაზე, გრძნეულობაზე, – უხსნის ჟულ დასინის „ქალების ტირილში“ რეჟისორი მედეას შემსრულებელ მსახიობს, – მედეა ეს სხვა სამყაროა – სიყვარულის, ვნების, საწამლავის, მისტიკურობისა და ჯადოსნობის. მედეა ისეთი ქალღმერთია, როგორც ჰეკატე<sup>1</sup>. მედეა არის ღამე, ქარი და შურისძიება...

– და სექსი, – ამატებს მსახიობი.

– და მისი პოეზია.<sup>2</sup>

მედეა, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ თავისი ძლიერი და იღუმალი ხასიათით რჩება ერთ-ერთ ყველაზე შთაბეჭდავ და დასამახსოვრებელ პერსონაჟად და ამ ნიშნით, უძველეს პროტოფემინისტურ სახედ შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

---

<sup>1</sup> მაგის, ჯადოქრობის, სულებისა და სინათლის ქალღმერთი. როგორც ცის, ზღვისა და მიწის მბრძანებელს, ხშირად სამ შეტყუებულ ფიგურად გამოსახავენ.

<sup>2</sup> 1978 წელს, საბერძნეთში გადაღებული ფილმის იდეა ჟულ დასინს რეალურმა ამბავმა შთააგონა. იტალიაში ახალგაზრდა ქალმა მოკლა მოღალატე საყვარელი და შვილები. ფილმი ანტიკური ტრაგედიის თანამედროვეობაში გადმოტანის მცდელობაა, რომელშიც ერთმანეთის პარალელურად მიმდინარეობს „მედეას“ რეპეტიცია და ციხეში მყოფი ქალის ისტორია. მითის გათანამედროვეების საინტერესო ვერსიას იღებს იტალიელი რეჟისორი ანდრეა პალაორო, თუმცა, მისი „მედეასი“ (2013) ერთგვარი ანტიმედეა უფროა, რადგან ქმარი, რომელსაც ცოლი ღალატობს, კლავს შვილებს და იკლავს თავს. გარეგნულად ოჯახურ თუ ბუკოლიკურ იდილიას რეჟისორი ძუნწი, მინიმალისტური ხერხებითა და მონოტონური რიტმით ანეიტრალებს. რუტინა, შვილები, შეყვარებული, გარემოსთან გაუცხოება, რაც წარმოშობაზე მეტად (ისიც უცხოა – ლათინოსი), მისი სიყრუი არის გამძაფრებული, ერთი შეხედვით ტიპური ოჯახური დრამაა. ერთგვაროვან დრამატურგიაში რეჟისორი მოულოდნელ სვლას აკეთებს და მხოლოდ ფინალში ხვდება, რომ სინამდვილეში მედეას (ამჯერადაც გენდერული ცვლილებით) ტრაგედიას უყურებ.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ელიადე მირჩა. მითის ასპექტები. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2009;
- ელიადე მირჩა. მითები, სიზმრები და მისტერიები. გამომცემლობა „ალეფი“. თბილისი. 2018;
- Annette Baertschi. “Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier~. in: Ancient Greek Women in Film. ed. Konstantinos P. Nikoloutsos. Oxford (Oxford University Press). 2013 - [https://www.academia.edu/11231849/Rebel\\_and\\_Martyr\\_The\\_Medea\\_of\\_Lars\\_von\\_Trier\\_in\\_Ancient\\_Greek\\_Women\\_in\\_Film\\_ed\\_Konstantinos\\_P\\_Nikoloutsos\\_Oxford\\_Oxford\\_University\\_Press\\_2013\\_117\\_136](https://www.academia.edu/11231849/Rebel_and_Martyr_The_Medea_of_Lars_von_Trier_in_Ancient_Greek_Women_in_Film_ed_Konstantinos_P_Nikoloutsos_Oxford_Oxford_University_Press_2013_117_136) (17/06/2020);
- Filippo Carlà. “Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”. Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth. Edited by Irene Berti / Marta García Morcillo. Franz Steiner Verlag Stuttgart. 2008.
- Пьер-Паоло Пазолини. Теорема. «Ладомир». Москва. 2000;
- <https://www.youtube.com/watch?v=OfJbDZjv8R8>. (17/06/2020).

## **ზურაბ ზუციშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ხელმძღვანელები: ასოცირებული პროფესორი თინათინ ჭაბუკიანი, ემერიტუსი რამაზ ხოტივაძე.

## **კინოწარმოების ევროპული გამოცდილება და ქართული კინო**

2000 წელს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი „ქართული კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“. მის საფუძველზე, 2001 წელს, შეიქმნა „საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი“ – დღესდღეობით, საქართველოში არსებული ერთადერთი ორგანიზაცია, რომელიც ფილმების წარმოებას აფინანსებს. ამან ხელი შეუწყო საქართველოს კინოს ინტეგრაციას ევროპულ კინოსტრუქტურებში („ევრიმაჟი“, ევროპული კონვენცია კოპროდუქციის შესახებ და სხვ.), რაც ევროპული ფონდებიდან დამატებითი თანხების მოპოვების შესაძლებლობას ქმნის.

ქართული კინოს პრაქტიკოსთა და მკვლევართა აზრით, კინემატოგრაფის მხარდაჭერის ქართული სისტემა, რომელიც კინოწარმოების ევროპული (ძირითადად, ფრანგული) მოდელის საფუძველზე შეიქმნა, გრძელვადიანი ეფექტური მოქმედების ერთიან მექანიზმად ჯერ ვერ ჩამოყალიბდა. ვინაიდან მის სრულყოფაზე მუშაობა კვლავ მიმდინარეობს, დიდი მნიშვნელობა აქვს ევროპის ქვეყნების განვლილი გზის გაანალიზებას და ორიენტირებას ძლიერი და ეფექტური სახელმწიფო მხარდაჭერის მქონე ქვეყნების გამოცდილებაზე, რაც ეროვნული კინოს განვითარების ხელშეწყობის საკუთარი, ჩვენი რეალობისთვის ორგანული წესებისა და მეთოდების შემუშავების შესაძლებლობას მოგვცემს.

ცნობილი გერმანელი კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი თომას ელზესერი წიგნში „ევროპული კინო: პოლივუდის პირისპირ“ ევროპული კინოს ცნებას მიაკუთვნებს

კინემატოგრაფის განსაკუთრებულ – ამერიკულ (ჰოლივუდურ) კინოსთან დაპირისპირებულ ტიპს.<sup>1</sup> სწორედ ამ პირობებში ჩამოყალიბდა კინოწარმოების ის მოდელი, რომელშიც კინემატოგრაფის განვითარების მყარ საფუძველს სახელმწიფო მხარდაჭერა ქმნის.

ყველაფერი საფრანგეთში დაიწყო. საფრანგეთის სახელმწიფო დიდ ძალისხმევას ახმარს იმას, რომ ეროვნულ კინემატოგრაფს წამყვანი პოზიცია ჰქონდეს მსოფლიოში. საფრანგეთის კინოდაფინანსების სისტემა დიდი ხანია ჩამოყალიბდა. ის ღებულობდა გააზრებული და ეფექტურად მოქმედებს.

„უნიფრანსის“ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებთან ურთიერთობის დეპარტამენტის ხელმძღვანელმა, ჟოელ შაპრონმა და მისმა თანაავტორმა პრისცილა ჟესტინიმ წიგნში „ფრანგული კინემატოგრაფის დაფინანსების პრინციპები და მექანიზმები“ აღწერეს, როგორ მუშაობს ეს სისტემა.<sup>2</sup> როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, ამ წიგნმა ფასდაუდებელი სარგებელი მოუტანა კინოდარგის რეფორმირებას. ქვეყნებში, რომლებშიც ეს წიგნი ითარგმნა, კულტურის სამინისტროებთან და სამთავრობო სტრუქტურებთან კინემატოგრაფისტების დისკუსიამ სულ სხვა ხარისხი შეიძინა.

ცოტა რამ ისტორიიდან. საფრანგეთის კინოწარმოებას პირველ მსოფლიო ომამდე დომინანტური ადგილი ეკავა საერთაშორისო კინობაზარზე, მაგრამ ომის შემდეგ დასუსტებულმა საფრანგეთმა ადგილი ამერიკულ კინემატოგრაფს დაუთმო. სახელმწიფოს მხრიდან ეროვნული კინოწარმოების მხარდასაჭერად წარმოიშვა ეკონომიკის ამ დარგის რესტრუქტურიზაციის აუცილებლობა.

„დღის წესრიგში დადგა ამ მიდგომის არა მხოლოდ ეკონომიკური, არამედ ეროვნული ინტერესების ლოგიკა – კინო

<sup>1</sup> Elsaesser Thomas. European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam University Press. Amsterdam. 2005.

<sup>2</sup> Шапрон Ж. Жессаи П.. Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа (Пер. с фр. Беляк А. Шапрон Ж.). Москва. КоЛибри. Азбука-Аттикус. 2011. — 96 с.

განუყრელად არის დაკავშირებული ეროვნულ კულტურულ იდენტობასთან“.<sup>1</sup>

კინოს საქმეში სახელმწიფოს ჩარევის ნათელი მაგალითები არსებობდა გერმანიასა და იტალიაში, სადაც მას პროპაგანდისტული მიზნებით იყენებდნენ; რუსეთში 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ მოხდა კინემატოგრაფის სრული ნაციონალიზაცია; საფრანგეთში 1919 წლიდან, კინოს საქმეში სახელმწიფოს ჩარევას თვით კინომოღვაწეები მოითხოვდნენ. ამ პერიოდებიდან მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამდე, ფრანგული კინოწარმოებისა და სახელმწიფოს მხრიდან მისი მხარდაჭერის ისტორიაში მოკლე ექსკურსიცი კი ძალიან შორს წაგვიყვანდა. ამიტომ გადავალ უშუალოდ მოვლენაზე, რომელმაც არსებითი გარდატეხა მოახდინა საფრანგეთისა და შემდეგ მთელი ევროპული კინოს წარმოებაში.

1946 წელს, საფრანგეთის კინოინდუსტრიის სახელმწიფო მხარდაჭერის მიზნით, შეიქმნა საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი (CNC), რომელიც დღესაც განაგებს კინოს ბედს საფრანგეთში და არის კინემატოგრაფის საქმეში კანონიერებისა და წესრიგის გარანტი.<sup>2</sup>

საფრანგეთის კინოინდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძველს ქმნის:

- ეროვნული კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის მყარი პრინციპების არსებობა;
- კინემატოგრაფთან მიმართებით საკანონმდებლო ინიციატივების განხორციელება;
- სახელმწიფოს ზრუნვა, ხელსაყრელი პირობების შექმნით, კერძო კაპიტალის მოსაზიდად და ინვესტორთა რისკების შესამცირებლად;
- კერძო ინვესტიციების განხორციელება;

ფრანგი პროდუსერები მხატვრული ფილმების წარმოებაში თამამად დებენ არა მხოლოდ საკუთარი ფულის მნიშვნელოვან

<sup>1</sup> Шапрон Ж. Жессати П. დასახ. ნაშრ. გვ. 9-10.

<sup>2</sup> Шапрон Ж. Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа (Пер. с фр. Беляк А. Шапрон Ж.). Москва. Колибри. Азбука-Аттикус. 2011. с.11.

ნაწილს, არამედ საგრძნობლად ზრდიან ინვესტიციებს დიდი ბიზნესის და საბანკო სექტორის ხარჯზე.

სახელმწიფომ შეიმუშავა კინოწარმოების დაფინანსების მექანიზმი, რომელიც გულისხმობს კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე გადასახადის დაწესებას, კერძოდ, ყოველი გაყიდული ბილეთიდან 11 პროცენტის ოდენობით. თანხებს განაგებს ეროვნული კინოცენტრი, რომელიც მათ მნიშვნელოვან ნაწილს გასცემს გრანტებისა და დოტაციების სახით, კინოწარმოების განვითარებისთვის – ახალი ეროვნული ფილმების გადასაღებად და გასაქირავებლად. გამოყოფილი თანხების ნაწილი გაიცემა კინოთეატრების მოდერნიზაციისთვის, კინოფესტივალების ორგანიზებისთვის, განათლებისთვის კინოხელოვნების დარგში.

ალსანიშნავია, რომ დაბეგვრას ექვემდებარება როგორც ფრანგული, ასევე უცხოური (უმეტესად ამერიკული) ფილმების გაქირავებიდან მიღებული შემოსავალი, მაგრამ დახმარება ნაწილდება მხოლოდ ფრანგ კინემატოგრაფისტებზე. გადასახადი დაწესებულია როგორც ტელეარხებისთვის, რომლებიც უჩვენებენ ფილმებს, ასევე ვიდეოპროდუქციის მწარმოებლებისა და ინტერნეტპროვაიდერებისთვის. ამგვარად, ფრანგულმა კინომ მოახერხა, რომ მისი ინვესტორები გამზდარიყვნენ კონკურენტები – ამერიკული კინო და ტელევიზია. ამგვარი მექანიზმი, ერთი მხრივ, იწვევს კინოპროცესის ეკონომიკური შედეგების გაუმჯობესებას (თანხების მიმართვას კინოწარმოებაში რეინვესტირებისთვის) და, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს შემოქმედებითი ექსპერიმენტების ჩატარებას, ხელს უმართავს დებიუტანტებს. არსებული სისტემა წელიწადში 200-ამდე ფილმის გამოშვების საშუალებას იძლევა. ამდენად, კინოწარმოების ხარჯზე მიღებული თანხების ნაწილი კინემატოგრაფის განვითარებასვე უბრუნდება.

ფრანგული კინოს დაფინანსების მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, აგრეთვე, ფრანგული რეგიონული ორგანიზაციები (კულტურის სამინისტროს რეგიონული ფილიალები, ადგილობრივი ხელისუფლების ორგანოები), ევროპული ფონდი „ევრიმაჟი“ (urimages) და სხვა უცხოური



საკრედიტო ორგანიზაციები. კინემატოგრაფის დაფინანსებაში გარკვეულ როლს ასრულებს საბანკო კრედიტი და საკრედიტო შეღავათები. სახელმწიფო, კერძოდ კი კინემატოგრაფიისა და კულტურის ინდუსტრიის დაფინანსების ინსტიტუტი ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო კრედიტების მიღებაში, საკრედიტო გარანტიების წარდგენით.

ყველა ზემოხსენებული წყაროდან კინოინდუსტრიის განვითარებაზე გამოყოფილი თანხების განკარგვაზე პასუხისმგებელია საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. კინოცენტრი ხელს უწყობს ფრანგული კინოს განვითარებასა და თავისთავადობის შენარჩუნებას. ის განკარგავს სახელმწიფო ფინანსებსა და დოტაციებს, რომლებსაც გამოყოფს კულტურის სამინისტრო კინოინდუსტრიის განვითარებისთვის (ფილმების წარმოებისა და გაქირავების ხელშეწყობა, კინოთეატრების ქსელის გაფართოება და აღჭურვა, ეროვნული კინოპროდუქციის გატანა საზღვარგარეთ).

მარეგულირებელი მისიის შესრულების მიზნით, ეროვნული კინოცენტრი –

- შეიმუშავებს საკანონმდებლო და მარეგულირებელ დოკუმენტებს და მექანიზმებს, უზრუნველყოფს მათი განხორციელების კონტროლს;

- გასცემს ლიცენზიებს ფილმის პროდუსერების, დისტრიბუტორების, გამქირავებლებისა და სხვათა პროფესიული საქმიანობისთვის;

- აკონტროლებს გაქირავების მოსაკრებლის განაწილებას გამქირავებელთა შორის;

- აკონტროლებს სახელმწიფოს დაფინანსებული ფილმების წარმოებას.

ფილმების წარმოებისთვის საჭიროა, კინოპროექტი გადაეცეს კინოცენტრის საკონკურსო საბჭოს, რომელიც ვალდებულია მიიღოს და განიხილოს ყველა შესული პროექტი, კონკურსის წესით. უპირატესობა ენიჭებათ ნიჭიერ შემოქმედებს, საინტერესო და ინოვაციურ პროექტებს, რომლებიც პასუხობენ განსაზღვრულ ეროვნულ კრიტერიუმებს.

სულ სხვა სიტუაციაა დიდ ბრიტანეთში. ისევე, როგორც

საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი, ფილმის წარმოების ყველა სტადიას წარმოებიდან – ჩვენებაამდე განაგებს ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის საბჭო, რომელიც შეიქმნა 2000 წელს.

ეს არის საზოგადოებრივი ორგანიზაცია, რომელიც თანამშრომლობს სახელმწიფო სტრუქტურებთან, აქვს დაფინანსების რამდენიმე წყარო, რომელთაგან უმსხვილესია – ბეგარა დიდი ბრიტანეთის ეროვნული ლატარიიდან (2008 წელს – 160 მილიონი ფუნტი). საბჭოს შეუძლია დაფინანსების მიღება ბრიტანეთის მთავრობისგან. მთავარ წყაროს, ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს ფილმწარმოების საგადასახადო კრედიტი (film production tax credit).

ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის საბჭო მოიცავს კინოს ყველა მიმართულებას: კომერციულიდან საფესტივალომდე. საბჭოს ფარგლებში მოქმედებს ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის კომისია (The Office of the British Film Commissioner), რომელიც მუშაობს ქვეყნის კინოწარმოებაში უცხოური კაპიტალის მიზიდვაზე.

ბრიტანული კინემატოგრაფიის დაფინანსების კიდევ ერთი წყაროა BBC – მსოფლიოში ყველაზე ცნობილი ტელე-რადიო სამაუწყებლო კომპანია, სახელმწიფოს პირდაპირი ჩარევისგან დამოუკიდებელი კორპორაცია. კინემატოგრაფში BBC-ის მუშობის გამოცდილება ძალიან საინტერესოა.

BBC თავს უფლებას აძლევს, დახარჯოს ფული დიდი, მაღალბიუჯეტის პროექტების წარმოებაზე. მისი განყოფილება – BBC films, მხოლოდ კო პროდუქციის პირობებით, აწარმოებს წელიწადში, საშუალოდ, 10 ფილმს (საუბარია მხოლოდ მხატვრულ კინოსურათებზე). BBC-ის კავშირი არ აქვს კინემატოგრაფიის ფინანსური მხარდაჭერის ფონდებთან, მაგრამ კომპანია კინოპროდუქციის მსხვილი დამკვეთია და ამით ამდიდრებს დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფს. BBC Wales-ის დაკვეთით, გადაღებულია ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი სერიალი „შერლოკი“.

ბრიტანეთში ეროვნული ფილმების გავრცელების საკითხებს რამდენიმე ორგანიზაცია განაგებს. ერთ-ერთია

ბრიტანეთის კინონისტიტუტი. მის კომპეტენციაშია ქვეყნის კინოპროდუქციის მსოფლიო კინობაზარზე გატანის საკითხები, რაც ყველა დონეზე ხორციელდება – კო პროდუქციისთვის პარტნიორების მოძიებიდან – უკვე მზა პროდუქციის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე მხარდაჭერამდე. ბრიტანეთის კინონისტიტუტი არის ლონდონის კინოფესტივალის მთავრი სპონსორი.<sup>1</sup>

გერმანიაში კინემატოგრაფის მხარდაჭერის სისტემა რეგულირდება კანონით „გერმანული კინოს მხარდაჭერის შესახებ“. სისტემა განიხილება არა ეროვნულ დონეზე, არამედ რეგიონებში, ფედერალურ მიწებში. რომელიმე სამინისტროს ან უწყების მართული ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად, აქ კინონდუსტრიის დახმარების სხვა მოდელები მოქმედებენ.

ფედერალური კინოფონდი ფინანსდება მთელ გერმანიაში, მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოებულ ფილმზე გაყიდული ბილეთების ხარჯზეც. ბეგარა თითოეულ ბილეთზე ნაკლებია, ვიდრე, საფრანგეთში და შეადგენს 4-5 პროცენტს. ამას ემატება ტელევიზიის, ვიდეო და DVD ინდუსტრიის მიერ ფილმების გავრცელებისთვის გადახდილი თანხები.

ფედერალური კინოფონდი გერმანიაში არ არის იმდენად განვითარებული ორგანიზაცია, როგორც მისი ანალოგი საფრანგეთში. მაგრამ ფონდის საქმიანობა წარმატებით კომპენსირდება რეგიონული ფონდების ქსელით.

გაცილებით ეფექტურია კინოს დაფინანსება არსებული შვიდი რეგიონული ფონდიდან, რომლებიც კომერციულად წარმატებით მუშაობენ გაქირავებული ფილმების გაყიდვიდან ამოღებული გადასახადების ხარჯზე.

ფედერალურ კინოფონდში არსებობს დახმარების კიდევ ერთი ინსტრუმენტი: თუ რომელიმე გერმანული ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ 50.000 ბილეთი გაიყიდება, მის პროდუსერს, როგორც სახელმწიფოს კინოწარმოების წარმატებულ მონაწილეს, ავტომატურად გადაეცემა თანხა მომავალი პროექტისთვის.

<sup>1</sup> British Film Institute - <http://www.bfi.org.uk/> (18/06/2020).

გერმანიაში სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემას მკაფიოდ გამოკვეთილი ეროვნული ხასიათი აქვს, და ამასთან ერთად, მიმართულია მთელი ქვეყნის ეკონომიკის სტიმულირებაზე.<sup>1</sup>

ამდენად, დაფინანსების ის მოდელები, რომლებიც განხილულია წინამდებარე კვლევაში, ტრადიციულად არსებობენ განვითარებული კინონდუსტრიების სამ ისეთ ქვეყანაში, რომლებშიც სახელმწიფო უპირატესად თავად უწყობს ხელს კინემატოგრაფიას (საფრანგეთი) სხვადასხვა დონეზე (ფედერალურ და მუნიციპალურ დონეზე, გერმანია) და სადაც კინონდუსტრიის სახელმწიფო მხარდაჭერა ირიბად – საგადასახადო რეგულირებით (დიდი ბრიტანეთი) მიმდინარეობს.

ამჯერად, მაგალითად მოვიყვან აღმოსავლეთ ევროპის ერთ-ერთი სახელმწიფოს, სადაც წარმატებით ჩატარდა კინორეფორმა. ეს სახელმწიფო გახლავთ პოლონეთი, მდიდარი კინემატოგრაფიული ტრადიციების ქვეყანა.

უნდა ითქვას, რომ პოლონეთის კინოწარმოების დაფინანსების თანამედროვე სისტემა და მექანიზმები აღწერილია მარჩინ ადამჩაკის ნაშრომში „კინემატოგრაფიის დაფინანსებისა და მხარდაჭერის სისტემა პოლონეთში“<sup>2</sup>, რომელსაც ისეთივე დიდი გამოხმაურება ჰქონდა, როგორც შაპრონის ზემოთ დასახელებულ წიგნს.

პოლონეთის მთვრობამ შეისწავლა კინონდუსტრიის საუკეთესო ევროპული მოდელები და 2005 წელს მიიღო პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტის (PISF) დაარსების გადაწყვეტილება, რაც თანამედროვე ეროვნული კინონდუსტრიის დინამიკური განვითარების სერიოზული და სტაბილური წინაპირობა გახდა.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Механизм поддержки кино в Германии: <http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19> (18/06/2020).

<sup>2</sup> Кино и государство в Польше: как работает Польский институт киноискусства? Media Business Reports: <https://mrm.ua/ru/article/86> (18/06/2020).

<sup>3</sup> Агнешка Одорович: «Польша: всё — по-новому». PISF: настоящее и будущее польского кино. ИК №5. май 2011 - <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05> (18/06/2020).

ინსტიტუტის მთავარი ფინანსური წყაროა კინემატოგრაფიის, 2005 წლის წესდებით დადგენილი, შენატანები. დღეისთვის, პოლონური კინობაზრის ყველა მონაწილე ინსტიტუტის ფონდში, ყოველწლიურად, შემოსავლის 1,5 პროცენტს რიცხავს: დისტრიბუტორები – გაქირავებიდან, კინოთეატრები – გაყიდული ბილეთებიდან, საზოგადოებრივი ტელეარხები – რეკლამის გაყიდვიდან, კაბელური და ციფრული ტელევიზია – ხელმომწერებისა და მომხმარებლებისგან.

ეს თანხა პირდაპირ მიდის ინსტიტუტის ანგარიშზე, სახელმწიფო ბიუჯეტში წინასწარი გადარიცხვის გარეშე. მიღებული თანხები უკლებლივ გამიზნულია პოლონური კინემატოგრაფიის განვითარებისთვის. რაც შეეხება ინსტიტუტის მუშაობას, ის კულტურის სამინისტროდან ფინანსდება.

პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტი ერთადერთი სახელმწიფო ორგანიზაციაა, რომელიც კინოწარმოებას აფინანსებს. არსებობს 11 რეგიონული კინოფონდიც (RFF). მათ მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებათ კინემატოგრაფიის განვითარების მხარდაჭერის საქმეში.

კინოინსტიტუტი დიდ ყურადღებას აქცევს კინოთეატრების ქსელის განვითარებას. მრავალდარბაზიანი კინოთეატრები ვითარდება საშუალო სიდიდის ქალაქებში. არსებობის დღიდან კინოინსტიტუტი დიდ ყურადღებას აქცევს მცირე დარბაზების მოდერნიზაციას, უზრუნველყოფს ახალი ტექნოლოგიებით, ახდენს მცირე დარბაზების რესტავრაციას. ამ პროგრამის წყალობით აღდგენილი 200-ამდე კინოდარბაზი და ძველი კინოთეატრების ნაწილი დანგრევას გადაურჩა.

ამ სტატიის ფარგლებში საშუალება არა მაქვს ვისაუბრო, თუ რა მდგომარეობაა ევროპის სხვა ქვეყნებში. დასკვნის სახით, შემიძლია აღვნიშნო, რომ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის სისტემის გამართული მუშაობისთვის საჭიროა, სახელმწიფო აცნობიერებდეს კინემატოგრაფიის მნიშვნელობას მსოფლიოს წინაშე ქვეყნისა და მისი კულტურის, მისი ხალხის ღირებულებებისა და მისწრაფებების პოზიციონირებისთვის; განიხილავდეს კინოს, როგორც ეკონომიკის დარგს. ამისთვის საჭიროა, შეიქმნას გამართული საკანონმდებლო ბაზა, რეგულირებისა და მკაცრი კონტროლის მექანიზმები.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Шапрон Ж. Жессати П. Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа (Пер. с фр. Беляк А., Шапрон Ж.). Москва. КоЛибри. Азбука-Аттикус. 2011;
- Elsaesser, Thomas, European Cinema: Face to Face with Hollywood, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005;
- Кино и государство в Польше: как работает Польский институт киноискусства? Media Business Reports - <https://mrm.ua/ru/article/86> (18/06/2020);
- Одорович А. «Польша: всё — по-новому». PISF: настоящее и будущее польского кино. ИК .№5. май. 2011 - <https://old.kinoart.ru/archive/2011/05> (18/06/2020);
- Механизм поддержки кино в Германии - <http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article19> (18/06/2020);
- British Film Institute - <http://www.bfi.org.uk/> (18/06/2020).



## **სელოვნებათმცოდნეობა**



## ირმა დოლიძე

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

## პაულ შტერნი და სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში

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

სათეატრო შენობების დაპროექტებასა და მშენებლობაზე საქართველოში მოწვეული ევროპელი არქიტექტორები მუშაობენ: ჯოვანი სკუდიერი (თბილისის თეატრი ე.წ. ქარვასლის თეატრი, 1847-1851 წწ.); ალბერტ ზალცმანი (საზაფხულო თეატრი, 1869-1870 წწ. / 1872-1876 წწ.); ვიქტორ შრეტერი (სახაზინო (ოპერის) თეატრი, 1880-1896 წწ.); ალექსანდრე შიმკევიჩი, კორნელი ტატიშჩევი („არტისტული საზოგადოების“ თეატრი, 1898-1901 წწ.); სტეფანე კრიჩინსკი (კ. ზუბალაშვილის სახ. საქალაქო სახალხო სახლი, 1901-1909 წწ.), ადოლფ ფონ სკოიანი (სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, 1878 წ.); პაულ შტერნი (სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, 1887-1888 წწ.) და სხვ.

გერმანელი არქიტექტორის, პაულ შტერნის (1847-

1924?)<sup>1</sup> სახელს საქართველოში რამდენიმე თეატრის პროექტი უკავშირდება, ამიტომ ჩვენი ინტერესი მისი მოღვაწეობისადმი განსაკუთრებულია. პ. შტერნის პროექტებით აგებული სათეატრო ნაგებობები არ შემორჩენილა. ჩვენ ხელთაა საქართველოს არქივებსა და მუზეუმებში მოძიებული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის და ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტები.

არქიტექტორი პაულ შტერნი თბილისში XIX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს პეტერბურგიდან ჩამოდის. იგი თბილისის სახაზინო (ოპერის) თეატრის არქიტექტორის – ვიქტორ შრეტერის – თანამემწე და საქმეთა მწარმოებელია. მოგვიანებით, პ. შტერნი ოპერის თეატრის მშენებლობას კურირებს (1882 წლამდე).<sup>2</sup> საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია თბილისის ოპერის თეატრის გენერალური გეგმები, რომელთაგან 1879 წლით დათარიღებული, თავად ვ. შრეტერის მიერ ხელმოწერილია, მეორე, სავარაუდოდ, 1880 წლის კი – საქმეთა მწარმოებლად დანიშნული საქალაქო ინჟინრის – პ. შტერნის.

პ. შტერნის სახელი ფიგურირებს, ასევე, XIX საუკუნის მიწურულს თბილისში „არტისტული საზოგადოების“ თეატრის პროექტის ავტორებს შორის. 1898 წლის 31 ივლისს (№163) გაზეთი „ივერია“ წერს: „*ტფილისის არტისტთა საზოგადოების*“ *საბჭოს განსახილველად წარედგინა სამი პროექტი იმ შენობისა, რომელიც უნდა აგებულ იქმნას გენერალ-მაიორისგან ნ. ი. რეიტერისაგან შეძენილ მამულზედ. პროექტი წარედგენილია ბ-ნთ შიმკევიჩისა, შტერნისა და ტატიშჩევის მიერ. საუკეთესო პროექტის შემდგენელს ჯილდოთ მიეცემა 1000 მან.*“ მიუხედავად იმისა, რომ „არტისტული საზოგადოების თეატრი“ (რუსთაველის თეატრი) 1898-1901 წლებში ალ. შიმკევიჩის და კ. ტატიშჩევის პროექტით განხორციელდა,

<sup>1</sup> პაულ შტერნის ბიოგრაფიის შესახებ იხ.: მანია მ. არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი. ჟურნ. „ხელოვნება დღეს“. თბილისი. 2017 წ. №8. გვ. 3-19.

<sup>2</sup> ბერიძე ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები. II. თბილისი. გამ. „საბჭოთა საქართველო“. 1963.

პ. შტერნის მიერ „არტისტული საზოგადოების“ თეატრზე მუშაობის ფაქტი მნიშვნელოვანია, რამდენადაც მის სახელს საქართველოში უკვე სამი სათეატრო ნაგებობის პროექტი უკავშირდება. ამ თვალსაზრისით, ის უდავოდ გამორჩეული ფიგურაა (თუ არა ერთადერთი) საქართველოს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში. ჩვენს ხელთ არსებული მასალებით, პ. შტერნი 1880-1882 წლებში მონაწილეობს ოპერის თეატრის მშენებლობაში, 1887 წელს ასრულებს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტს, 1895 წლით თარიღდება ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი, 1898 წელს კი მუშაობს „არტისტული საზოგადოების“ თეატრის პროექტზე.

პ. შტერნის სათეატრო ნაგებობათა პროექტებიდან ყველაზე ადრეული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტია.

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი დღევანდელი ალ. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის ადგილას (რუსთაველის გამზირი, №2/4) იდგა. ამ მონაკვეთს, თავისუფლების მოედნიდან მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლემდე, XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან სასახლის ქუჩა ერქვა. საინტერესო ისტორია აქვს თავად შენობასაც, რომელიც XIX საუკუნის შუა ხანებში სრულიად სხვა ფუნქციით იქნა აშენებული.

1847 წლის გაზეთი „Кавказ“/„კავკასია“/ (№31) აქვეყნებს ამიერკავკასიის სავაჭრო დეპოს მთავარი კანტორისა და მანუფაქტურული საქონლის მაღაზიის მოკლე განცხადებას, რითაც ატყობინებს თბილისის საზოგადოებას, რომ 31 ივლისს გოლოვინის პროსპექტზე არწრუნის სახლში იხსნება მაღაზია. 1850-იან წლებში შენობა ფართოვდება, ემატება გვერდითი ფლიგელები (არქიტექტორი გ. ივანოვი) და დიდ სავაჭრო კომპლექსად ყალიბდება. „ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუში „პასაჟის“ ტიპის სავაჭრო ნაგებობისა არა მარტო თბილისში, არამედ მთელი რუსეთის იმპერიაში“. არწრუნისეულ ქარვასლას მოგვიანებით მიუშენეს ეზოს კორპუსი, რითაც ცენტრალური სივრცის (ეზოს)

გარშემო სწორკუთხედი შეიკრა.<sup>1</sup> სწორედ ამ ნაგებობაში, მისი ინტერიერის სათეატრო სივრცედ გადაკეთების შემდეგ, თბილისში თეატრალური ხელოვნების ახალი კერა ჩნდება და ამიერიდან ვრ. არწრუნის ქარვასლასთანაა დაკავშირებული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ისტორიაც.

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტირებას თბილისში მოღვაწე არაერთი ცნობილი არქიტექტორისა და თეატრალური მოღვაწის სახელი უკავშირდება (არქიტექტორები: ა. ფონ სკოიანი, პ. შტერნი, ს. კლდიაშვილი, ქრ. ტერ-სარქისოვი (სატუნცი), ათეული წლების განმავლობაში თეატრი რამდენჯერმე გადააკეთეს (1878 / 1887-1888 / 1901/ 1906-1908), შესაბამისად, არაერთგზის შეიცვალა მისი არქიტექტურული სახე, მაყურებელთა დარბაზის ფორმა და სტრუქტურა, ტევადობა და ა.შ. სამწუხაროდ, სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრმა თბილისის ქარვასლის თეატრის ტრაგიკული ბედი (დაიწვა 1874 წელს) გაიზიარა. იგი 1914 წელს დაიწვა.<sup>2</sup>

1878 წელს, არქიტექტორ ა. ფონ სკოიანის პროექტით, სათეატრო დარბაზად გადააკეთეს ვრ. არწრუნის ქარვასლის ერთი ნაწილი და მასში პირველი კერძო თეატრი გახსნეს (1879 წ.). შენობა სათავადაზნაურო ბანკმა შეიძინა, რის გამოც მას „საბანკო თეატრსაც“ უწოდებდნენ. ა. ფონ

---

<sup>1</sup> ბერიძე ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები. II. თბილისი. გამ. „საბჭოთა საქართველო“. 1963 წ. გვ. 20.

<sup>2</sup> XX საუკუნის 30-იან წლებში „საბანკო თეატრის“ შენობის რეაბილიტაციის (არქიტექტორები: ნ. ნეპრინცევი, მ. პოპოვი) შემდეგ, სათეატრო ცხოვრება კვლავ გრძელდება და იგი უკვე რუსული დრამატული თეატრის ისტორიასთანაა დაკავშირებული. 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული, სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის ისტორიული შენობა ა.ს. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის სივრცეა. საუკუნოვანი სათეატრო შენობის ადგილას აგებულ ახალ თეატრშიც (არქიტექტორები: დ.მორბედაძე, ლ.მემარიაშვილი), რომელიც 1977 წელს გაიხსნა, კვლავ რუსული დრამატული თეატრი დაბრუნდა და დღემდე მოქმედი ეს სათეატრო ნაგებობა თბილისის ა.ს. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური რუსული დრამატული თეატრის მუდმივი კერაა.

სკოიანის პროექტით ქარვასლაში რეკონსტრუირებული თეატრი მოიცავდა ორდონიან, ნახევარწრიული ფორმის მქონე დარბაზს, 250 ადგილზე გათვლილი პარტერით, იარუსის ლოჟებით (11) და ასადგილიანი ქანდართით. ასე გამოიყურება მაცურებელთა დარბაზი 1881 წლის „Кавказский Календарь“-ის/„კავკასიის კალენდარი“/ ფურცლებზე. დარბაზის გეგმასთან ერთად მოცემულია ინფორმაცია – „*თეატრი სხვადასხვა ფასად ქირავდება სპექტაკლებისთვის, კონცერტებისთვის, საჯარო ლექციებისთვის. ადგილების ფასები ცვალებადია და დამოკიდებულია დამქირავებელზე*“.<sup>1</sup> 1885 და 1886 წლების „კავკასიის კალენდარის“ გამოცემებში უკვე დარბაზის გეგმაზე თანდართული ინფორმაცია იცვლება: „*არწრუნის ყოფილი თეატრი, რომელსაც აქირავებს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკი*“.<sup>2</sup>

1887 წელს სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკი პ. შტერნს უკვეთავს თეატრის ახალ პროექტს. ამ პროცესში ჩართულია ვ. ფორკატი, რომელიც 1887-1888 წლების სეზონში თავისი დასით გასტროლებზე ჩამოვიდა თბილისში და დაიქირავა „არწრუნისეული თეატრი“. ანტრეპრენიორი, რეჟისორი, ადმინისტრატორი, მსახიობი – ვიქტორ ფორკატი (გარდ. 1906) – XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში აქტიურად მონაწილეობდა საქართველოში და განსაკუთრებით, თბილისში. წარმართავდა თბილისის სხვადასხვა თეატრის საქმიანობას, იწვევდა დასებს, ცნობილ შემსრულებლებს, იჯარით იღებდა სათეატრო შენობებს, უტარებდა რეკონსტრუქციებს. მას „პროვინციის გრძნეულ ჯადოქრად“ მოიხსენიებდნენ და თავისი დროის ერთ-ერთ შესანიშნავ ანტრეპრენიორად მიიჩნევენ.<sup>3</sup>

ვ. ფორკატი წარმოდგენებს (საოპერო და დრამატული, ოპერეტა, ბალეტი) მართავდა არა მარტო თბილისის თეატრებში, არამედ რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში

<sup>1</sup> „Кавказский Календарь на 1882 год“ (1881). XXXVII. Тифлисъ с. 237.

<sup>2</sup> „Кавказский Календарь на 1886 год“ (1885). XLI. Тифлисъ. с. 197.

<sup>3</sup> კაშმაძე შ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. 1851-1921. თბილისი. „ფავორიტი სტილი“. 2015. ტ. I. გვ. 219.

– კისლოვოდსკში, ოდესაში... არქიტექტორ მასის პროექტით ააშენა საზაფხულო თეატრი ოდესაში და მონაწილეობა მიიღო ბორჯომის საზაფხულო თეატრის მშენებლობაში.

ა. ფონ სკოიანისგან განსხვავებით, რომლის პროექტიც ქარვასლის შენობის მხოლოდ ერთ ნაწილს და უმთავრესად, შიდა სივრცეს შეეხო, შტერნის პროექტმა მთელი ნაგებობა მოიცვა. პირველ ყოვლისა, გაიზარდა ტევეადობა და 400 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზი თითქმის 800-ადგილიან სათეატრო სივრცედ გარდაიქმნა. მაყურებელთა დარბაზის ნახევარწრიული ფორმა შეიცვალა წაგრძელებული სწორკუთხა ფორმის დარბაზით, გაკეთდა მანამდე არარსებული გრძივი გასასვლელები, თეატრალურ დარბაზში გაჩნდა ბენუარის, ბელეტაჟის და ლიტერის ლოჟები. პარტერის გარდა, იგი მოიცავდა ამფითეატრულად გადაწყვეტილ გალერეასაც. რეკონსტრუქცია შეეხო ექსტერიერსაც და შენობამ სათეატრო ნაგებობისთვის დამახასიათებელი გამორჩეული იერსახეც მიიღო. კლასიკური დორიული ორდერის ელემენტებით, აქტცენტებად განაწილებული სკულპტურული მორთულობით, თავად შენობის ხაზგასმული მასშტაბითა და მონუმენტურობით.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცულია პ. შტერნის მიერ 1887 წლის 31 მაისით დათარიღებული და ხელმოწერილი სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტი (გენერალური გეგმა, გრძივი ჭრილი, ფასადები, პარტერის, ბელეტაჟის, გალერეის გეგმები). თეატრის შტერნისეული პროექტი თბილისის გუბერნატორმა მალევე, 1887 წლის 4 ივნისს, დაამტკიცა. „პროექტის მიხედვით, ქარვასლა-თეატრმა სასახლის და ერეკლე მეორის (შემდგომი ფრეილინის, დღევანდელი სულხან-საბა ორბელიანის) ქუჩებს შორის მოქცეული ვეებერთელა კვარტალი დაიკავა და იგი საზაფხულო თეატრსაც მოიცავდა... პ. შტერნის პროექტის მიხედვით, თეატრის არქიტექტურა ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა სტილის ნაზავია. [...] მთავარი ფასადის მკაცრ კლასიციზტურ ფორმებს [...] საზაფხულო თეატრისკენ მიქცეული ბალისპირა, ფასადის როპეტის სტილის შეუღლესავი აგურის ფასადი ენაცვლება. [...] სხვადასხვა

სტილით ნასაზრდოები ორივე ფასადი თითქოს ამზადებს მნახველს შენობის ინტერიერის აღსაქმელად, სადაც ისლამურ ყაიდაზე დეკორირებული ფოიე [...] ფარანით დაგვირგვინებული დარბაზის ბაროკულ ინტერიერს ენაცვლება. შტერნისეული თეატრის შენობის სტილისტური მრავალფეროვნების ნაწილია ინტერიერში ვესტიბიულის განაპირა მხარეების კედლების ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული დეკორით ინსპირირებული ნაძერწობა. [...] გრეხილი ლილვებით და ნაძერწი გირჩებით არის მორთულ-მოჩარჩობული სცენაც“.<sup>1</sup>

მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი გასული საუკუნის დასაწყისშიც – 1901 და 1906-1908 წლებში (არქ. ქრ. ტერ-სარქისოვი (სატუნცი). ეს უკვე ამპირის სტილში გადაწყვეტილი სათეატრო ნაგებობაა. მიუხედავად ამისა, შტერნისეული თეატრალური დარბაზის სტრუქტურა – პარტერი, ბენუარის ლოჟები, ბელეტაჟის ლოჟები და გალერეა ამფითეატრით – უცვლელ კომპოზიციად რჩება. იგივე შეიძლება ითქვას დარბაზის მოცულობაზეც. პ. შტერნის პროექტით განხორციელებული რეკონსტრუქციის შემდეგ, თეატრის მაყურებელთა დარბაზის ტევადობა მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანია (არაუმცირეს 700 ადგილისა). ამას ადასტურებს „Кавказский Календарь“-ის გამოცემებში ასახული სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის რეკონსტრუქციათა ქრონოლოგიაც. კერძოდ, გამოქვეყნებული სათეატრო დარბაზის გეგმების მიხედვით, სურათი შემდეგია: 1881 წლიდან – ა. ფონ სკოიანის პროექტით, ნახევარწრიული ფორმის მაყურებელთა დარბაზი გათვლილია 400 მაყურებელზე; 1892 წლიდან – პ. შტერნის პროექტით, კუთხეებწაკვეთილი სწორკუთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი 800-მდე მაყურებელს იტევს; 1901 წლიდან – კვადრატს მიახლოებული სწორკუთხედის ფორმის მაყურებელთა დარბაზი 700-მდე მაყურებელით; 1908 წლიდან – ქრ. ტერ-სარქისოვ-სატუნცის პროექტით

<sup>1</sup> მანია მ. „არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი“. ჟურნ. „ხელოვნება დღეს“. თბილისი. 2017 წ. №8. გვ. 5-7.

გადაკეთებული ელიფსის ფორმის სათეატრო დარბაზი 700-ზე მეტ მაყურებელზეა წარმოდგენილი.

„საბანკო თეატრის“ ნაგებობის სახეცვლის პარალელურად იცვლება მისი სახელწოდებაც: 1879-1883 წწ. – „არწრუნის თეატრი მოყვარულთა წარმოდგ. (სთვის) სასახლის ქუჩაზე“; 1884-1886 წწ. – „ყოფილი არწრუნის თეატრი“; 1887 წლიდან – „თეატრი სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის სახლში, სასახლის ქუჩაზე“; 1892 წლიდან – „სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი“.

ჯერ კიდევ 1880 წელს, უბინაოდ დარჩენილმა ქართულმა დრამატულმა დასმა ქარვასლის მეპატრონე გრ. არწრუნს დახმარების თხოვნით მიმართა. „სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შენობა, რომელშიც დროებით დაიდო ბინა ქართულმა დრამამ, რამდენჯერმე დახურვის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. კომისიამ, რომელიც სათეატრო შენობას განაგებდა, 1901 წელს შეიტანა წინადადება, რათა თეატრის შენობა მომგებიან ღუქებად გადაეკეთებინათ. მხოლოდ ქართველი საზოგადოებრიობის კატეგორიულმა პროტესტმა და ილია ჭავჭავაძის პირადმა გამოსარჩლებამ გადაარჩინა ქართული თეატრის შენობა და ქართული თეატრი გაუქმბას, რადგან წარმოდგენებისათვის თბილისში სხვა შენობა არ იყო“.<sup>1</sup>

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრში მუდმივად იმართებოდა ქართული წარმოდგენები. სპექტაკლების გარდა, აქ ეწყობოდა ფონოგრაფისა და სინემატოგრაფის ჩვენებებიც. 1890 წლის გაზეთი „Кавказ“ (№169) წერს: „გუშინ, 28 ივნისს, სასტუმრო „ლონდონში“ მხოლოდ პრესის წარმომადგენლებისთვის შედგა ცნობილი ედისონის ფონოგრაფის სეანსი... პირველი საჯარო სეანსი დანიშნულია დღეს საადგილმამულო ბანკის თეატრში“. 1897 წელს „საბანკო თეატრში“ მოეწყო ლუმიერის სინემატოგრაფის პირველი დემონსტრაცია (ოგიუსტ და ლუი ლუმიერების მიერ 1895 წლის 28 დეკემბერს პარიზში, გრანდ კაფეში, გამართული პირველი კინოსეანსიდან თითქმის ერთ წელიწადში).

<sup>1</sup> ყაჯრიშვილი გ. „საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისთვის“. თეატრალური მთაბე. თბილისი. 1987 წ. №6. გვ. 63.



უზარმაზარი რეზონანსი მოჰყა „მოდრავი ცოცხალი ფოტოგრაფიის“ ხილვას საზოგადოებაში, კორესპონდენტის თქმით: „...მთელი თბილისი სინემატოგრაფის სენსებზეა და არც ნანობს ამას“.<sup>1</sup>

სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის პროექტის შემდეგ, პ. შტერნი დიდი მთავრის, მიხეილ ნიკოლოზის ძე რომანოვის დაკვეთით, 1895 წელს ასრულებს ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტს. სათავადაზნაურო თეატრის მსგავსად, პროექტში ჩართულია ანტრეპრენიორი ვ. ფორკატი.

ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების ხუროთმოძღვრული ძეგლების ნახაზებისა და ანაზომების ფონდში. პროექტი ხელმოწერილია არქიტექტორ პაულ შტერნის მიერ და დათარიღებული 1895 წლით. თანადროულია ნახაზების ჩასადები ყავისფერი ბუდე-საქალაქეც ბეჭდური წარწერით: „ПРОЕКТЪ ЛЕТНЕГО ТЕАТРА В ИМЕНИИ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВИСОЧЕСТВА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА НИКОЛАЕВИЧА `БОРЖОМЪ“ („საზაფხულო თეატრის პროექტი მისი საიმპერატორო უდიდებულესობის დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძის მამულში „ბორჯომი“); მარჯვენა ქვედა კუთხეში – „В. ФОРКАТТИ“ (ვ. ფორკატი). საქალაქეცში ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ორი პროექტია: გეგმები და მთავარი ფასადის ნახაზი (43X31 სმ.), არქიტექტორის ხელმოწერით და თარიღით – 1895 წ. (გამონაკლისია თეატრის გრძივი ჭრილი) და მეორე, თეატრის ფასადის ორი ვარიანტი (48X64 სმ.) – მშენებლობის ნებართვის რეზოლუციით, მშენებლობის ადგილის და თარიღის (1895 წ.) მითითებით.

გენერალური გეგმის მიხედვით, თეატრის საერთო ფართობი 580 კვ.მ-ია, წარმოდგენილია სწორკუთხა ფორმის სათეატრო ნაგებობა შვერილი პორტიკითა და კიბეებით. პარტერის გეგმაზე სათეატრო ნაგებობის პირველი სართული

<sup>1</sup> გაზ. „Кавказ“. 85. 31.03.1897.

სამ ზონად იყოფა: I. შესასვლელი – ფოიე; II. მაყურებელთა დარბაზი ლიტერის ლოჟებით (გეგმაზე ისინი სამეფო გვირგვინებითაა აღნიშნული) და გალერეებით; III. სცენა კულისებით და გალერეებით. დარბაზისა და სცენის სიღრმე თითქმის თანაბარი ზომისაა. პარტერი 280-მდე მაყურებელს იტევს.

თეატრში მთავარი შესასვლელი ორსვეტიანი საზეიმო პორტიკითაა გაფორმებული, საიდანაც მაყურებელი ინტერიერში, კერძოდ, ვესტიბიულში ხვდება და ორი მიმართულებით ნაწილდება: პარტერში – სკამების ცენტრალურ და გვერდის რიგებს შორის და ვესტიბიულის ორსავე მხარეს განთავსებული კიბეებით იარუსისკენ. აღნიშნულის გარდა, პარტერში შესასვლელებია გრძივ ფასადებზე მოწყობილი გალერეებიდან. დამოუკიდებელი შესასვლელები აქვს ლიტერის ლოჟებსა და სცენას, რომლის ორივე მხარეს სამნაწილიანი საგრძობი ოთახებია გამართული. სცენაზე, ცენტრში, მოცემულია სუფლიორის ნიჟარა – იმდროინდელი სათეატრო პრაქტიკის აუცილებელი კომპონენტი.

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

სათეატრო ნაგებობის სამნაწილიანი სტრუქტურა მკაფიოდ იკითხება მეორე სართულის გეგმაზეც – სცენა, ბელეტაჟის ლოჟები (17) და იარუსის დარბაზი ვესტიბიულის თავზე. ყველა ლოჟას დამოუკიდებელი შესასვლელი აქვს. მეორე სართულის ღია გალერეებიდან ვხვდებით ლოჟებში და იარუსის დარბაზშიც. ეს უკანასკნელი 110 მაყურებელს იტევს. მთლიანობაში ბორჯომის საზაფხულო თეატრი 460 მაყურებელზეა გათვლილი.

თეატრის გრძივი ჭრილის ნახაზს არ ახლავს არქიტექტორის ხელმოწერა და თარიღი. მიუხედავად ამისა,

პროექტისადმი მისი კუთვნილება ეჭვს არ იწვევს. ნახაზზე კარგად იკითხება ნაგებობის სტრუქტურა: შესასვლელი, ვესტიბიული, მაყურებელთა დარბაზი, სასცენო კოლოფი. ორსართულიანი ვესტიბიული სფერული გუმბათითაა გადახურული. მაყურებელთა დარბაზი სამ ღონეს მოიცავს: პარტერი – საგანგებოდ გაფორმებული ლიტერის ლოჟებით, მეორე სართულზე – ბელეტაჟის ლოჟები, პილასტრებით გაფორმებული და მოხატული მოაჯირით და მესამე ღონე – სვეტებიანი ქანდარა (ან მაყურებელთა დარბაზის დამასრულებელი – პილასტრებით შემკული კედელი).

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

თეატრის მთავარი ფასადი საზეიმო ხასიათისაა. სამდონიანი ჰორიზონტალური დანაწევრებით და ცენტრში, ვერტიკალურ ღერძზე განვითარებული, შვერილი პორტიკით, ეს თეატრის ძირითადი შესასვლელია. პორტიკის თავზე ხის მოაჯირშემოვლებული აივანია. კედლის ორსავე მხარეს კარით და ცენტრში ლირის სკულპტურული გამოსახულებით. მესამე სართულზე სადად მოჩარჩოებული სარკმელებით, ორნამენტული ფართო კარნიზითა და გადახურვით.

პროექტის მიხედვით, თეატრი ხისაა. მთავარი ფასადი უხვადაა დეკორირებული. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ჭვირული მოაჯირები და შეისრული თაღებით გახსნილი გალერეა, თავსართებით შემკული სწორკუთხა სარკმელები, დეკორატიული კარნიზები, ლილვებიანი სვეტებით, ცალკე გადახურვის მქონე კუთხის ფლიგელებით და ცენტრში, ვერტიკალური ღერძის დამასრულებელი ხაზვისებრი ფორმის

გუმბათით. ღია გალერეებში, პორტიკოს ორსავე მხარეს, წრიული ფორმის გრძელი ჭალებია. მსგავსი გალერეები გრძელდება თეატრის გრძივ ფასადებზეც. როგორც პროექტიდან ჩანს, თეატრის გადახურვაც ხის უნდა ყოფილიყო (გამოყენებულია ხის მცირე ზომის დაფები ე.წ. „ძრანხ“).

ბორჯომში თეატრის არსებობის შესახებ ინფორმაცია XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ჩნდება. ამ მხრივ, მნიშვნელოვან მასალას გვაწვდის გრიგოლ მოსკვიჩის „კავკასიის ილუსტრირებული პრაქტიკული გზამკვლევი“ (Григорій Москвичъ. „Илюстрированный практический путеводитель по Кавказу“), რომლის ოცზე მეტი გამოცემა გამოცემული 1888-1925 წლებში. გამოცემათა თარიღების მიხედვით, იცვლება გზამკვლევებში ასახული ინფორმაციაც, რაც ავტორის მიერ, დამატებებისა და ახალი მასალების საფუძველზე, ინფორმაციის შევსებასა და სრულყოფას გულისხმობს. გრ. მოსკვიჩის გზამკვლევის IV გამოცემაში (Одесса, 1899) დეტალურადაა აღწერილი ქალაქი: „პარკის შესასვლელში (საუბარია ბორჯომის მინერალური წყლის პარკზე – ი. დ.), კარებიდან მარჯვნივ, დგას 1897 წელს აშენებული არც თუ დიდი, მაგრამ ძალზედ დახვეწილი, რუსულ სტილში აგებული თეატრი, რომელსაც ცნობილი ანტრეპრენიორი ვლ. ფორკატი მართავს...<sup>1</sup>

გრ. მოსკვიჩის „კავკასიის ილუსტრირებული პრაქტიკული გზამკვლევის“ IV გამოცემა მართლაც უახლეს ინფორმაციაზეა აგებული. სხვაგვარად 1899 წლის გზამკვლევში ვერ აისახებოდა 1897 წლის მოვლენები. გამოცემაში, კონკრეტულადაა მითითებული თეატრის ადგილმდებარეობა ბორჯომში, ასევე, დეტალურადაა აღწერილი მის გარშემო არსებული განაშენიანება. გზამკვლევის მიხედვით, ბორჯომის თეატრი ხისაა, აგებულია 1897 წელს, რუსულ სტილში. მდებარეობს ბორჯომის მინერალური წყლის პარკის შესასვლელში. თეატრს მართავს „პროვინციის გრძნეულ ჯადოქრად“ წოდებული და

<sup>1</sup> Москвичъ Гр. Илюстрированный практический путеводитель по Кавказу, Одесса, тип. Г. М. Левинсона. Издание четвертое. 1899. с. 409-410

პროფესიული საქმიანობისთვის არაერთი ჯილდოს მფლობელი ვ. ფორკატი.

ბორჯომის საზაფხულო თეატრის პროექტი შესრულებულია 1895 წელს, პ. შტერნის მიერ. თეატრის მთავარი ფასადისა და გრძივი ჭრილის მიხედვით, თეატრი ხისაა. რუსული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი დეკორით, ხაზვისებრი ფორმის გუმბათით. თავად პროექტის ბუდე-საქაღალდეზე კი მითითებულია ვ. ფორკატის სახელი, რომელსაც არაერთი თეატრის მშენებლობასა თუ რეკონსტრუქციაში აქვს მონაწილეობა მიღებული. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ 1899 წლის გზამკვლევაში აღწერილი საზაფხულო თეატრი შტერნის მიერ შესრულებული პროექტით უნდა იყოს აგებული. ანტრეპრენიორი ვ. ფორკატი კი, რომელიც ხელმძღვანელობს თეატრს, სავარაუდოდ, მის დაპროექტება-მშენებლობაშიც იღებს მონაწილეობას.

პეტერბურგის საისტორიო არქივში. დაცული ერთ-ერთი დოკუმენტის – „ბორჯომის მამულის შენობები“<sup>1</sup> – მიხედვით, რომელიც 1898 წლით თარიღდება, ჩამონათვალში მითითებულია – „თეატრი ხის, გადახურული ხის დაფებით („Здание театра деревян. Крытый драмью“) თავდაპირველი ღირებულება 1767“<sup>2</sup>. მიხეილ რომანოვის ბორჯომის მამულის 1901 წლის ქონების აღწერაში, რომელიც სადაზღვევო კომპანიისთვისაა შედგენილი, სხვა შენობა-ნაგებობებთან ერთად, კვლავ გვხვდება – ხის თეატრი. ამჯერად ის უკვე 1500 რუბლადაა შეფასებული.<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> Постройки имения в Боржоми. ф. 547. აღწ. 3. საქმე № 3963. გვ. 33-34.

<sup>2</sup> პეტერბურგის საისტორიო არქივი, ფ. 547. აღწ. 3. საქმე №3241.

ამგვარად, XIX საუკუნის ბოლოს ბორჯომის მინერალური წყლის პარკში რუსულ სტილში აგებული ხის თეატრია. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის შევჯერება საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ იგი პ. შტერნის პროექტით აიგო.

ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ინტერიერთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მოვიძიეთ ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, სადაც დაცულია ბორჯომის თეატრის მსახიობის, დ. სოსანიძე-ვაშაკიძის მოგონებები (ბმმ N 6385-3). ავტორი მასში დეტალურად აღწერს სათეატრო შენობას. თავის მოგონებებში მსახიობი თხრობას ბავშვობის პერიოდიდან იწყებს. 1898 წლის დასაწყისში იგი დედასთან ერთად ბორჯომში ჩასულა, სადაც მამა საზენიკლო სახელოსნოში მუშაობდა. მალე მამის თხოვნა უფასო ბინის გამოყოფაზე ხელმძღვანელობას დაუკმაყოფილებია. „*პარკში ჩვენს ბინასთან ახლოს საზაფხულო თეატრი იყო. შენობა თუშკა ხისაგან იყო აშენებული, მაგრამ ტვეადობა დიდი ჰქონდა. დიდი და ღრმა სცენა. მაღალი რამპებით ხუთი ჩასაცმელი და საგრიძილო ოთახი. მუქი წითელი ხავერდის ლოყები რბილი საჯღოძებით. იყო ამფითეატრი. სცენას ამშვენებდა დრაპირებული ხავერდის ფარდა. ოქროსფრად მზინავი ფოჩებით. ორი ლოყა კი განსაკუთრებით განირჩეოდა, ერთი ლოყა ეკუთვნოდა მთავარ მიხეილ რომანოვს, „კაზიონი მიხაკოს“ – ასე ჰქონდათ შერქმეული ვლეხებს, მეორე კი მის შვილს ნიკოლოზს, რადგან ნიკოლოზი ბორჯომში მეტ დროს ატარებდა.*

*ბორჯომში იმ დროს სავასტროლოდ ყველა კუთხიდან ჩამოდიოდნენ მსახიობები, იდგებოდა ოპერეტები. დრამები, ჩვენნი ქართველი მსახიობებიც ხშირი სტუმრები იყვნენ“<sup>1</sup>.*

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული შტერნისეული პროექტით ბორჯომის საზაფხულო თეატრი ხისაა, გათვლილია 460 მაყურებელზე. სცენის სიღრმე თითქმის უტოლდება დარბაზისას. პარტერი ამფითეატრის პრინციპითა ამაღლებული. დარბაზში ორი ლიტერის ლოყაა. ამ მონაცემებით, ვფიქრობთ, რომ

<sup>1</sup> სოსანიძე-ვაშაკიძე დ. მოგონებები. ბმმ. საინ. № 6385-3. გვ. 2-3.

მინერალური წყლის პარკში არსებული თეატრი, რომელსაც მსახიობი თავის მოგონებებში აღწერს, პაულ შტერნის მიერ დაპროექტებული თეატრია. ინტერიერის აღწერილობა კი ერთგვარად ავსებს თეატრზე ჩვენს წარმოდგენას.

XX საუკუნის დასაწყისის ბორჯომისადმი მიძღვნილ გამოცემებში ინფორმაცია თეატრის შესახებ უფრო დეტალურია. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა 1903 წელს გამოცემული საცნობარო წიგნი ბორჯომის შესახებ,<sup>1</sup> რომელიც მინერალური წყლების დირექციის მიერაა მომზადებული. გამოცემის IV თავი „ბორჯომი დღეს“ შედგება რამდენიმე ქვეთავისგან, რომელთაგან პირველია: „გამორჩეული ნაგებობები და საზოგადოებრივი დაწესებულებები“ (Выдающиеся постройки и общественные заведения). ბორჯომის გამორჩეულ ნაგებობებს შორის მინერალური წყლის პარკში მდებარე საზაფხულო თეატრიცაა. ცნობარის ერთი თავი „თეატრი, კონცერტები და მუსიკა მინერალური წყლის პარკში“ მასაც ეძღვნება. ამასთან, ჩნდება ინფორმაცია ახალი თეატრის მშენებლობის შესახებ რემერტის პარკში.

*„მინერალური წყლის პარკში მდებარეობს თეატრის ხის შენობა, რომელიც თავისი გარეგნული სახით სისადავით გამოირჩევა. ვინაიდან ეს შენობა მდ. ბორჯომულასთანაა და ავადმყოფების ხანგრძლივად გაჩერება თეატრალური წარმოდგენების დროს ნესტიან ხეობაში განსაკუთრებით ცუდად აისახება აბაჯანების მიძღებებზე. ამიტომ უახლოეს მომავალში ივარაუდება ახალი თეატრის მშენებლობა რემერტის პარკში.“<sup>2</sup>*

არსებობს თუ არა კავშირი რემერტის პარკში (დღეს მ. კოსტავას სახელობის ბაღი) დაგეგმილ თეატრსა და ფორკატის ალბომში დაცულ ბორჯომის თეატრის მეორე პროექტად გამოყოფილ ფასადების ესკიზებს შორის? რემერტის პარკი ხომ სწორედ მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხიდან იწყება. ესკიზებზე გაკეთებული რეზოლუცია კი გვაუწყებს: „ძის

<sup>1</sup> Боржомь. Справочная книжка. Издание Дирекции Боржомских Минеральных. 1903.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 281.

*საიმპერატორო უდიდებულესობის, დიდი მთავრის მიხეილ ნიკოლოზის ძის ნებართვით, წარმოდგენილი გვემის მიხედვით, ბორჯომის მამულში მდ. მტკვრის გასწვრივ, ოლგას ხიდან, სათეატრო ნაგებობის მშენებლობისთვის ვამტკიცებ. 1895 წლის 28 ნოემბერი. სასახლის მმართველი, გენერალ-მაიორი ოზეროვი“.*

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

ბორჯომის მინერალური წყლის პარკში მდებარე საზაფხულო თეატრმა, რომელსაც მოგვიანებით „მჟავე წყლის თეატრის“, „მინწყლის კურორტის თეატრის“ სახელებით მოიხსენიებდნენ, 1922 წლამდე იარსება. მდ. ბორჯომულას ადიდებით გამოწვეულმა არნახული მასშტაბის წყალდიდობამ მთლიანად გაანადგურა პარკის ნაგებობები და მათ შორის თეატრიც.

პაულ შტერნის პროექტით აგებული საზაფხულო თეატრი რეალურად, ერთადერთი სათეატრო ნაგებობაა ბორჯომში, მისი ისტორია კი მხოლოდ მეოთხედ საუკუნეს ითვლის. სამწუხაროდ, დღემდე ვერ მივაკვლიეთ ბორჯომის საზაფხულო თეატრის ამსახველ ფოტოებს, რაც შტერნისეულ პროექტთან და მოდიებულ საარქივო მასალასთან ერთად, დოკუმენტურ საფუძველს შექმნიდა თეატრის არქიტექტურული სახის სრული რეკონსტრუქციისთვის. მსგავსი სურათია სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის შემთხვევაშიც. შტერნისეული რეკონსტრუქციის შემდეგ თეატრი არაერთხელ გადაკეთდა და 1914 წელს დაიწვა. დღეს ჩვენს ხელთაა პ. შტერნის პროექტი, „საბანკო თეატრის“ ბოლო რეკონსტრუქციის შემდგომი პერიოდის ფოტოები,



სხვადასხვა გამოცემაში ასახული სათეატრო ნაგებობის გეგმები. ამ მასალების საფუძველზე, იკვეთება, რომ სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი გადაკეთებათა მიუხედავად, მაინც ინარჩუნებდა შტერნისეული თეატრის ფორმათა სტილისტიკას (კლასიციზტური ფორმები, სკულპტურული დეკორი ფასადებზე, სხვადასხვა სტილის ელემენტებით გაფორმებული ინტერიერები). XIX საუკუნის მეორე ნახევრის არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი სტილური ეკლექტიზმი მკაფიოდ მჟღავნდება პ. შტერნის სათეატრო ნაგებობათა პროექტებში. სტილური მრავალფეროვნება (რენესანსი, ბაროკო, კლასიციზმი, როპეტი და ა.შ.) აქ ერთიან არქიტექტურულ ქსოვილში თანაარსებობს და ეპოქის ესთეტიკის გამოძნატველია.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბერიძე ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები. II. თბილისი. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“. 1963;
- დოლიძე ი. სათეატრო არქიტექტურა საქართველოში, თბილისი, „პოლიგრაფი“. 2005;
- კაშმაძე შ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. I. 1851-1921. თბილისი. „ფავორიტი სტილი“. 2015;
- კიკნაძე ვ. ქართული დრამატული თეატრის ისტორია. I ტ. თბილისი. 2001;

- მანია მ. არქიტექტორი პაულ შტერნი და XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედის თბილისი. ჟურნ. „ძველი ხელოვნება დღეს“. №8. 2017;
- ყაჯრიშვილი გ. საქართველოს თეატრალურ ნაკვობათა ისტორიისთვის, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“ №6, 1987;
- სოსანიძე-ვაშაქიძე დ., მოგონებები, ბმმ N 6385-3.
- გაზ. „ცნობის ფურცელი“. № 9; 21.02.897;
- „Кавказ“. N 31. 02.08.1847 / N169, 29.06.1890 / N128, 04.06.1906 / N28, 04.02.1906/ N31, 21.02.1907 / #N286, 14.12.1908 / N287, 16.12.1908 / N218, 26.09.1914 / N218, 26.12.1914;
- „Кавказский Календарь на 1880 годъ“. XXXV. Тифлисъ. 1879;
- „Кавказский Календарь на 1882 годъ“. XXXVII. Тифлисъ. 1881;
- „Кавказский Календарь на 1886 годъ“. XLI. Тифлисъ. 1885;
- „Кавказский Календарь на 1893 годъ“. XLVIII. Тифлисъ. 1892.
- „Кавказский Календарь на 1899 годъ“. LIV. Тифлисъ. 1898;
- „Кавказский Календарь на 1902 годъ“. LVII. Тифлисъ. 1901;
- „Кавказский Календарь на 1909 годъ“. LXIV. Тифлисъ. 1908;
- Джаншиев Гр. Перль Кавказа. Боржомъ и его окрестности. Москва. Тип. А. Мамонтова и К. Леонтьев. 1886;
- Москвичъ Гр. Иллюстрированный практическій путеводитель по Кавказу. Одесса. Тип. Г. М. Левинсона. Издание четвертое. 1899;
- Москвичъ Гр. Иллюстрированный практическій путеводитель по Кавказу. Одесса. Тип. Л. Нитче. Издание десятое. 1905;
- Современный Очерк Хозяйства Въ Боржомскомъ ЕГО ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА государя великого князя Михаила Николаевича заповедникомъ имени. составилъ Як. Васильевъ. Управляющій Боржомскимъ именованъ. Тифлисъ. 1889.

## **მერი მაცაბერიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
უნოვერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულების  
დოქტორანტი

ხელმძღვანელი: პროფ. ირინა აბესაძე

## **პეტრე ოცხელის ევროპული ბანათლების რეფლექსიები ქართულ თეატრალურ კულტურაში**

(საბავშვო დადგებიდან – „ურიელ აკოსტამდე“)

მხატვარი გრაფიკოსი პეტრე ოცხელი (1907-1937) მოდერნიზმის ეპოქის, უფრო კონკრეტულად, მე-20 საუკუნის დასაწყისის 20-30-იანი წლების ქართული ავანგარდული მხატვრობის წარმომადგენელია. მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობა მხოლოდ სცენოგრაფიას უკავშირდება და ქრონოლოგიურად 1927-1937 წლებს მოიცავს. პეტრე ოცხელი ევროპული მენტალობის მქონე მხატვარია და იგი საქართველოში ავანგარდული თეატრალური მხატვრობის, ერთ-ერთი ფუძემდებელი და ასევე თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მხატვრის შემოქმედების ინსპირაციის ძირითად წყაროს რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის თეატრალური ესთეტიკა განაპირობებდა. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით გატარებულმა 1928-1933 წლებმა დიდი გავლენა იქონია მისი შემოქმედების ფორმირებაზე. თუმცა მხატვარი მარჯანიშვილთან შეხვედრამდე არ იყო *tabula rasa*.

პეტრე ოცხელი მოზარდობის ასაკშივე იყო ნაზიარები თეატრის მხატვრობას, იგი მოსკოვში ფრანგულ რეალურ სასწავლებელში სწავლობდა და აქტიურად მონაწილეობდა ამ სასწავლებლის თეატრალურ საქმიანობაში. ხოლო შემდგომ 1927-1929 წლებში თბილისის მუშათა თეატრსა (თმთ) და სატირის თეატრში მოღვაწეობდა.

მხატვრის ინდივიდუალური სტილი საუკეთესოდ აისახა სცენოგრაფიაში. პეტრე ოცხელის თეატრალური ესკიზების უმრავლესობა დასრულებულ დაზგურ გრაფიკას

წარმოადგენს. ნახატის გადაწყვეტის ესთეტიკურობა შეადგენს მისი მხატვრული ნიჭის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ მხარეს. მხატვრის ფორმათაქმნადობის მეთოდი ეფუძნება სტილიზაციის პრინციპს. სტილიზაციის გზით ხდება მისი თანაფარდობა ავანგარდული ხელოვნების სახეხასთან, სადაც ჩანს მისი მსოფლმხედველობა და მიდრეკილებები. მხატვარი ყოველთვის გამოდის რეალობიდან, ამძაფრებს რა მას სტილიზაციით. რეალობის ტრანსფორმაციით კი აღწევს სილუეტის ხაზობრიობაში გამოვლენილ ორნამენტულობას, რომელიც მნიშვნელოვანია და გვევლინება სტილიზაციის მტკიცებულებად.<sup>1</sup>

ცნობილია, რომ ამა თუ იმ ხელოვნების ნიმუშის აღქმა, ისევე როგორც თვით ხელოვანის მიერ არსებული სინამდვილის აღქმაც, მხოლოდ დროის სოციო-პოლიტიკურ და კულტურულ კონტექსტშია მოსააზრებელი. ამასთან, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოს, რომელშიც ყალიბდებოდა მხატვრის ესთეტიკა, მისი მიდრეკილებები და სულიერი ღირებულებები. ამისათვის კი, აუცილებელია, ყურადღება გავამახვილოთ მხატვრის ბიოგრაფიის უცნობ დეტალებზე.

პეტრე ოცხელი დაიბადა 1907 წლის 25 სექტემბერს<sup>2</sup> ქუთაისში, შეძლებული ვაჭრის – გრიგოლ ოცხელისა და ელენე ხოჯევანიშვილის, ოთხშვილიან (ნატამა, ნინო, პეტრე და ლევანი) ოჯახში.

ოცხელთა გვარი ქართულ საისტორიო წყაროებში XVIII საუკუნიდან გვხვდება.<sup>3</sup> პეტრე ოცხელის წინაპრები სამცხე-

---

<sup>1</sup> Сарабьянов Д. Стилль модерн. М. 1989. с. 255.

<sup>2</sup> დაბადების მოწმობის ასლი დაცულია თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში – პეტრე ოცხელის პირადი საქმე – №1.

<sup>3</sup> ჭიჭინაძე ზ. სამცხე-საათაბაგო, ტფილისი, მსწრაფლ-მბეჭდავი ა.რ. ქუთათელაძისა, ნიკ. ქ. № 21. 1905, 1541. გვ. 61,78,89 – <http://dspace.gela.org.ge/bitstream/123456789/6162/4/samcxe%20saatabago.pdf> (17-01-2020).

საათაბაგოდან,<sup>1</sup> მდინარე ოცხეს ხეობაში მდებარე დაბა ოცხედან (ოდრხე, დღევანდელი აბასთუმანი) იყვნენ. მათ ძირითად საქმიანობას ვაჭრობა წარმოადგენდა. მას შემდეგ, რაც 1578 წელს<sup>2</sup> სამცხე-საათაბაგო ოსმალთა მფლობელობაში მოექცა, დაიწყო მოსახლეობის დევნა და მასობრივი გაქცევა. ბევრი მართლმადიდებელი თავის გადასარჩენად, მისიონერთა დახმარებით, კათოლიკურ სარწმუნოებაზე გადადიოდა. თავდაცვის მიზნით, ამ მხარის სხვა მართლმადიდებლების მსგავსად, ოცხელებმაც მიიღეს კათოლიკობა.

მისიონერებმა კათოლიკეთა მიმართ ამგვარი პრივილეგირებული დამოკიდებულება რომის პაპის ძლიერი მფარველობით მოიპოვეს – „რათა დევნილობა თავიდან აეცილებინათ ქართველმა კათოლიკეებმაც თავიანთ თავს ფრანგები უწოდეს და ესრედ გააერთეს სარწმუნოება და ერობა“.<sup>3</sup> ასე იყვნენ ოცხელებიც, როცა ისლამის ნაცვლად, კათოლიკობა მიიღეს რამაც, განსაზღვრა მათი შეხედულებების სისტემა და ევროპული მენტალობა. კათოლიკე მისიონერთა დახმარებითვე ოცხელები XVIII საუკუნიდან საცხოვრებლად ქუთაისში გადასულან.

იმერეთის მეფის შემწეობით ოცხელებმა ქუთაისშიც ვაჭრობას მიჰყვეს ხელი. მხატვარ პეტრე ოცხელის დიდ ბაბუას კავკასიასა და რუსეთში XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის თავისი ხარისხიანი და მასშტაბური საქონელბრუნვით საკმაოდ ცნობილი პირველი საგალანტერიო, მანუფაქტურული სავაჭრო სახლი „პ. ოცხელი და ვაჟები“ ჰქონია გახსნილი ქუთაისსა და ბათუმში.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ვალერი ოცხელის ზეპირი გადმოცემის თანახმად, შუა საუკუნეებში თურმე ოცხელები მართლმადიდებელი მანანაშვილების გვარს ატარებდნენ, რადგან ისინი თავიანთი გვარის სახელდებას ბიბლიურ ციურ მანანას უკავშირებდნენ. ჩავიწერე ქუთაისში 2015 წელს.

<sup>2</sup> ჭიჭინაძე ზ. იქვე. გვ. 224

<sup>3</sup> მღვდელი მიხეილ თამარაშვილი. „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთ შორის, XIII საუკუნიდგან ვიდრე XX საუკუნემდე“. გვ. 80. ელექტრო საბეჭდი სტამბა ქართ. წიგ.გამ. ამხ. თბილისი. 1902.

<sup>4</sup> ნიშანდობლივია, რომ ინფორმაცია ოცხელების ამ სავაჭრო სახლის შესახებ, შეტანილია სპეციალურ, 1898 წლის გზამკვლევაში, ხოლო კავკასიურ აქტებში მოხსენიებულია 1917 წლის ჩათვლით.

მისი წინაპრები XIX-XX საუკუნეების ცნობილ შეძლებულ ქართველთა (ზუბალაშვილები, სარაჯიშვილი, ხომტარია და სხვა) მსგავსად, არ იფარგლებოდნენ მარტოოდენ კაპიტალის დაგროვებითა და ვაჭრობის განვითარებით, არამედ ქვეყნის ისტორიაში შევიდნენ როგორც ქართული საქმის შემწე მეცენატები და წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების აქტიური წევრები. მაგ., მხატვრის ბაბუის ძმის, ივანეს ვაჟმა სიმონმა – პროფესიონალმა პედაგოგმა, ვაჟთა პირველი პროგიმნაზია ჩამოაყალიბა, მისმა ძმამ იოსებ ოცხელმა კი, ქუთაისში 1892 წელს პირველი ქართული საჩვენებელი საბავშვო ბაღი დააარსა მოსამზადებელი კლასით, ხოლო 1905 წელს მანვე ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებისა (იგი მისი ნამდვილი წევრი იყო) და ილია ჭავჭავაძის მხარდაჭერით ქართული სკოლა კერძო გიმნაზიად გადააკეთა. ისტორიულად ეს იყო პირველი ქართულენოვანი საშუალო სასწავლებელი იმდროინდელ დასავლეთ საქართველოში.<sup>1</sup>

გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში ინახება იოსებ ოცხელისა და მისი ძმის, ასევე წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების აქტიური წევრის, კონსტანტინე (კოტე) ოცხელის ეპისტოლური მასალა, რომლის მიხედვით, ირკვევა, რომ კოტე ოცხელს ქუთაისში წიგნების მაღაზია ჰქონია „კ. ი. ოცხელისა და ამხ. წიგნის მაღაზია ქუთაისში“. წერილებიდან აგრეთვე ჩანს, რომ იგი აქტიურად ეხმარებოდა სტამბის რედაქტორებს ახალი ქართული გამოცემების გავრცელებაში.

აქ მოხმობილი მწირი ინფორმაციაც ნათლად ადასტურებს, რომ ოცხელები, აქტიურად იყვნენ ჩართული საგანმანათლებლო და საგამომცემლო საქმიანობაში, რომლის მიზანი გახლდათ ქართველი საზოგადოების განათლება და ინტელექტუალური განვითარება. ზემოთ თქმული ცხადს ხდის, თუ როგორ სანათესაო-ოჯახურ ინტელიგენტურ გარემოში იზრდებოდა

---

<sup>1</sup> დღეს ქ. ქუთაისის მე-2 საჯარო სკოლა იოსებ ოცხელის სახელს ატარებს.

მომავალი დიდი შემოქმედი და რა მალალ იდეალებს ეზიარა იგი უთუოდ ადრეული ბავშვობიდანვე.

1913 წელს გრიგოლ ოცხელის ოჯახი საცხოვრებლად მოსკოვში გადავიდა და „ბოლშაია სერპუხოვსკაია“-ს (Большая Серпуховская) ქუჩაზე კავკასიური მაუდის სახლი გახსნა.

თეატრმცოდნე-ჟურნალისტი მარინა ბუზუკაშვილის ცნობით, მის ბაბუას, აარონ ბუზუკაშვილსა და პეტრეს მამას – გრიგოლ ოცხელს ჯერ კიდევ ქუთაისიდან მეზობლობა, მეგობრობა და საქმიანი პარტნიორობა აკავშირებდათ. შემდეგ ეს საქმიანობა კომპანიონობაში გადაიზარდა, როცა აარონმა და გრიგოლმა მოსკოვსა და ლოდში აბრეშუმისა და მაუდის წარმოება წამოიწყეს. აარონი პოლონეთის ქალაქ ლოდში აბრეშუმს აწარმოებდა. მათ მიერ წარმოებული პროდუქცია საქართველოშიც გადიოდა. აღნიშნულის შედეგად, მალალი ხარისხის მოსკოვური მაუდი და პოლონური აბრეშუმი, თანამედროვე ლექსიკით რომ ვთქვათ, ბარტერის გზით იცვლებოდა ევროპული წარმოების დახვეწილ, საგალანტერეო საქონელზე.<sup>1</sup>

ოცხელებმა ოთხივე შვილი ევროპული საგანმანათლებლო სისტემის კერძო სასწავლებელში მიაბარეს. მამინ პეტრე 7 წლის იყო და იგი ძმასთან ერთად წმ. ლუდოვიკოს კათოლიკურ ეკლესიასთან არსებული წმ. ფილიპე დე ნერის ვაჟთა გიმნაზიური ტიპის ფრანგულ რეალურ სასწავლებელში შედის. მისი დები კი წმ. ეკატერინეს სახელობის ქალთა გიმნაზიაში სწავლობენ (სურ. 15). სასწავლებელი მცირე ლუბიანკაზე, მილიუტინის ჩიხში, იმავე ფრანგულ დასახლებაში მდებარეობდა ძირითადი მაცხოვრებლები ფრანგი კათოლიკები იყვნენ და, სავარაუდოდ, ოჯახი იქვე დაბინავდა. მხატვარ-სცენოგრაფ პეტრე ოცხელის კავშირი ქრისტიანულ მრწამსთან და თეატრალურ ხელოვნებასთან ბავშვობაშივე შედგა და სიცოცხლის ბოლომდე არ გაწყვეტილა. იგი ღრმად მორწმუნე კათოლიკე იყო. ბავშვობიდან მოზარდობაში

<sup>1</sup> მარინა ბუზუკაშვილის საოჯახო არქივში მისი ბაბუის მოსკოვურ-პოლონური ბიზნესის დამადასტურებელი რარიტეტული დოკუმენტი – შესაბამისი რეკვიზიტების მქონე ანგრიშწარმოების ბლანკი ინახება.

გადასვლის წლები მოსკოვში გაატარა. ეს კი ის პერიოდია, როცა ხდება ადამიანში პიროვნული თვისებების ჩამოყალიბება და სამყაროსადმი გრძნობად-შემეცნებითი დამოკიდებულების გაღვივება.

წმ. ფილიპე დე ნერის რეალურ სასწავლებელში, ისევე, როგორც სხვა ამგვარ სასწავლებლებში, სავალდებულო იყო ყოველდღე ტაძარში სიარული და ყოველ კვირას ზიარება ევქარისტულ წირვაში მონაწილეობით. სამღვდელმსახურო რიტუალის შესრულებისას მოსწავლეებს იესო ქრისტეს ცხოვრების გზას აცნობდნენ, საკვირაო მესაზე კი ორღანის ღვთაებრივი ჟღერადობა მათ ბახის „მესა სი მინორისა“ და შუბერტის მისტიკური საგალობელს – Ave Maria-ს აზიარებდა.

გარდა ამისა, ტაძრის შიდა სივრცის მდიდრული მორთულობა, მონატური საკურთხეველი, კოლონები, ფერადი ვიტრაჟები, განათება, ხატები და წმინდანთა ქანდაკებები, მღვდელმსახურთა დიდებული შესამოსელი, რიტუალური ჟესტები, ზიარება, მუსიკისა და წირვა-ლოცვის შერწყმა სანთელ-საკმეველის სურნელთან, ანუ ყველა ამ საკრალური კომპონენტის სიმულტანურობა მრევლში აღძრავდა იდუმალი, ბოლომდე შეუცნობი მისტიკური, სამყაროს შეგრძნებას მით უმეტეს წარუშლელ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მგრძნობიარე მოზარდზე.

ცხადია, რომ ყრმობის ეს შთაბეჭდილებანი, არ გამქრალა უკვალოდ. პეტრე ოცხელის მხატვრული აზროვნების გამოკვეთილი ნიშან-თვისება გამჟღავნდა მის მიერ სპექტაკლის თითოეული კომპონენტის მთავარი დანიშნულების გაცნობიერებაში და იმ მთლიანობის მძაფრ შეგრძნებაში, რომელიც ამ კომპონენტების რთული ურთიერთქმედების შედეგს წარმოადგენდა, რაც განსაკუთრებულად მხატვრის გვიანი პერიოდის სცენოგრაფიაში აისახა. რადგან ესაუბრობთ ოცხელის ბავშვობასა და ყრმობაზე, როგორც მისი მსოფლგაგების ფორმირების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტზე, ცოტა ვრცლად შევეხებით რუსეთში მაღალი სოციალური ფენისთვის განკუთვნილ აღზრდა-განათლების სისტემას.



ზოგადად მიჩნეულია, რომ იმდროინდელ სასწავლებლებში საგანმანათლებლო პროგრამა იყო ძლიერ დატვირთული და გამოირჩეოდა<sup>1</sup> ენციკლოპედიურობით. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ კურსდამთავრებულებს შეძლებოდათ მუშაობა ნებისმიერ სამსახურობრივ თანამდებობაზე და მოეხდინათ თავიანთი მრავალმხრივი განათლების ღირსეული რეალიზება.

სასწავლებლებში დიდი ინტერესით ეპყრობოდნენ მოსწავლეთა (სასკოლო) თეატრის შექმნა-განვითარებას. მოსწავლეთა თეატრები საეკლესიო სასწავლებლებშიც არსებობდა. მართალია თეატრი აუცილებელ სასწავლო დისციპლინად არ ითვლებოდა, მაგრამ მას დიდი ყურადღება ეთმობოდა არასასწავლო თავისუფალ დროს. სასწავლებლებში თეატრალური საქმიანობის ძირითად შინაარსს (საბავშვო პიესების დადგმის გარდა) ანტიკური ეპოქის ავტორთა ნაწარმოებებისა და მსოფლიო მითოლოგიის შესწავლა წარმოადგენდა. მითოლოგიის შესწავლა ბევრ გიმნაზიაში აუცილებელ დისციპლინას შეადგენდა.<sup>2</sup> მოსწავლეთა თეატრალური დადგმები სწავლისაგან თავისუფალ დროს ძალზე მიღებული და სასურველი იყო. მოსწავლეები სცენაზე ძირითადად ანტიკური ეპოქის ავტორთა ნაწარმოებებს წარმოადგენდნენ, რაც მათ ერთგვარად ეხმარებოდა მითოლოგიის უკეთ შესწავლაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის დასაწყისის

<sup>1</sup> Самарцева Е. Ю. Элитарное образование в России XIX – начала XX веков. диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Смоленск – 2012. Автореферат. с.7-13. - [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9ze2ZhxhRUMJ:www.smolgu.ru/files/doc/D212\\_254\\_02/samarzeva.doc+&cd=9&hl=en&ct=clnk&gl=ge](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9ze2ZhxhRUMJ:www.smolgu.ru/files/doc/D212_254_02/samarzeva.doc+&cd=9&hl=en&ct=clnk&gl=ge) (19/06/2020).

<sup>2</sup> ასწავლიდნენ საბუნებისმეტყველო და ჰუმანიტარულ საგნებს (მათემატიკას, ფიზიკას, პერსპექტივას, გემომშენებლობას, მებაღეობასა და ხელოსნობას. რუსულ ლიტერატურასა და გრამატიკას, ფრანგულ ენას, ფორტიფიკაციას, ჰერალდიკას, ზატვას, მუსიკას, სიმღერას, ცეკვას და სხვ. Слущкая Елена Алексеевна. Домашний театр в культуре русского дворянства. pdf. 22.10.2013. с. 254-256. - <https://www.dissercat.com/content/domashnii-teatr-v-kulture-russkogo-dvoryanstva>. (20/01/2020)

რევოლუციამდე რუსეთში ფართო განვითარება ჰპოვა საბავშვო თეატრებმა<sup>1</sup> როგორც სასწავლებლებში, ასევე ოჯახურ გარემოში. მანამდე რუსეთში უკვე არსებობდა სამოყვარულო ე. წ. „საოჯახო თეატრი“, ოჯახურ წარმოდგენებში ბავშვებიც მონაწილეობდნენ, ისინი ზოგჯერ, თავად ქმნიდნენ დეკორაციებს და კოსტიუმებს. ასე რომ, თეატრი, თეატრალური წარმოდგენები მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო-შემეცნებით ფუნქციას ასრულებდა. გარდა ამისა, ადრეული ასაკიდანვე თეატრის წარმოსახვით სამყაროსთან ზიარება მათში ესთეტიკური გემოვნების დახვეწას უწყობდა ხელს, უვითარებდა მოცულობით, სამგანზომილებიან, წარმოსახვით აზროვნებასა და სივრცეში ორიენტაციის უნარსაც.

რასაკვირველია, თეატრით ასეთი გატაცება ამ პერიოდის რუსული თეატრალური კულტურის დიდი მიღწევებითა და ის ატმოსფეროთი იყო გაპირობებული, რომელიც მაშინ სუფევდა რუსეთის იმპერიის სახელოვნებო სისტემაში.

XX საუკუნის დასაწყისის ელიტურ (ევროპის მსგავსად) აღზრდად ითვლებოდა შინ მიღებული გუვერნანტული განათლებაც, რომლის მიზანი იყო განსაკუთრებული, დახვეწილი, კეთილშობილი, ინტელიგენტი პიროვნების ჩამოყალიბება. რაშიც დიდ როლს გუვერნანტები თამაშობდნენ. პეტრე ოცხელის განათლებაზე დედასთან ერთად ფრანგი გუვერნანტი ქალიც ზრუნავდა. ცხადია, წარმოდგენები, კონცერტები ოცხელების მოსკოვურ სახლშიც იმართებოდა. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ პეტრე ოცხელისთვის – ბავშვობიდანვე გამორჩეული, ესთეტიკური ხედვის მქონე ნატურისათვის – თეატრთან „შეხება“ (შინ თუ სასწავლებელში) უადრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, რამეთუ თეატრი, თეატრალური გარემო მისთვის არა მხოლოდ უბრალოდ საინტერესო, არამედ ბუნებრივი საარსებო სივრცე იყო. სადაც მას შეეძლო თავისი წარმოსახვების სცენური ხორცშესხმა. ფანტაზიებისგან „განთავისუფლებას“ ნორჩი ხელოვანი მათი მხატვრობაში რეალიზებით ახდენდა. შემოქმედებითი ენერჯის ამგვარი

<sup>1</sup> Слущкая Елена Алексеевна. Домашний театр в культуре русского дворянства. с. 254-256.

სუბლიმაციით კი, იხვეწებოდა მომავალი მხატვრის გემოვნება და მსოფლადქმა. პეტრე ოცხელის პირველი შემოქმედებითი განაცხადი სწორედ მის მიერ სკოლასა და შინ მხატვრულად გაფორმებული პიესებს უკავშირდება.

ამრიგად, სწავლის პერიოდში, დაახლოებით 10-11 წლის ასაკში, პეტრე ოცხელმა გააფორმა საბავშვო სპექტაკლები: „კურდღლის საცოლე“, „ღამე ტყეში“, „გერია“<sup>1</sup> და სხვა. მეცადინეობის შემდეგ, ოცხელების ოჯახში გამართულ სალონურ საღამოებზე ბავშვები სტუმრებისთვის მართავდნენ წარმოდგენებსა და კონცერტებს. მარინე ოცხელის<sup>2</sup> საოჯახო არქივში ინახება რუსულად შედგენილი ხელნაწერი – „მუსიკალური საღამოს პროგრამა, მოწყობილი ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცნობილი მსახიობების ოცხელების მიერ. 17 მარტი, 1918 წ.“. შემორჩენილია მხოლოდ მეორე განყოფილების რეპერტუარი, რომელიც გვამცნობს, რომ პეტრე ასრულებდა შტრობლის ესპანურ ცეკვას, ნატაშა და ნინო რადიარდ კაპლინგის „მაუგლის“ მიხედვით – ნადირობას ლომზე (სავარაუდოდ, ეს უნდა ყოფილიყო პანტომიმა – მ. მ.). ფორტეპიანოზე ნინო ასრულებდა დებიუსის „ბულბულს“, ლევანი კამილ სენ-სანსის კომპოზიციას – „მომაკვდავი გედი“, ნატაშა პადერევსკის „მენუეტს“ და, ბოლოს – ლევანი, პეტრე და ნინო ფორტეპიანოზე ექვს ხელში ასრულებდნენ ვალსს. რეპერტუარის მიხედვით ნათელია, რამდენად, მრავალმხრივ განათლებას იღებდნენ პატარა ოცხელები. ბავშვები იცნობდნენ თანამედროვე ამერიკულ საბავშვო პროზას, ფრანგულ მუსიკას, ესპანურ რიტმულსა და ემოციურ ცეკვებს, ხვეწდნენ მოძრაობის პლასტიკას. ოცხელების შინაური საბავშვო დადგმები აღმზრდელობით, საგანმანათლებლო ფუნქციას ასრულებდა და აშკარად წარმოაჩენდა ოჯახის ფართო კულტურულ ინტერესებს.

საშინაო წარმოდგენებისა და კონცერტების გარდა, ოცხელების ბავშვებს ჰქონდათ საშუალება დასწრებოდნენ

<sup>1</sup> ალიბეგაშვილი გ. პეტრე ოცხელი. გამომცემლობა „ლიტრატურა და ხელოვნება“. თბილისი. 1964. გვ. 7.

<sup>2</sup> პეტრე ოცხელის დის – ნინოს ქალიშვილი.

პროფესიულ თეატრალურ წარმოდგენებსაც. დედას ხშირად დაჰყავდა ბავშვები თეატრში, სადაც ისინი მთელ ლოჯას იკავებდნენ. პეტრე კი სპექტაკლის მსვლელობას აკვირდებოდა, უბის წიგნაკში ჩანახატებს აკეთებდა, რომლებსაც, სავარაუდოდ, საბავშვო დადგმების გაფორმების დროს იყენებდა. ასე ორგანულად მისთვის, თითქმის შეუმჩნეველად, მომავალ მხატვარს უვითარდებოდა გემოვნება, მხატვრული ხედვა. მიღებული შთაბეჭდილებები მის მეხსიერებაში სურათ-ხატებად დაილექა და მოგვიანებით დიდ ხელოვნებაში გაცხადდა.

პეტრე ოცხელის მსოფლხედვის ფორმირების საწყისი ეტაპი, ორი საუკუნის მიჯნას, ანუ იმ დროს დაემთხვა, როცა თანაარსებობდნენ ერთი შეხედვით, ურთიერთგამომრიცხავი, ერთმანეთთან დაპირისპირებული, თუმცა ხშირად პარალელურად მიმდინარე მხატვრული ტენდენციები. მრავალი იზმით გაჯერებული რუსეთის ევროპეიზირებული კულტურული სივრცე ნიჭიერ მოზარდს – მომავალ შემოქმედს ერთდროულად განსწავლის, დაკვირვების, დამახსოვრების, შეჯერების, სხვისი ნაფიქრალის გაზიარებისა თუ უკუგდების გზით თვითფორმირების უნიკალურ საშუალებას აძლევდა.

ოცხელების დამკვიდრება მოსკოვში ევროპულ კულტურასთან ნაზიარები რუსული კულტურის აღმავლობის პერიოდს დაემთხვა. ეს იყო შემოქმედებითი ხელოვნების ყველა დარგის აყვავების ეპოქა, რომელიც კულტურის ისტორიაში სიმბოლისტური იდეებით გაჟღერებული „ვერცხლის საუკუნის“ სახელითაა ცნობილი. 1910-იან წლებში ეპოქის სტილური დომინანტა მოდერნში (არ ნუოვო – სეცესიონი – იუვენდსტილი) აისახა, ხოლო 1920-იანი წლების პირველ ნახევარსა და 1930-იან წლებში – ავანგარდში.

სოციალურმა კატაკლიზმებმა, რომლებმაც შეაზანზარეს XX საუკუნის რუსული ესთეტიკური აზრი, არც თეატრი დატოვეს განზე. ევროპის კვალდაკვალ, რუსეთშიც ჩნდება სარეჟისორო თეატრის ცნება, რომელიც მჭიდროდ დაუკავშირდა ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის სინთეზის თეორიას. ახალი თეატრალური კონცეფციების გაჩენამ სასცენო

სივრცის გარდაქმნა-ტრანსფორმირების აუცილებლობაც განაპირობა. ტრადიციული სცენა-კოლოფის რეფორმირებას, მისი არქიტექტურული ფორმების შეცვლას ხელი მოჰკიდეს შვეიცარიაში, პარიზსა და მილანში ადოლფ აპიამ; მიუნხენში – გეორგ ფუქსმა; ბერლინში – მაქს რეინჰარდტმა; ევროპის მრავალ თეატრში ინგლისელმა – გორდონ კრეგმა; რუსეთში – ვსევოლოდ მეიერჰოლდმა, კონსტანტინე სტანისლავსკიმ, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკომ, კოტე მარჯანიშვილმა, ალექსანდრე ტაიროვმა. პარიზში დიაგილევის „რუსული ბალეტის“ დადგმებს აფორმებდნენ პაბლო პიკასო, ანრი მატისი, ჟორჟ ბრაკი, ფერნარ ლეჟე, ლეონ ბაქსტი, ალ. ბენუა, ალ. შერვაშიძე, და სხვანი.<sup>1</sup> მოსკოვურ თეატრალურ დადგმებს აფორმებენ მხატვრები: ნიკოლაი რერიხი, ვიქტორ სიმოვი, კაზიმირ მალევიჩი, ლიუბოვ პოპოვა, ალექსანდრა ეკსტერი, ნიკოლაი საპუნოვი... ამ პერიოდის სცენოგრაფია თანამედროვე მოდერნისტული და ავანგარდული მხატვრული მიმდინარეობების (აბსტრაქციონიზმი, დადაიზმი, ფუტურიზმი, ექსპრესიონიზმი, მოდერნი, კონსტრუქტივიზმი, სიმბოლიზმი, სუპრემატიზმი) ძლიერი გავლენით ვითარდებოდა.<sup>2</sup> ცხადია, თეატრალურ სამყაროსა და, ზოგადად, სახელოვნებო სივრცეში მიმდინარე ამ პროცესებმა პეტრე ოცხელის ფორმირებაზეც მოახდინეს გავლენა.

1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციამ ყველაფერი შეცვალა. რადიკალურად გარდაიქმნა ოცხელების ყოფა-ცხოვრებაც. იწყებოდა ღირებულებათა გადაფასების დრამატული ხანა. ბოლშევიკები როგორც ცნობილია, არბევდნენ ეკლესიამონასტრებს. მათ დაარბიეს წმ. ლუდოვიკოს ტაძარიც. იყო სისხლიანი შეტაკება კათოლიკეთა მსხვერპლით. 1918 წლის 5 აგვისტოს ღამით დაიწყო უცხოელ კათოლიკეთა მასობრივი დაპატიმრებები. სასწავლებლები საერთოდ გააუქმეს. 1918

<sup>1</sup> Москва-Париж, 1900-1930гг. М., Советский художник, 1980.

<sup>2</sup> Березкин Виктор. Сценография - [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/STSENOGRAFIYA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/STSENOGRAFIYA.html) (20/01/2020).

წლის აგვისტოს შემდეგ გრიგოლ ოცხელს კავკასიური მაუდის სახლი ჩამოართვეს.<sup>1</sup> ქვეყანაში დაიწყო „წითელი ტერორი“.

1920 წელს ოცხელების ოჯახი ქუთაისში დაბრუნდა. პეტრე შევიდა ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში და პარალელურად – სკოლასთან არსებულ სამხატვრო სტუდიაშიც სწავლობდა. პეტრე აქაც აფორმებდა თეატრალურ დადგმებს. ამ პერიოდის ნახატები არაა შემორჩენილი, თუმცა ქუთაისში, მივაკვლიე<sup>2</sup> პეტრე ოცხელის მიერ, 1920 წელს შესრულებულ, აქამდე უცნობ გრაფიკულ ნახატს. ეს იყო უმაღლესი ხარისხის ველენის ქალაქზე ფერადი ფანქრით შესრულებული მსახიობ თამარ ბოლქვაძის ბავშვობის (9X11) მცირე ზომის – პროფილური პორტრეტი (სავარაუდოდ, სასწავლებლის სპექტაკლისთვის. (სურ. 16). ამ ადრეულ ნახატში მკაფიოდ ჩანს 13 წლის მხატვრის ხელწერა და იმ დროისათვის დამახასიათებელი ეპოქალური სტილი. სტილიზებული ყვავილის ფორმის ქუდი გოგონას ნახევარ სახეს უფარავს. მოჩანს აპრეხილი, პატარა ცხვირი და ლამაზი მარწყვისფერი ტუჩები. პორტრეტი ისე გამოიყურება, როგორც ყვავილის სახე-სიმბოლო. ნახატი – „არტ ნუვოს“ (Art Nuveau) სტილშია შესრულებული, სადაც ესთეტიკურად ლამაზი, სტილიზებული, მდინარი, მრუდნახოვანი ფორმები შერწყმულია მცენარეულ მოტივთან. რაც სამართლიანად მოგვაგონებს ფრანგული „არტ ნუვოს“, ერთ-ერთი მეტრის, მხატვარ ალფონს მუხას ფირნიშებზე გამოსახულ ქალ-ყვავილთა ხატებს. მოგვიანებით პეტრე ოცხელის მხატვრობა ბევრად სადა და ლაკონური ხდება, თუმცა, სტილიზაცია, ხაზის პლასტიკა და ესთეტიზმი – ბოლომდე გასდევს მის შემოქმედებას.

ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დასრულების შემდეგ, 1925 წელს, პეტრე ოცხელი წარმატებით აბარებს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე, ხოლო

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ 1918 წელის 30 აგვისტოს სწორედ ამ ქუჩაზე, მიხელსონის სამრეწველო ქარხანაში მოწყობილ მიტინგზე ნახევრად ბრმა ქალმა ფანი კაპლანმა სამი გასროლით მძიმედ დაჭრა კომუნისტური პარტიის ბელადი ვლადიმერ ლენინი. სავარაუდოდ, გრიგოლ ოცხელს ფაბრიკა ამ შემთხვევის შემდეგ დაუხურეს.

<sup>2</sup> ინახება პეტრე ოცხელის ნათესავის – დონარა ოცხელის ოჯახში.

შემდეგ გადადის ხუროთმოძღვრების ფაკულტეტზე (1926-1927). აკადემიაში მისი პედაგოგები იყვნენ: იოსებ შარლემანი და ევგენი ლანსერე რაც მხატვრის დაოსტატების კიდევ ერთი საწინდარი გახლდათ. ხუროთმოძღვრების ფაკულტეტზე მიღებული არქიტექტონიკის ობიექტური კანონების ცოდნა ნათლად ისახება მხატვრის თეატრალურ-კონსტრუქტივისტულ დეკორაციებში.

პეტრე ოცხელის დებიუტი დიდ სცენაზე 1927 წელს, ახალდაარსებულ თბილისის მუშათა თეატრში შედგა. 1926 წელს<sup>1</sup> თბილისში ჩამოყალიბდა თეატრი, რომლისაც ეწოდა – თბილისის მუშათა თეატრი (თმთ). თავისი არსით თანამედროვე დრამის ეს ახალგაზრდული თეატრი რუსული და ქართული დასისგან შედგებოდა. რუსული დასის რეჟისორები იყვნენ: ვლადიმერ ტატიშევი, კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ლიუბოში,<sup>2</sup> ხოლო ქართული დასის რეჟისორები: მიხეილ ქორელი, ვახტანგ გარიკი და მიხეილ ჭიაურელი.

1927-1928 წლების სეზონში დასის გასაძლიერებლად მოიწვიეს მოსკოვის ვახტანგ მჭედლიშვილის სახელობის დრამატული სტუდიის კურსდამთავრებული ახალგაზრდა რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე, გრიგოლ სულიაშვილი და სოთა აღსაბაძე. სცენოგრაფებად მოწვეულები იყვნენ აგრეთვე სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები: პეტრე ოცხელი, სოლიკო ვირსალაძე და შოთა დედაბრიშვილი (მწერალ შიო არაგვისპირელის ვაჟი). აქამდე ჩვენთვის ცნობილი იყო, რომ ამ თეატრში ოცხელმა გააფორმა მხოლოდ ერთი სპექტაკლი – ანატოლი ლუნაჩარსკის „ცეცხლის გამჩალებლები“. თუმცა საარქივო დოკუმენტების<sup>3</sup> და იმდროინდელი საგაზეთო

---

<sup>1</sup> 1917 წელს ოქტომბრის სახელმწიფო გადატრიალების შემდეგ, 1920-იან წლებში თბილისში, სოციალისტური სააგიტაციო-მასობრივი მუშაობის გაძლიერების მიზნით, დაარსდა რევოლუციური იდეოლოგიის მცირე თეატრები: პროლეტკულტი, წითელი თეატრი, მუშათა თეატრი, სატირის თეატრი და სხვ.

<sup>2</sup> Ладогин В., Тифлисский рабочий театр, გვ., 2, 1939.

<sup>3</sup> ლაშხია ნ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი. ფონდი III – მუშათა თეატრი. საქმე N111 ხ-16320. სატირის თეატრი ხ-15668.

სტატიების<sup>1</sup> შესწავლის საფუძველზე, ირკვევა, რომ პეტრე ოცხელს თმთ-ში ერთი სეზონის (1927-1928) განმავლობაში კიდევ ორი სპექტაკლი გაუფორმებია: გერმანელი მწერლისა და დრამატურგის, ვიტფოგელის პიესა – „ვინც ყველაზე სულელია“, შალვა შარაშიძის (თაგუნას) სატირული კომედია – „ქმარი ხუთი ცოლისა“, ანუ „უცნაური რეჟისორი“, (ზურაბ ანტონოვის პიესის მიხედვით). აღნიშნულ სპექტაკლთაგან შემორჩენილია მხოლოდ ერთი სპექტაკლის, ანატოლი ლუნაჩარსკის პიესა „ცეცხლის გამჩაღებლების“ ესკიზები.

ანატოლი ლუნაჩარსკის „ცეცხლის გამჩაღებლების“ სპექტაკლთან დაკავშირებით, ქართულ პრესაში გამოქვეყნებულ<sup>2</sup> რეცენზიის ავტორი (ბ. გ.)<sup>3</sup> აღნიშნავს, რომ „რეჟისორთან ერთად ბევრი საყურადღებო მუშაობა შეუსრულებია ახალგაზრდა მხატვარს, ოცხელს კონსტრუქციების ოსტატურ დამუშავებასა და კოსტიუმების ფერადობაში“. სამწუხაროდ არც რუსული პრესა განიხილავს მხატვრის ნამუშევარს. თუმცა რეცენზიის<sup>4</sup> ანონიმი ავტორი (II. Ф.) აღწერს, რომ პირველივე სურათში მომგებიანად იყო გამოყენებული კინო ეკრანი და ჩრდილების თამაში. ეს მნიშვნელოვანი ცნობაა, რადგანაც ითვლებოდა, რომ ქართულ სცენაზე ეკრანი პირველად კოტე მარჯანიშვილმა და დავით კაკაბაძემ გამოიყენეს.<sup>5</sup> დადგმა ეკუთვნოდა ნიჭიერ ახალგაზრდა ფორმალისტ რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძეს (დახვრიტეს 1937 წელს, პეტრე ოცხელთან ერთად). სცენაზე იდგა მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი სამ-განზომილებიანი ფერადი დაზგა-დანადგარები, გაცოცხლებული განათების კონტრასტებით, მსახიობთა დინამიკური თამაშით და, რაც მთავარია, მთლიანად სპექტაკლის ექსპრესიული ტემპორითმის. რაც კარგად ჩანს დეკორაციებისა და კოსტიუმების

<sup>1</sup> გაზ. „კომუნისტი“. N286. 1927 წ. 17 დეკემბერი; გაზ. „მუშა“. N36. 1928 წ. 12 თებერვალი; გაზ. „მუშა“. N1583, 1928. 1 მარტი.

<sup>2</sup> გაზ. „კომუნისტი“. N 286. 1927. 17 დეკემბერი.

<sup>3</sup> ბ. გ. – სავარაუდოდ, ბენო გორდეზიანი.

<sup>4</sup> Газета “Заря востока”. Искусство. N12. 1927.

<sup>5</sup> ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო II დრამატული თეატრის სპექტაკლი. ერნსტ ტოლერის „პოპლა, ჩენ ვცოცხლობთ“. 1928.



ესკიზებში.<sup>1</sup>

პირველივე სპექტაკლში გამოჩნდა პეტრე ოცხელის მიერ სცენური სივრცის ფლობისა და დაგეგმარების თამამი გადაწყვეტილებების უნარი. ხუთივე ესკიზზე გამოსახული დეკორაციები წარმოადგენს მკაფიო, კომპაქტურ, ფუნქციურ დანადგარებს, რომლებიც მუქ შავ ფონზე ფერად სილუეტებად იკვეთება. ახალბედა მხატვარმა, ხუთი დეკორაციისა და კოსტიუმის ორ ესკიზზე, აბსოლუტური ინტუიციით ავანგარდული ხელოვნების, უკანასკნელი მიმდინარეობის არტ დეკოსთვის დამახასიათებელი პილისტილისტიკა წარმოადგინა. ასე მაგალითად: დიანას ოთახის ინტერიერის ცენტრში დომინირებს არტ ნუოვოს სიმბოლო ასო „ომეგა“-ს ფორმის დიობი, რომელსაც ჰარმონიულად ერწყმის მდინარი, მომრგვალებული ფორმის ინტერიერის მოწყობილობისა და კიბის პლასტიკური მოაჯირის ფორმათა მკაფიო ნახატი (სურ. 17). ფერდოვანი გამა ნაზ, ღია ნაცრისფერ-ვარდისფერ, მარგალიტისფერ ტონალობაშია გადაწყვეტილი, რაც არტ ნუოვოსთვისაა დამახასიათებელი. დანარჩენ ოთხ ესკიზზე კონსტრუქტივიზმისა და არ დეკოს ელემენტები ჭარბობენ. ნაწარმოების სიუჟეტის მიხედვით, პერსონაჟთა ემოციური განწყობა კარგად გამოჩნდა კოსტიუმების ესკიზებში (სურ. 18-19). გათვალისწინებულია მთავარ მოქმედ პურთა მოძრაობა, დამახასიათებელი შესტიკულაცია, ერთგვარი მანერულობა, ფიგურის სკულპტურულობა და კინეტიკურობა. ყველა პერსონაჟს საერთო, ექსპრესიული გადაწყვეტა ახასიათებს – ყველაფერი ექვემდებარება ერთ მთლიან რიტმს. ამ განწყობას მხატვარი მოძრაობის, სამოსის დიზაინითა და კოსტიუმის ფერადოვნებით გადმოსცემს.

მუშათა თეატრი 1928 წლის გაზაფხულზე დაიშალა. კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც ხშირად ესწრებოდა ამ თეატრის რეპეტიციებს და მჭიდრო კონტაქტი ჰქონდა მასთან (ის როგორც რეჟისორებს, ისე მსახიობებს ხშირად უზიარებდა

---

<sup>1</sup> ესკიზები დაცულია თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის სახვითი ხელოვნების ფონდში.

თავისი სადადგმო კულტურის მდიდარ გამოცდილებას),<sup>1</sup> კოტე მარჯანიშვილი პეტრე ოცხელს მიიწვევს მთავარ მხატვრად, თავისსავე დაარსებულ ქუთაის-ბათუმის II სახელმწიფო დრამის თეატრში – სადაც მხატვრისა და რეჟისორის ბრწყინვალე თანამშრომლობის დღემდე დაუვიწყარი შედეგები კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ დაიდგა. ამ მნიშვნელოვანი ფაქტიდან პეტრე ოცხელის შემოქმედებაში იწყება სრულიად ახალი ეტაპი. თუმცა, ქუთაისში გამგზავრებამდე 1928 წელს, ოცხელი იწყებს თანამშრომლობას თბილისის სატირის თეატრთან. იმავე 1928 წელს, პეტრე ოცხელი ქმნის სატირის თეატრის ემბლემას (სურ. 20), რომელიც გამოსახულია სატირის თეატრის შრიფტულ საგასტროლო აფიშებზე.<sup>2</sup> ჩემს მიერ ჩატარებული კვლევით ისიც ირკვევა, რომ ამ თეატრისთვის პეტრე ოცხელს შეუსრულებია თერთმეტი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება. აფიშა, ზოგჯერ, თეატრის ისტორიის ამსახველ ერთადერთ დოკუმენტს წარმოადგენს, რაც ჩვენთვის თავისთავად მნიშვნელოვანია, უპირველესად იმით, რომ იგი მხატვრის ამა თუ იმ თეატრში მოღვაწეობის დამადასტურებელ სანდო წყაროს წარმოადგენს. თუმცა ეს შემდგომი კვლევის თემაა. ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომში შევეცადე პეტრე ოცხელის ბიოგრაფიის ახალი დეტალების ფონზე, წარმოქმინა თუ როგორ ყალიბდებოდა მხატვრის ევროპული განათლების ფონზე მისი ესთეტიკური მსოფლალქმა.

---

<sup>1</sup> ლაშხია ნ. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი. ფონდი III- მუშათა თეატრი. საქმე NIII ხ-16320. სატირის თეატრი ხ-15668;

<sup>2</sup> ემბლემის ესკიზი და აფიშები ინახება თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის სახვითი ხელოვნების და აფიშების ფონდში.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ალიბეგაშვილი გ. პეტრე ოცხელი. გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თბ. 1964;
- თამარაშვილი მ. ისტორია კათოლიკობისა ქართველთ შორის. XIII საუკუნიდგან ვიდრე XX საუკუნემდე. ელ. საბეჭდი სტამბა ქართ. წიგ. გამ. აშხ. თბილისი. 1902;
- საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. რედ.იანთელავა. ტ. V. თბ. 1970;
- ჭიჭინაძეზ. სამცხე-საათაბაგო,ტფილისი. მსწრაფლ-მბეჭდავი. ა. რ. ქუთათელაძისა. ნიკ. ქ. № 21. 1905. 1541;
- თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმის ფონდები;
- Газета “Заря востока”. Искусство. N12. 1927.
- Ладогин В., Тифлисский рабочий театр, გვ., 2, 1939.
- Москва-Париж, 1900-1930г.г. М., Советский художник, 1980.
- Саратьянов Д, Стиль модерн. М. 1989;
- Самарцева Е.Ю. Элитарное образование в России XIX – начала XX веков. диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук.Смоленск – 2012. Автореферат. [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9ze2ZhxbRUMJ:www.smolgu.ru/files/doc/D212\\_254\\_02/samarzeva.doc+&cd=9&hl=en&ct=clnk&gl=ge](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9ze2ZhxbRUMJ:www.smolgu.ru/files/doc/D212_254_02/samarzeva.doc+&cd=9&hl=en&ct=clnk&gl=ge) (19/06/2020).
- Слуцкая Е. А. Домашний театр в культуре русского дворянства. pdf. <https://www.dissercat.com/content/domashnii-teatr-v-kulture-russkogo-dvoryanstva> , (19/06/2020).

**ლალი ოსეფაშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის  
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასისტენტ-პროფესორი

## **ჰენრიკ ჰრინევის მოხატული ქაშვიტის მკლესიის განაგებელი**

ჰენრიკ ჰრინევისკი, როგორც ცნობილია, წარმოშობით პოლონელი მხატვარი გახლდათ. მისი ცხოვრება კი მთლიანად დაკავშირებული იყო საქართველოსთან. 1869 წელს დაიბადა ქუთაისში და დაწყებითი განათლებაც იქვე მიიღო. მოგვიანებით, გაემგზავრა ფლორენციაში, სადაც უმაღლეს სამხატვრო განათლებას დაეუფლა. დაბრუნდა საქართველოში და თავისი განათლება მას მიუძღვნა. ჰ. ჰრინევისკი იყო 1922 წელს დაარსებული სამხატვრო აკადემიის ერთ-ერთი პირველი პროფესორი, ვიდრე 1937 წლამდე, ანუ იმ დრომდე როცა იგი ბოლშევიკურმა რეჟიმმა დახვრიტა.

ჰენრიკ ჰრინევისკი საფუძვლიანად იცნობდა ქართულ ხელოვნებას, ქვაზე კვეთილობის ნიმუშებს, მოგზაურობდა საქართველოში, იხატავდა ჩვენი ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს. მან, ანატოლი კალგინთან ერთად, შექმნა თბილისის სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის შენობის პროექტი (დღეს საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის პირველი კორპუსი); ხელოვნების მეორე ნიმუში, რომელიც ჰრინევისკიმ დაგვიტოვა, ესაა 1914 წელს გამოცემული ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ერთტომეული; მან მოხატა თავფურცელი, თავსამკაულები, ბოლოსართები, საზედაო ასოები, სიუჟეტური ილუსტრაციები და ა. შ.

ჰენრიკ ჰრინევისკიმ მოხატა ქაშვიტის ახლად აგებულ ტაძარში კანკელი (XX საუკუნის 10-იანი წლები). კანკელის ესკიზის ავტორი იყო იტალიელი არქიტექტორი ანდრიოლეტი, ტაძრისთვის ქვის სამუშაოები ანჟელო ანდრიოლეტის სახელოსნოში შეასრულა ქვის მთელმა ნეოფიტე ალდამემ. როგორც აღვნიშნე, ქაშვიტის კანკელის ხატები შეასრულა

ჰენრიკ ჰრინესკიმ. აღსავლის კარს ფლანკირებას უკეთებს ორი ხატი. მლოცველისგან მარჯვნივ მაცხოვრის სრული ფიგურაა, კურთხევის პოზაში, მის გვერდით წმიდა ნინოს ასევე სრული ფიგურაა, გულზე ხელეგადაჯვარედინებული. მარცხენა მხარეს მდგომარე ღმრთისმშობელი ჩვილედია, ხოლო მის გვერდით წმიდა გიორგი, ანუ ტაძრის მფარველი წმიდანი. აღსავლის კარზე კი, ტრადიციულად „ხარების“ სცენაა და ქვემოთ ოთხი მდგომარე მახარებელი. კანკელის გვერდითა კარებზე მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები არიან.

თუ ამ ხატებს ცალ-ცალკე გავანალიზებთ, საინტერესო შედეგებამდე მივალთ. შუა საუკუნეების მანძილზე საქართველოში კანკელის ხატები უმეტესად წელსზევითა, ანუ ხატისებრი იყო, XIX საუკუნიდან ჩვენში მკვიდრდება სრული ტანით ასახული ხატები და XX საუკუნის დასაწყისშიც თავი იჩინა. ეს შეეხება როგორც მაცხოვრის, დედა ღმრთისას, წმიდა ნინოსა და წმიდა გიორგის, მთავარანგელოზების და სხვათა ხატებს. თუ გადავხედავთ ამ პერიოდის ეკლესიათა მონასტულობებსა და ხატწერის ნიმუშებს, შესრულების თვალსაზრისით, თითქოს, საერთო ხელწერა იკითხება. როგორც დიმიტრი თუმანიშვილი შენიშნავდა, ესაა „...მხატვრობა, რომელიც დღეს თითქმის არავის მოსწონს, რომელსაც ხშირად „რუსულად“ მოიხსენიებენ ხოლმე, ასეთი ზედწოდება არცაა გასაკვირი. ერთი შეხედვით, XIX საუკუნის გამოსახულებანი ხომ მართლაც ძალზე არაქართული იერისაა – სივრცით-მოცულობითი, ილუზიორული, რაც რადიკალურად განსხვავდება შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი სიბრტყობრივ-პირობითი გამოსახულებებისგან. თუმცა, ეს რუსული კი არა, ევროპული სტილია და იგი რუსეთისთვისაც ისევე უცხო იყო უწინ, როგორც საქართველოსთვის. საქართველოში ევროპული სტილი XVIII საუკუნის დამდეგიდან იკიდებს ფეხს“<sup>1</sup>. მიუხედავად ამისა, ჩვენში გავრცელებული ევროპული სტილისა და ყაიდის მხატვრობა დიდ ინტერესს იწვევს, მითუმეტეს, რომ მათი უმრავლესობა დღემდე შეუსწავლელად ითვლებოდა და ახლა

<sup>1</sup> თუმანიშვილი დ. წარსულის პირისპირ. კრ. „გზაჯვარედინზე“. თბ. 2008. გვ. 306.

გამოჩნდა მათზე თითოთოროლა ნაშრომი. არცაა გასაკვირი, რომ ამ დროისათვის თბილისის ეკლესიათა მოხატულობაში, უმეტესად ევროპული სტილია გაბატონებული, რადგან XIX საუკუნე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპოქა იყო საქართველოს ისტორიაში. თბილისი კავკასიის ცენტრად იქცა. ამ დროის თბილისში მრავალი უცხოელი მხატვარი ჩამოდიოდა ზოგი გავლით, ზოგი გარკვეული დროით, ზოგი კი სამუდამოდ რჩებოდა, მაგალითად, ლ. ლონგო, რ. ფრანკენი, ლ. ო. პრემაცცი, ფ. ხოდოროვიჩი და სხვ.<sup>1</sup>

ჩამოთვლილ მხატვართა უმეტესობას განათლება ევროპაში აქვს მიღებული და ახლა საქართველოში ამკვიდრებენ შუა საუკუნეებისგან განსხვავებულ ყაიდას, თუმცა, ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართულ ტრადიციებსაც არ აქცევენ ზურგს და ითვალისწინებენ წარსულის დანატოვარსაც. როგორც თამარ ხოსროშვილი შენიშნავს, „მამადავითისა და სამების ეკლესიათა მოხატულობანი მხოლოდ დროითა და ეროვნული განწყობილებით კი არ ენათესავებიან ერთმანეთს – იერთააც. ადვილი მისახვედრია, რომ მომხატველთ ერთი და იმავე ნიმუშებით უხელმძღვანელიათ. არც დედნის ამოცნობაა რთული. ეს გამოსახულებანი მიხაილ (გობრონ) საბინინის წიგნის „საქართველოს სამოთხის“ ილუსტრაციების მიხედვითაა შესრულებული“.<sup>2</sup>

ჰენრიკ ჰრინვესკის მიერ მოხატულ ქაშვეთის კანკელზეც იკითხება, ერთი მხრივ, ევროპული ფერწერის გავლენა, ნეო კლასიციზტური სტილის ნიშნები, ხოლო მეორე მხრივ კი, ქართული ტრადიციული ფერწერის გამოძახილი და საბინინისეული „საქართველოს სამოთხის“ ხატწერის იკონოგრაფიული სქემა და მოტივები. როდესაც ვუმზერთ ჰრინვესკისეულ ხატებს, აშკარად ვამჩნევთ, რომ

<sup>1</sup> ოსეფაშვილი ლ. იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო თბილისში (1831-1914). კრებ. „XX საუკუნის ხელოვნება, დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება“. თბ. 2014. გვ. 394.

<sup>2</sup> ხოსროშვილი თ. თბილისის XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკლესიათა მოხატულობები. არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918). თბ. 2016. გვ. 244-245.

სიბრტყითმა, პირობითმა გამოსახულებებმა, ფორმამ ადგილი დაუთმო მოცულობიან, სივრცეში თავისუფლად მოღვივებულ ფიგურებს. ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა რაც, ასე რიგად გაბატონებული იყო ქართულ მართლმადიდებლურ ხელოვნებაში, ახლა გამოიღვენა და როგორც უკვე აღვნიშნე, მოცულობიანი ფორმა გამოსჭვივის, ასევე სიბრტყეზე გამოსახული ფიგურები ახლა სივრცეში გამოისახებიან. მე არ ვსაუბრობ რომელიმეს უპირატესობაზე, ფაქტია, ერთი შეიცვალა მეორით, ეს დრომ, ანუ ეპოქამ მოიტანა და ის, რაც იყო ძველად, თავისი ტრადიციული იერსახით, თავისი განუმეორებელი ხიბლით, თავისებურებებით, იკონოგრაფიითა, თუ შესრულების მანერით, დარჩა, როგორც წარსულის სახე-ხატი, რაც ჩვენმა წინაპრებმა გვიმემკვიდრეს. მას ახალი ეპოქის ხელი არ შეხებია, ხოლო თავის მხრივ ახალმა ეპოქამ ახალი მიდგომები, ახლებური დამოკიდებულება მოიტანა მხატვრული ფორმისადმი და ვფიქრობ, ამით უფრო გამდიდრდა მთლიანობაში ქართული ხელოვნების ისტორია, ანუ სხვადასხვა პლასტები, შრეები გამოვლინდა. ევროპასთან სიახლოვე, მისი ხელოვნების გამოძახილი, მისი ტრადიციების, თავისებურებების, ტენდენციების ასახვა და გათავისება ჩვენი წინაპრების სანუკვარი ოცნება და მიზანდასახულობა იყო. რაც, ზოგადად, გამოვლინდა კიდევ XIX საუკუნის და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ კულტურაში და ჩვენს შემთხვევაში, ფერწერაში.

საუკუნეთა მანძილზე ქართული კულტურა, აღმოსავლურთან ერთად, ევროპულითაც იკვებებოდა. შუა საუკუნეებში კი, ბიზანტიურით საზრდობდა და ბიზანტიაც ხომ ევროპული ქვეყანა იყო; ბიზანტიის დაცემას ოსმალთა აღზევება მოჰყვა და საუკუნეები დაგვიჭირდა კვლავ ევროპასთან დასაახლოებლად. ვფიქრობ, ევროპელი მხატვრების საქართველოში მოღვაწეობა სწორედ წარსულისა და მომავლის იდეალების, მისწრაფებების, ეროვნული იდენტობის გამოთლიანებას უწყობდა ხელს.

მე შევეცადე შემესწავლა ჰრინევსკის მიერ მონატურული ქაშვეთის ტაძრის კანკელის სინქრონული პერიოდის ქართულ ეკლესიათა კანკელის ხატები; სამწუხაროდ, დღეისათვის

მხოლოდ რამდენიმე ეკლესიაშია შემორჩენილი<sup>1</sup> და შედარებისას მათ შორის საერთო შტრიხებიც კი იკვეთება, მაგრამ ანალოგისთვის წმიდა სამების ეკლესიის კანკელს მივმართავ. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ეს ორი ეკლესია ერთმანეთს მეზობლობს და ურთიერთგავლენები გამორიცხული არაა.

ქაშვეთის კანკელის ხატების განხილვა, რასაკვირველია, მაცხოვრის ხატით უნდა დავიწყეთ. როგორც ზემოთ შევნიშნე, მაცხოვარი სრული ტანით ღრუბლების ფონზეა გამოსახული. მაკურთხებელი მარჯვენის ჟესტითა და მარცხენა ხელში გაშლილი წიგნით, რომელიც მლოცველისკენ მიუძარტავს. გადაშლილ წიგნსაც, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, თავისი სემანტიკა გააჩნდა, მასზე ეწერა ხოლმე ამონარიდები სახარებიდან. ამ ხატს ახლავს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერა, რომელიც ქარაგმების გახსნით ასე იკითხება: „იესო ქრისტე“. რაც შეეხება, სამების მაცხოვარს, იგი ჰრინევსკისეულის თითქმის ანალოგიურია, თუმცა, აქვს გარკვეული განმასხვავებელი თავისებურებანიც. კერძოდ, ჯერ ვიტყვი საერთოს: ისიც სრული ტანითაა წარმოდგენილი, მაკურთხებელი მარჯვენა ზემოთკენ აღუძარტავს, სახის ტიპი აქაც აღმოსავლურს ჰგავს – შავი თმა-წვერით, რაც შეეხება განსხვავებას, მარცხენა ხელში კი, თუ ქაშვეთში გადაშლილი წიგნი ეკავა, აქ სფერო უკავია, რომელიც სამყაროს სიმბოლოა და ქრისტეს ყოვლისმპყრობელობაზე, ანუ პანტოკრატორზე მიგვანიშნებს, ასევე ხელში სფერო უკავია მაცხოვარს ანანურის იკონოსტასზე, სადაც ასევე სრული ტანითაა მაცხოვარი გამოსახული. საინტერესოა ფონის გადაწყვეტა; თუ ქაშვეთში ქრისტე თეთრი ქათქათა ღრუბლების ფონზეა გამოსახული, სამებაში ფონი დეკორატიულია და ორნამენტული ზვეულებითაა შევსებული, რაც დამახასიათებელი იყო გვიან ფეოდალური ხანის ქართული ოქრომჭედლოური ხატებისათვის. ფერადოვანი

<sup>1</sup> სვეტიცხოველში, მამა დავითში, თბილისის სიონში და სხვა ეკლესიებში კანკელებზე ახლად დაწერილი ხატებია დაბრძანებული. ძველი ხატები არ შემოგვრჩა. მასალა, რომელზეც ამ ნაშრომისთვის ვიმუშავე, ფაქტობრივად, შუესწავლელი, დაუმუშავებელი და გამოუქვეყნებელია, გარდა ჰრინევსკისეული კანკელისა, რომლის ილუსტრაციები გამოიცა.



გადაწყვეტა ორივეგან იდენტურია, პრინეესკისთან ქრისტეს მოსავს წითელი ქიტონი და ლურჯი ოქროს ქობამოვლებული ჰიმატიონი, ასევეა სამებაშიც ქრისტე წითელ ქიტონსა და ლურჯ ოქროს ქობა მოვლებულ ჰიმატიონშია მოსილი. რაც შეეხება ამ ორი ფერის გამოყენებას, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, ქრისტიანული ხელოვნებისთვის არაა უცხო. წითელი მიწიერი ცხოვრების და ვნების სიმბოლოა, ხოლო ლურჯი ღმრთეებრიობის, ზეციური სამეფოს ნიშანია. ერთ-ერთი საინტერესო ხატი მაცხოვრისა კანკელზე, უნდა იყოს სრული ტანით გამოსახული იესო გერგეტის წმიდა სამების ეკლესიაში, რომელიც ე. წ. „ხალხური მიმართულების“ ნაკადს ეკუთვნის და გვიან ფეოდალურ ხანით უნდა თარიღდებოდეს. (სამწუხაროდ, ამ ეკლესიაში სხვა წმიდანთა ძველი ხატები არ შემოგვრჩა).

ქრისტეს ხატის შემდეგ უნდა განვიხილო აღსავლის კარის მეორე მხარეს გამოსახული მდგომარე ღმრთისმშობელი ჩვილედის ხატი. თუ გადაჭარბებულად არ ვიტყვი, როდესაც პრინეესკი ამ ხატს წერდა, მხედველობაში აშკარად რაფაელის „სიქსტის მადონა“ ჰქონდა. დედა ღმრთისა ჩვილით და თანაც მდგომარე არაა უცხო აღმოსავლურ ქრისტიანული სამყაროსათვის, ამის ნათელი ნიმუშია თუნდაც 586 წლის რაბულას სახარება, მაგრამ იქ ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობელია გამოსახული. პრინეესკის კი, ზუსტად იგივე იდეა აქვს გადმოცემული რაც რაფაელს ჰქონდა, კერძოდ, ღრუბლებზე ეს-ესაა შემოაბიჯა დედა ღმრთისამ, რომელსაც ორივე ხელში ბავშვი უკავია, თუმცა, უნდა ვთქვა, რომ იესო უფრო მარცხენა მხარეს უკავია და მარჯვენა ხელს, ასე ვთქვათ, აშველიებს, ანუ პრინეესკი ტრადიციულ მართლმადიდებლურ ოდიგიტრიის ხატს კი არ გვთავაზობს, არამედ მარიამს მოჰყავს საკუთარი შვილი კაცობრიობის ცოდვების გამოსასყიდად, დედა-შვილი, თითქოს, მიღმიერ სამყაროს ჭვრეტს შორს გამჭოლი მხერით, თითქოს მათ შორის კავშირი გაწყვეტილია. ასეთივე იკონოგრაფიული მოტივი გვხვდება ანანურის იკონოსტასის ღმრთისმშობელი ჩვილედის ხატზე. სამებაშიც ასევე მდგომარე ღმრთისმშობელი

ჩვილედია გამოსახული, ოღონდ გამოსახვის ამ ტიპს, როგორც ვიცით, მდგომარე ოდიგიტრია ჰქვია. მარიამს მარცხენა ხელში ჩვილი იესო უკავია, ხოლო მარჯვენით მისკენ მიგვიითიებს, როგორც მესიისკენ, მსხნელისკენ, ღმრთაებრივი ჩვილისკენ. თუ იესო ქაშვეთსა და სამებაში ერთნაირ ფერებშია შემოსილი, მარიამს ლურჯი ქიტონი, წითელი ოქროს ქობამოვლებული ჰიმატიონი და თეთრი მაფორიუმი მოსავს, ხოლო სამებაში – ლურჯი სტოლა, რომელიც მხოლოდ გულისპირთან ჩანს, იქვე მარგალიტების მწკრივი იკითხება და ერთიანად მეწამულ ფერში გადაწყვეტილი მაფორიუმი მოსავს. ფონი აქაც ქართული შუა საუკუნეების ხატებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული ხლართებითაა შევსებული და მხედრულით იკითხება: „ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი“, ხოლო ქაშვეთში ასომთავრულით დაქარაგმებულია: „დედაი ღ“ – მეტი აღარ ჩანს.

მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის ხატების განხილვის შემდეგ, ალბათ, უბრიანი იქნება წმიდა ნინოს ხატზე საუბარი, რადგან იგი მლოცველისგან მარჯვნივ, მაცხოვრის გვერდითაა გამოსახული და ერთ-ერთ მნიშვნელოვან აქცენტს წარმოადგენს. ყურადღებას იპყრობს წმიდანის პოზა. როგორც ზემოთ ვთქვი, ხელები მკერდთან გადაჯვარედინებული აქვს და მარჯვენა ხელში კი ვაზის ჯვარი უპყრია, მარცხენაში კი, გაშლილი გრავნილი, მზერა ზეცისკენ აღუპყრია. ღმრთისმსახურების მცოდნეთათვის ცნობილია, რომ მორწმუნე წმიდა ძღვენთან საზიარებლად ბარძიშს სწორედ გულზე ხელეგადაჯვარედინებული პოზით უახლოვდება და ეზიარება, ანუ ჰრინვესკიმ ქაშვეთის კანკელის ხატზე წმიდა ნინო მაზიარებლის პოზაში დახატა, რაც უჩვეულოა ჩვენი შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის. ასე ჩავთვლიდი, რომ არა სამების კანკელის წმიდა ანდრია მოციქულის ხატი, სადაც ანალოგიურად წმიდანს ხელები მკერდთან გადაჯვარედინებული აქვს და მარჯვენა ხელში დახვეული გრავნილი უკავია. ამ ორ წმიდანს საქართველოს ისტორიაში, ასე ვთქვათ, ერთი მისია ჰქონდა მინიჭებული. წმიდა ანდრია მოციქულმა ქრისტეს მოძღვრება ქრისტიანობის პირველ საუკუნეში იქადაგა

საქართველოში, იგი ჭკორხით შემოვიდა, ხოლო რამდენიმე საუკუნით მოგვიანებით, კერძოდ, 326 წელს კი, წმიდა ნინო ჯავახეთიდან შემოვიდა და ქართლში იქადაგა ქრისტიანობა, რასაც მისი სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადება მოჰყვა.

ამდენად, ამ ორი წმიდანის მისიონერული მოღვაწეობიდან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მკერდთან ხელებგადაჯვარედინებული ჟესტი გამოხატავს მოქადაგის, მისიონერის ღვაწლის აღმნიშვნელ პოზას. შესაძლოა, ეს მოტივი ევროპული იკონოგრაფიისთვის იყო დამახასიათებელი, თუმცა, ამ ჟამს ხელთ არ მაქვს სხვა ფაქტი და შემდგომ ჩაძიებასა და კვლევას მოითხოვს.

წმიდა ნინოს უკან მოჩანს მცხეთის პეიზაჟი. მტკვრისა და არაგვის შესართავი, მისგან მარჯვნივ – სვეტიცხოვლის ტაძარი, მარცხნივ კი, მთის ბორცვზე – ჯვრის მონასტერი. წმიდანი მწვანე მინდორზე დგას, ცა თეთრი ღრუბლებითაა დაფარული. ჰრინეკსკიმ წმიდა ნინოს ხატის წერისას აშკარაა, რომ გაითვალისწინა საბინინისეული ხატის იკონოგრაფია.

რის თქმის საფუძველსაც მამლევს წმიდა ნინოს შესამოსელი და უკან მცხეთის ფონი. პარალელის გავლება შეიძლება მთაწმინდის მამა დავითის ეკლესიის წმიდა ნინოს ხატთან, რომელიც ჩრდილოეთ კედელზეა დაბრძანებული, სადაც ანალოგიურად გათვალისწინებულია საბინინისეული წმიდა ნინოს ხატის იკონოგრაფია, ოღონდ ფერშია სხვაობა.

ასევე საინტერესოა პარალელის გავლება სამების ეკლესიის მოხატულობაში ჩართულ წმიდა ნინოს გამოსახულებასთან, რომლის ავტორობაც იტალიელ მხატვარ ლუდვიგ ლონგოს მიეწერება. წმიდანი გამოსახულია ჩრდილოეთ გუმბათქვეშა ბურჯს ზემოთ კედელზე, ერთიანად თეთრ მაფორიუმშია გახვეული, მარჯვენა ხელში ვაზის ჯვარი უკავია, მარცხენაში კი, დახვეული გრაგნილი, თავი მარცხნივ – საკურთხევლისკენ შეუბრუნებია, ოღონდ ნაცვლად მცხეთის პეიზაჟისა, უკან მოჩანს ღრუბლების ფონი.

ქაშვეთის კანკელზე ღმრთისმშობელი ჩვილედის გვერდით გამოსახულია ეკლესიის მფარველი, პატრონი წმიდანი წმიდა გიორგი. ისევე როგორც ყველა სხვა ხატზე, ამ ხატზეც

წმიდანი სრული ტანითაა მოცემული. როდესაც ჰრინევსკისეულ წმიდა გიორგის ვუმზერთ, უნებლიეთ გვახსენდება ლონგოს მიერ მოხატული სამების ეკლესიის წმიდა გიორგი, რადგან ერთი შეხედვითვე მსგავსება აშკარაა. ქაშვეთში წმიდანი ფრონტალურად დგას და მარცხენა ფეხი წინ წამოუწევია, სამებაში ხიაზმის პოზაშია, ტორსი მარჯვნივ გაუწევია, მარცხენა ფეხს ეყრდნობა, მარჯვენა თითქოს, ეს-ესაა შემოაბიჯა, ოდნავ ეხება მიწას. სამებაში ფიგურა, ფაქტობრივად, ფარს ეყრდნობა, ქაშვეთში – მახვილს და ფიგურაც შესაბამისად, არის აგებული. ქაშვეთში ფარი მარჯვენა ხელში უკავია და მას ეყრდნობა, სამებაში მარცხენაში, შესაბამისად, მახვილი ქაშვეთში მარცხენაში უკავია, ხოლო სამებაში მარჯვენაში.

ორივეგან სამხედრო ჯავშანი მოსავს და მოსასხამი ქლამიდი ფიბულით მარჯვენა მხარესაა შეკინძული. ქაშვეთში უკან მცხეთის პეიზაჟი მოჩანს, სამებაში კი, ღრუბლებზე დგას. ქაშვეთში ფარზე ჯვარია ამოტვიფრული, სამებაში – წრეები. ქაშვეთში წმიდანს თითქოს კალმით აქვს შარავანდი მოხაზული, სამებაში კი, ოქროს შარავანდი თითქოს შინაგან შუქს ასხივებს და ემანაცია ხდება. წარწერები ქაშვეთში დაქარაგმებულია და ქარაგმების გახსნით იკითხება წმიდა გიორგი, სამებაში ნუსხურითაა და სრულად წერია.

ზემთ განხილულ ხატებს ერთმანეთთან მარმარილოს ქვის თაღები აერთიანებს და ამ თაღთა მალეებს შორისაა ხატები მოთავსებული. მათ ფლანკირებას უკეთებს ორი მდგომარე მთავარანგელოზის გამოსახულება. წმიდა ნინოს გვერდით მიქაელ მთავარანგელოზი უნდა იყოს ხელში ფართითა და მახვილით, ხოლო წმიდა გიორგის გვერდით – გაბრიელ მთავარანგელოზი მარჯვენა ხელში შრომანით. მათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტაში აშკარაა ევროპული გავლენები. ასევე ევროპულ გავლენებზე მიგვანიშნებს კანკელის ხატებს ზემოთ დამაგვირგვინებელი კომპოზიცია „საიდუმლო სერობისა“, რომელიც სამების ეკლესიაშიც გვხვდება და როგორც ჩანს, დასავლური იკონოგრაფიითაა ნასაზრდოები. მართლმადიდებლურ სამყაროში „საიდუმლო

სერობა“ საკურთხეველში გამოისახება გვიანი ხანიდან და ანაცვლებს „ხარების“ სცენას.

ჰრინევსკიმ, ქრისტიანული ტრადიციისამებრ, მოხატა აგრეთვე აღსავლის კარი, სადაც ჩართულია „ხარების“ სცენა და ოთხი მახარებელი. მარჯვენა კარზე გამოსახულია საყდარზე დაბრძანებული ყოვლად წმიდა მარიამი, ხოლო მარცხენაზე – მთავარანგელოზი გაბრიელი, რომელიც მისკენ მიისწრაფვის, რათა ახაროს. დედა ღმრთისა ხელში ძოწუელის რთვის პროცესში როდია გამოსახული, იგი პიუპიტრის წინ ზის, რომელზეც გადაშლილი წიგნია, ანუ „წიგნი განდებული“. რაც მართლმადიდებლურ სამყაროში საკმაოდ იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივია და თავისი ღრმა სემანტიკა გააჩნია. თუმცა, პარალელის მოძიება შეგვიძლია გვიან ფეოდალური ხანის რამდენიმე ნიმუშში, კერძოდ, სვეტიცხოვლისა და ქორეთის მონასტრულუბებში.<sup>1</sup>

ანალოგის მოძიება შეიძლება კვლავ სამების ეკლესიის კანკელზე, სადაც ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობელი გადაშლილი წიგნის წინაშეა და გაბრიელს კი, კათოლიკური ტრადიციისამებრ, ხელში შროშანები უკავია. თუმცა, რაც შეეხება ჰრინევსკის, მან გაბრიელი ხელში შროშანებით არ გამოსახა. როგორც ვხედავთ, XX საუკუნეში მხატვრები ორივე სამყაროს ტრადიციებს ითვალისწინებენ. იმავეს თქმა შეგვიძლია მახარებელთა გამოსახულებებზეც. ჰრინევსკიმ მახარებლები წყვილად ფეხზე მდგომარე, ანუ როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია, მოქადაგის პოზაში გამოსახა, ხოლო სამების კანკელის მხატვარმა ნახევარფიგურების სახით გადმოგვცა და თითოეულთან თავისი სიმბოლო ჩართო. აქვე შეგვიძლია პარალელის სახით მოვიტანოთ მამა დავითის ეკლესიის კანკელის ხატებიც, სადაც, როგორც ზემოთ მოვიხსენიეთ, კანკელის ხატები არ შემოგვრჩა, აღსავლის კარზეც ასევე „ხარების“ სცენა დაკარგულია, ხოლო მახარებლები, მსგავსად სამებისა, ნახევარფიგურების

<sup>1</sup> ოსეფაშვილი ლ. „ხარების“ იკონოგრაფია სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის მონასტრულუბაში. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შურნალი. № 5. 2008. გვ. 47-57.

სახით არიან მოცემული წიგნის წერის პროცესში და ახლავთ თავიანთივე სიმბოლოები. თუ სამებაში მახარებელთა ხატისებრი გამოსახულებები კვადრიფოლიუმებითაა მოჩარჩოებული, მამა დავითში წრეებითაა, ანუ მედალიონებშია ჩაწერილი, ხოლო ჰრინევსკისთან მახარებელთა სრული ფიგურები თაღებით არიან შემოფარგლულები, ისინი საკმაოდ მსხვილნი, მასშტაბურნი, საკმაოდ ენერგეტიკული მუხტის მატარებლები არიან, რასაც აძლიერებს ფერადოვანი გადაწყვეტაც. ვფიქრობ, ჰრინევსკი, მიუხედავად ღია, ნათელი ფერების გამოყენებისა, ქართული ტრადიციების გათვალისწინებით, ხაზის უპირატეს როლს გამოკვეთს. თუმცა, როგორც ზემოთ შევნიშნე, მოცულობიანი ფორმა მაინც წამყვანია. რაც ევროპული საფერწერო ტრადიციის გამოძახილიცაა.

ამრიგად, თუ მთლიანობაში შევაჯამებთ, ასეთი სურათი იკვეთება: ჰრინევსკი ქაშვეთის კანკელის მოხატვისას ავლენს ქართული ტრადიციული მხატვრობისა და ხელოვნების ღრმა ცოდნას, რომელიც სინთეზში მოჰყავს ევროპულ საფერწერო ტრადიციებთან, კერძოდ – ნეოკლასიციზმის მიმართულებასთან.

მისეული კანკელის ხატების ფიგურები საკმაოდ მსხვილნი, მასშტაბურნი და ძლიერი ენერგეტიკული მუხტის მქონენია, თუ კვლავ სამების კანკელს შევადარებთ, ისინი უფრო მეტად არიან სიბრტყეს დაქვემდებარებულნი, ჰრინევსკი ფონად უპირატესობას ანიჭებს ღრუბლების იმიტაციას (მაცხოვრისა და ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფიგურები) ან მცხეთის პეიზაჟს (წმიდა ნინოს გამოსახულება), ქალაქის პეიზაჟს (წმიდა გიორგის ხატი), ხოლო სამების მხატვარი ფონად ორნამენტულ მოტივებს მიმართავს, რაც ფიგურებს წონალობას უკარგავს და სიბრტყეს უფრო მეტად უქვემდებარებს. ჰრინევსკის ფორმა, როგორც ზემოთ შევნიშნე, მოცულობიანია, მიუხედავად ღენადი ხაზებისა, რომელნიც ფიგურის გარშემოწერილობასა და სამოსის ნაოჭებს დასდევს, ისინი, თითქოს, დეკორატიულობას უნდა აძლიერებდნენ, მაგრამ ეს ასე არ არის. მისი ფიგურები უდრეკია, ძლიერი, მყარი და მათი მდგრადობა სარწმუნოების სიმყარეზეც მიგვანიშნებს. ამასთანავე, თითოეული მათგანი გასულიერებულია, უსულო ქანდაკებებს როდი მოგვაგონებენ,

საოცარი ემოციებით არიან აღვსილნი. ამის ნათელი მაგალითია, ჩვილედი ღმრთისმშობელი, წმიდა ნინო და სხვ. აღნიშნულ ენერგეტიკულ მდგრადობას განაპირობებს მარმარილოს ქვის გამოყენებაც, რომელიც საკმაოდ მყარია და ამასთან რბილი, მოქნილი დამუშავებითაც ხასიათდება.

კანკელი ხომ ერთგვარი ზღუდეა, ორი სამყაროს გამოყოფი – მიწიერისა და მიღმისეულის, ტრანსცენდენტურის და, ვფიქრობ, ჰრინევესკიმ ძალიან კარგად გაართვა თავი მის წინაშე დასმულ ამოცანებს. მან ერთმანეთს თავისუფლად შეურწყა XIX საუკუნეში ქართულ ხელოვნებაში შემოჭრილი მანამდე უცხო ტენდენციები, თავისი ევროპული განათლება და ტრადიციული, ქართული ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებანი. XX საუკუნის დასაწყისში ჰრინევესკი ისეთ ხელოვნების ნიმუშს ქმნის, სადაც ორი – საეკლესიო და საერო ხელოვნების ნიშნები ერთად იყრის თავს და ამასთან – ევროპული და ქართული ხელოვნების ტრადიციები. რაც ვერ აპატია მას ცოტა მოგვიანებით მოსულმა საბჭოთა ხელისუფლებამ და მხატვარი, სხვა მოღვაწეებთან ერთად, წითელი ტერორის მსხვერპლი გახდა.

და ბოლოს ჩემს ნაშრომს დავამთავრებ ვახტანგ ბერიძის სიტყვებით: „პ. ჰრინევესკის გულწრფელად უყვარდა საქართველო, ქართული კულტურა, რომელსაც უანგაროდ ემსახურა სიცოცხლის ბოლომდე. ჩვენი ვალია მისი ხსოვნა დიდხანს შევინახოთ“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ბერიძე ვ. ჰენრიკ ჰრინევესკი. ჟურნ. „სპექტრი“. № 1 (1990), გვ. 51.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბერიძე ვ. ჰენრიკ ჰრინვესკი. ჟურნ „სპექტრი“. № 1. 1989;
- თუმანიშვილი დ. წარსულის პირისპირ. კრ. „გზაჯვარედინზე“. თბ. 2008;
- კიკნაძე ე. ჰენრიხ ჰრინვესკი. თბ. 2019;
- ოსეფაშვილი ლ. „ხარების“ იკონოგრაფია სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის მონუმენტულობაში. გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი. № 5. 2008;
- ოსეფაშვილი ლ. იტალიელი მხატვარი ლუდვიგ ლონგო თბილისში (1831-1914), კრებ. „XX საუკუნის ხელოვნება, დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება“. თბ. 2014;
- ხოსროშვილი თ. თბილისის XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკლესიათა მონუმენტულობები, არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918). თბ. 2016.



# მედიის კვლევები

**ლაურა კუტუბიძე,**  
ჟურნალისტიკის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

## **„დროსგასწრებელი ევროპელი“ მაცხრამიტე საუბუნიდან**

(ნიკო ნიკოლაძე და ევროპა)

დროსგასწრებულ მოღვაწეს, დროსგასწრებულ ევროპელს უწოდებს ნიკო ნიკოლაძეს მისი მემკვიდრეობის მკვლევარი დალი ჩიკვილაძე. ნიკო ნიკოლაძის თანამედროვე, ცნობილი მკვლევარი ზაქარია ჭიჭინაძეც ამგვარად ფიქრობდა: „ქართველთა ცხოვრებას დღეს არ უნდა მოვლენოდა ეს მოღვაწე მწერალი. დღევანდელი ჩვენი გაუნათლებელი გონებითი ძალა ასეთ პირების მიღებას და ქონვას ღირსი არ არის“, – წერდა იგი XIX საუკუნის მიწურულს, – „მის გონებას ჰფლობს ევროპის ვრცელი განვითარება, მისი გონება არის მალაღის ნიჭით და განვითარებით საგსე“.<sup>1</sup>

„სულხან-საბა ორბელიანის შემდეგ ნიკო ნიკოლაძემ პირველმა მიაპყრო ევროპას სახელმწიფოებრივი მზერა. იგი ევროპული ყაიდის პირველი ქართველი ინტელექტუალი იყო. შეიძლება ითქვას, რომ მან დასავლეთის ფანჯარა გაჭრა, საიდანაც საქართველომ ევროპა დაინახა და ევროპამ საქართველოს შეავლო თვალი“;<sup>2</sup> – წერს ჟურნალისტი პაატა ნაცვლიშვილი და აღნიშნავს, რომ როდესაც 1994 წელს საქართველოს საფოსტო ადმინისტრაციამ ნიკო ნიკოლაძის 150-ე წლისთავის აღსანიშნავად საფოსტო მარკის დიზაინის შექმნა სთხოვა, მან მარკაზე ნიკოლაძის პორტრეტთან ერთად, ფანჯარაც გამოსახა, რომლის ერთი ფრთა აქედან იქით იღება, მეორე კი – იქიდან აქეთ.

<sup>1</sup> ჭიჭინაძე ზ. ნიკოლოზ ნიკოლაძე. გამოცემა აღ.არაბიძის წიგნის მალაზიისა. № II. სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა. ტიფლისი. 1897. გვ. 3-4.

<sup>2</sup> ნაცვლიშვილი პ. დიდი ნიკო. გვ. 12 – [https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi\\_niko.pdf](https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi_niko.pdf) - (26/06/2020).

„ნიკო დაუდეგარი ბუნების ადამიანი იყო...“. 1865 წლის შემოდგომაზე პარიზი და სორბონა მიატოვა და ჟენევაში გადავიდა. ჟენევაში „თავისუფალი რუსული ტიპოგრაფია არსებობდა და ნიკოს რაც უნდოდა, იმას დაბეჭდავდა, თუმცა ამ მხრივაც მას საწუწუნო არაფერი ჰქონდა, მისთვის კარლ მარქსსაც კი შეუთავაზებია თანამშრომლობა – ამიერკავკასიაში „პირველი ინტერნაციონალის“ წარმომადგენლის როლი იკისრეო, მაგრამ ნიკოლადეს უარი უთქვამს<sup>1</sup>. ბოლომდე ვერც ჟენევაში გაჩერდა და ციურიხს გაემგზავრა. იქაურ უნივერსიტეტში გააგრძელა სწავლა. ჟენევიდან ციურიხში გადასვლა არ იყო უბრალო გადასვლა ერთი ქალაქიდან მეორეში. იგი ტოვებდა ფრანგულენოვან ჟენევას და მკვიდრდებოდა გერმანულენოვან ციურიხში. სადიპლომო შრომა ფრანგულ ენაზე წარადგინა („განიარაღება და მისი ეკონომიკურ-სოციალური შედეგები“). „სადოქტორო დისერტაცია“ კი აწერია ამ ნაშრომს, მაგრამ უმაღლესდამთავრებულის წოდების მინიჭების აღმნიშვნელია და არა დოქტორის ხარისხის, თუმცა, როგორც აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავს, ეს ნაშრომი „მართლაც უდრის დღევანდელ სადოქტორო დისერტაციას“<sup>2</sup>.

აკაკი ბაქრაძის აზრით, ნიკო ნიკოლადეს შვეიცარია იმითაც ხიბლავდა, რომ შეეძლო ბევრი საჭირობოროტო კითხვისათვის პასუხი გაეცა. შვეიცარიაც პატარა ქვეყანა იყო და საქართველოც. „თუ საქართველო ჩამორჩენილი, ღარიბ-ღატაკი და უძლეური იყო, შვეიცარია სამოთხეს ჰგავდა – მდიდარი, ევროპული ყოფა-ცხოვრების ერთ-ერთი მეთაური, ძლიერი, დიდი ქვეყნებიც რომ მოწიწებით ეპყრობოდნენ... ევროპამ ნიკო ნიკოლადე იმაშიც ღრმად დაარწმუნა, რომ კერძო საკუთრების არსებობის პირობებში, როცა ეკონომიკის ცენტრალიზებული მართვა გამორიცხულია, კოლონია (რა თქმა უნდა, თუ ამ კოლონიაში ჭკვიანი და საქმიანი ადამიანები ცხოვრობენ), შეიძლება იყოს მეტროპოლიაზე მდიდარიც, კულტურულიც და, თუ გნებავთ, თავისუფალიც

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა. ნიკო ნიკოლადე. გამომცემლობა „ნეკერი“. თბილისი. 2008. გვ. 49.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 57.

კი. ამის მკაფიო მაგალითი აშშ-ის ისტორია იყო. რუსეთის იმპერიაშიც იყო ნიშუში – ფინეთი და პოლონეთი“<sup>1</sup>.

ნიკო ნიკოლაძის ეკონომიკური აზროვნება არათუ იმ დროისთვის იყო ქართულ (და არა მხოლოდ ქართულ!) რეალობას ბევრად გასწრებული, ის დღესაც აქტუალური იქნებოდა. ის არ იფარგლებოდა მხოლოდ აზროვნებითა და იდეებით, შეუპოვრად შრომობდა და მოქმედებდა, რომ ევროპული ყაიდის შესაბამისად შეეცვალა ქართული რეალობა, მაშინაც კი, როცა მისი ახალი წამოწყება იმ დროისა და რეალობისთვის, ლამის უტოპიურად გამოიყურებოდა. მოკლედ რომ ჩამოვთვალოთ ნიკო ნიკოლაძის ინიციატივითა და ძალისხმევით განხორციელებული პროექტები, დაუჯერებლადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს დღევანდელი გადასახედიდან: ფოთის ნავსადგურის დაგეგმარება და აშენება; ფოთში: სკოლები და საავადმყოფოები, წყალსადენი და არხები, ჯებირები და ხიდი რიონზე, ელექტროსადგური, ელევატორი, რკინა-ბეტონის ხიდი მდინარე მალთაყვაზე, აია-სოფიას ფორმის რკინა-ბეტონის ტაძარი... ტფილისისთვის ქალაქის სანიტარიული სამსახურის შექმნა, ავჭალის წყალსადენი ქალაქის სასმელი წლით მომარაგებისთვის, ტფილისის კანალიზაციის პროექტი და ა. შ.

1867-1872 წლებში ნიკო ნიკოლაძის ინიციატივით ამიერკავკასიაში პირველი სარკინიგზო ხაზი – ფოთი-თბილისის აშუშავდა. ტერმინი „ლიანდაგი“ ნიკო ნიკოლაძეს შემოუღია. ნიკო ნიკოლაძისადმი მიძღვნილ ესეიში პაატა ნაცვლიშვილი წერს, რომ ნიკო თურმე დიდხანს ფიქრობდა სარკინიგზო ხაზის ქართულ შესატყვისზე; ერთხელაც ნახა, როგორ გამოჰყავდა დედამისს საბანზე ნემსით და ძაფით ორი ერთმანეთის პარალელური ნაკერი და ჰკითხა: დედი, რას შვრებიო? მანაც უპასუხა: საბანს ვალიანდაგებო. ნიკო ნიკოლაძემაც რკინიგზის რელსებს ლიანდაგი დაარქვა და, როგორც პაატა ნაცვლიშვილი აღნიშნავს, ალბათ ამ სიტყვით

---

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა. ნიკო ნიკოლაძე. გამომცემლობა „ნეკერი“. თბილისი. 2008. გვ. 49.

დაიწყო ქართული ტექნიკური ტერმინოლოგიის შექმნა.<sup>1</sup>

ნიკო ნიკოლაძის ევროპული აზროვნებისა და ევროპის რეალობის ცოდნის გამოხატულებაა მთელი მისი ცხოვრება და მოღვაწეობა, თუნდაც ქალაქ ფოთის მართვა, მშენებლობა და კეთილმოწყობა ევროპული ტიპის ქალაქის ყაიდაზე. მაგრამ მინდა ყურადღება გავამახვილო მისი პუბლიცისტური მემკვიდრეობის ნაკლებად შესწავლილ ასპექტზე – ევროპის თემატიკის გაშუქებაზე ყოველდღიურ გაზეთ „ობზორში“ (1878-1883), რომლის გამომცემელი და რედაქტორი თავად ნიკო ნიკოლაძე გახლდათ.

რუბრიკებით – „ობზორის“ ტელეგრაფები“ და „უცხოეთის ახალი ამბები“ „ობზორის“ ყოველ ნომერში ქვეყნდება საზღვარგარეთის, განსაკუთრებით ევროპის ქვეყნების, დედაქალაქებისა თუ სხვა ქალაქების ახალი ამბები, მიმოხილულია აქტუალური და რეზონანსული ფაქტები და მოვლენები, მრავალფეროვან წყაროებზე დაყრდნობით, და, ზმირად, გაზეთის საკუთარი კორესპონდენტების მეშვეობით გადმოცემული, რაც არათუ იმ პერიოდში, დღესაც ფუფუნებაა ეკონომიკურად სუსტი პატარა ქვეყნის პრესისთვის.

„ობზორის“ პუბლიკაციები ცხადყოფს, რომ ნიკო ნიკოლაძისთვის მსოფლიო პოლიტიკის „საჭადრაკო დაფა“ ისევე ორგანულია, როგორც საშინაო საკითხები. ის შეჩვეული იყო მსოფლიო მასშტაბით აზროვნებასო, – წერს გერონტი ქიქოძე ნიკო ნიკოლაძის აზროვნების სტილის შეფასებისას.<sup>2</sup> უცხოეთის თემა ძირითადად ევროპის სახელმწიფოებისა და თურქეთის ამბებს მოიცავს, თუმცა გვხვდება პუბლიკაციები ავღანეთის, ინდოეთის, ამერიკის და ა.შ. შესახებაც.

პოლიტიკური მოვლენების საფუძვლიანი ანალიზი, განსაკუთრებით, ინგლისისა და საფრანგეთის, საშინაო და საგარეო ასპექტების საფუძვლიანი მიმოხილვა სარედაქციო სტატიების

<sup>1</sup> ნაცვლიშვილი პ. დიდი ნიკო – [https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi\\_niko.pdf](https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi_niko.pdf) (26/06/2020)

<sup>2</sup> კუტუბიძე ლ. „მოწინავე/სარედაქციო სტატიების კულტურის დამკვიდრება საქართველოს პრესაში“. სამეცნიერო შრომათა კრებული „ნიკო ნიკოლაძე 175“. გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2018.

სახითაა წარმოდგენილი „ობზორში“. მოწინავე/სარედაქციო სტატიის დამკვიდრება პრესაში, აკადემიური ლიტერატურის მიხედვით, ძირითადად დასავლურ ჟურნალისტიკას და მეოცე საუკუნეს უკავშირდება. „ობზორის“ ნომრებში „სადღეისო საკითხების“ რუბრიკით გამოქვეყნებული პუბლიკაციები კი არათუ მოწინავე/სარედაქციო სტატიის არაჩვეულებრივ არტეფაქტებს, არამედ, თანამედროვე საზომებითაც ამ ჟანრის სრულყოფილ ნიმუშებს წარმოადგენს.

„ეს მაღალნიჭიერი, ჭკვიანი და ევროპულად განათლებული ადამიანი პირველი ქართველი ჟურნალისტია ევროპული მნიშვნელობით, – წერდა გერმანელი მწერალი არტურ ლაისტი, – იმ დასავლელთა შორის, რომელთა გავლენა საქართველოზე ვრცელდებოდა, ყველაზე უნიჭიერესი და სულიერად ყველაზე მაღლა მდგომი, ეჭვის გარეშეა, ნიკო ნიკოლაძე იყო. ნიკო ნიკოლაძემ მრავალი ათეული წლის განმავლობაში თავისი ერის ბევრი მნიშვნელოვანი საკითხი გადაწყვიტა და ნათელი გონებით განსჭვრიტა“.<sup>1</sup>

ცალკე აღნიშნვას იმსახურებს ნიკო ნიკოლაძის „ფრანგული პრესის დეკადანსი“, რომელიც ბროშურად დაიბეჭდა პარიზში, ფრანგულ ენაზე, 1875 წელს. ფრანგულმა გაზეთმა „ფრანსეჟ“, რომლის რედაქტორი იყო ცნობილი პუბლიცისტი ჟირარდენი, 1875 წლის 30 აგვისტოს ნომერში გადაბეჭდა ამ ბროშურის დიდი ნაწილი.

საფრანგეთის ისტორიისა და იმდროინდელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების ცოდნა ნიკო ნიკოლაძეს საშუალებას აძლევს წარმოაჩინოს, როგორ იქცა პრესა ხელისუფლებისათვის ბრძოლის იარაღად, როგორ მიაქანებდა მას ორი მიმდინარეობა ორი დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მიმართულებით: მაშინ როცა „ჟურნალისტთა ერთი ნაწილი, ადმინისტრაციულ მფარველობას დახარბებული, სულითა და ხორციით იცავდა არსებულ ხელისუფლებას და მისი მესაიდუმლე და რუპორი ხდებოდა, მეორე ნაწილი ემხრობოდა ყველაფერ იმას, რაც მთავრობას ეწინააღმდეგებოდა და ცდილობდა გაზეთი

<sup>1</sup> ნაცვლიშვილი პ. დიდი ნიკო. გვ. 13. – [https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi\\_niko.pdf](https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi_niko.pdf) (26/06/2020)

გადაექცია დასაყრდენად და ძალად, რომლის დახმარებით სახელმწიფო ძალაუფლებას შეებრძოლებოდა.<sup>1</sup>

„ფრანგული პრესის დეკადანსში“ ნიკო ნიკოლაძე საფრანგეთის ისტორიის, თანამედროვეობისა და პრესაში არსებული რეალობის საუცხოო ცოდნას ამჟღავნებს; ამასთან, იგი „ფართე შტრიხებით“ ხატავს „უცხოეთის პრესის ფიზიონომიას“, რომ ამ ფონზე უკეთ გამოჩნდეს ფრანგული პრესის სახე. ის შესადარებლად იღებს სამი სხვადასხვა ტიპის პრესას – ინგლისურს, ამერიკულს და გერმანულს და თითოეულის ლაკონური დახასიათებით, ფაქტობრივად, აყალიბებს ზოგადად პრესის ფუნქციებს, რომლებიც დღესაც აქტუალურია.

ინგლისური პრესა მიუკერძოებელია, მისი მიზანია თავი მოუყაროს ცნობებისა და ინფორმაციების მრავალფეროვნებას, „მიუდგომლად და გულცივად ასწონდასწონოს ყველაფერი“ და „არაფერი დაუძალოს საზოგადოებას“. ინგლისური პრესის მაგალითზე ნიკო ნიკოლაძე ასე განსაზღვრავს პრესის ფუნქციას: „პრესის ძალა აუცილებლად უნდა ემყარებოდეს არა ექსცენტრიულობისა და ფანტაზიის არამყარ საფუძველს, არა ბანალურ ბრძოლათა წარმართულ ვნებებს, არამედ, მყარ საფუძველს იმ მოთხოვნილებისა, რომელსაც საზოგადოება უყენებს პრესას: ეროვნული ცნობიერების ყველა სფეროს კეთილსინდისიერი ინფორმაცია და ფართოდ გაშუქება“.<sup>2</sup>

საყურადღებოა, რომ ინგლისური პრესის დასახასიათებლად ნიკო ნიკოლაძე იყენებს ტერმინს – „გავლენიანი“, რომელიც დღემდე გამოიყენება უპირველესად სწორედ სოლიდურ ინგლისურ მედიასაშუალებებთან მიმართებაში; ობიექტურობა, მიუკერძოებლობა, დამოუკიდებლობა, სიზუსტე კი ის ძირითადი მახასიათებლებია, რომლითაც დღესაც გამოირჩევა ბრიტანული მედია და ჟურნალისტურ სახელმძღვანელოებშიც

<sup>1</sup> ნიკოლაძე ნ. „ფრანგული პრესის დეკადანსი“. ქრესტომათიაში „ქართული პუბლიცისტიკა“ (რედაქტორ-შემდგენელი დ. ჩიკვილაძე). თბილისი. 2007. გვ. 220.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 224-225.

ეს პრინციპები უმთავრესად სწორედ ინგლისური მედიის მაგალითით განიხილება.

ამერიკული პრესის ფუნქცია მკითხველის ინფორმირებაა, მას „რეპორტიორის როლი“ აქვს მიკუთვნებული. ნიკოლაძე საინტერესო პარალელს ავლებს: „საქმიანი“, „აჩქარებული“, „მთლიანად მოქმედებაზე გადასული“ ამერიკელი ხანგრძლივი მსჯელობისთვის ვერ იცლის და პრესაც მისი ცხოვრების სტილსაა მორგებული – ელექტროტელეგრაფის მოკლე და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ენით რაც შეიძლება მეტი ცნობები და ცხელ-ცხელი ამბები მიაწოდოს მას.

საყურადღებოა, რომ სწორედ ამერიკულ პრესასთან მიმართებაში იყენებს ნიკო ნიკოლაძე მარკეტინგულ ცნებებს – „საქონელს“ (ხალხი ყიდულობს „ამ საქონელს“, ანუ, ცნობებსა და ამბებს) და „კლიენტურას“ (და არა „მკითხველს“): „პრესას კი ყველაზე მეტად სურს მოიხვეჭოს თავისი კლიენტურის ნდობა, საქონლის ხარისხისა და მოწოდების სისწრაფით“.<sup>1</sup>

ამგვარი ფონი ნიკო ნიკოლაძეს საშუალებას აძლევს უფრო კატეგორიულად დაასკვნას, რომ ფრანგულ პრესას აკისრია „დაქირავებული ადვოკატის როლი“. „იგი შორსა დგას პრესის მოსაზრებათა მიმართ ინგლისელი მკითხველის თავაზიანობისაგან, გერმანელი მკითხველის პატივისცემისაგან და ამერიკელი მკითხველის ნდობისაგან“.<sup>2</sup>

77 წლის ასაკში ნიკო ნიკოლაძეს კვლავ მოუხდა ევროპაში გამგზავრება, 1920 წლის აპრილში საქართველოს პირველი რესპუბლიკის მთავრობამ ლონდონში მიავლინა ჭიათურის მარგანეცის მრეწველთა საბჭოს („ჩემოს“) საქმეების მოსაწესრიგებლად. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას დიდი ღვაწლი ჰქონდა მარგანეცის მადნის სამრეწველო დაბუშავების, მრეწველთა საბჭოს წესდების შემუშავების საქმეში; ამასთან, როგორც ლონდონიდან მოწერილი წერილებიდან ირკვევა, ნიკო ნიკოლაძეს დიდი თანხაც მიუცია სესხად ჭიათურის მარგანეცის მწარმოებელი საზოგადოების პრეზიდენტისთვის,

<sup>1</sup> ნიკოლაძე ნ. ფრანგული პრესის დეკადანსი. ქრესტომათიაში „ქართული პუბლიცისტიკა“ (რედაქტორ-შემდგენელი დ. ჩიკვილაძე). თბილისი. 2007. გვ. 226.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 226.



რაც მისთვის არც დაუბრუნებიათ, მიუხედავად იმისა, რომ ხანდაზმული ნიკო ხელმოკლედ ცხოვრობდა ლონდონში.

1920-1924 წლებში ევროპაში ნიკო ნიკოლაძის ცხოვრების პერიოდი ნაკლებად იყო ცნობილი, მაგრამ 2013 წელს, ნიკო ნიკოლაძის 170 წლის იუბილეზე, მისმა შთამომავალმა სალომე ზურაბიშვილმა დიდი ჯიხაიშის სახლ-მუზეუმს უსახსოვრა მისი დიდი ბაბუის მიერ ევროპიდან მოწერილი პირადი წერილები. პროფესორმა დალი ჩიკვილაძემ, რომელმაც, ფაქტობრივად, მთელი ცხოვრება მიუძღვნა ნიკო ნიკოლაძის მემკვიდრეობის კვლევას და წარმოჩენას, თარგმნა რუსულად დაწერილი წერილები (100-ზე მეტი ბარათი რუსულად იყო დაწერილი), ვრცელი კომენტარები დაურთო და გამოსცა.

საქართველოს ბოლშევიკური ოკუპაციის შემდეგ ლონდონში დარჩენილი ნიკო ნიკოლაძე, ასაკის, მძიმე ტრავმის, ოჯახთან დაშორების თუ სამშობლოში არსებული ვითარების მიუხედავად, ისევ მომავალზეა ორიენტირებული და თავის თავსაც და ოჯახის წევრებსაც საქართველოსთვის გამოსადეგ ახალ-ახალ ამოცანებს უსახავს, საკუთარ და შვილებისა და შვილიშვილების მომავალს სამშობლოს მომავალთან, მის მსახურებასთან აკავშირებს. „სისულელეა წარსულზე დახარჯო შენი ძალები მაშინ, როცა ამ ძალებს შეუძლიათ შექმნან ბევრი რამ მომავლისთვის“<sup>1</sup> – სწერს ქალიშვილს, ნინოს, 1922 წლის სექტემბერში.

ნინოსა და მისი ვაჟის – არჩილისადმი მიწერილ წერილებში ნიკო დაჟინებით ცდილობს დაარწმუნოს ოჯახის წევრები, რაოდენ გამოადგება მერმისისთვის საქართველოს არჩილის მიერ ევროპაში მიღებული საინჟინრო განათლება და პრაქტიკა: „დარწმუნებული ვარ, რომ შენ ღირსეულათ გამოიყენებ მაგ გამოცდილებას და პრაქტიკული ინჟინერი გამოხვალ, იმ უაღრესი მეცნიერების შეთვისებით, რომელმაც უნდა მიანიჭოს ჩვენს უბედურ სამშობლოს ლუკმა პური და

---

<sup>1</sup> ნიკო ნიკოლაძის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან. 1921-1926 წლები (წერილები თარგმნა და კომენტარები დაურთო დალი ჩიკვილაძემ). გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015. გვ. 108.

ბედნიერება“;<sup>1</sup> „ეჭვს გარეშეა, რომ ჩვენს ქვეყანას თუ რამე მოარჩენს და უშველის – ეს მართო ჰიდრო-ელექტრონის ძალის გამოყენებაა მრეწველობაში“.<sup>2</sup>

მოწინავე ევროპული ქვეყნის ცხოვრების წესზე დაკვირვება ნიკო ნიკოლაძეს კიდევ უფრო არწმუნებს, რომ საქართველოს მომავალი ეკონომიკურ განვითარებაშია. მე პოლიტიკას ჩამოვშორდიო, – წერს ქალიშვილს, – პოლიტიკაში მონაწილეობა აზარტული თამაშის წესით ცხოვრების მსგავსია და აზარტულ თამაშს ქვეყნისთვის მხოლოდ ეკონომიკური დაქცევა მოაქვსო; ნუ ჩავერთვებით ღმერთების ჭიდილში, ჩვენი საქმე მიწათმოქმედება, ვაჭრობა, მეცნიერებააო.

„თითოეულმა ჩვენგანმა თავი უნდა დაანებოს პოლიტიკას და ვაჭრობას ან სუფთა მეცნიერებას მიჰყვეს. ჯერჯერობით არ ვიცი, გავემგზავრები თუ არა სახლისაკენ, – ეს დაკავშირებულია იმასთან, ვიშოვი თუ არა აქ ფინანსურ ბაზას, რომელიც დამეხმარება საქართველოში მრეწველობის ან ვაჭრობის განვითარებაში“;<sup>3</sup> – სწერდა 81 წლის ნიკო ნიკოლაძე სიძეს, ვანო ზურაბიშვილს.

ევროპის მაგალითზე ნიკო ნიკოლაძე ასაბუთებდა ქართულ სინამდვილეში მრეწველობის განვითარების დიდ მნიშვნელობას. საქართველოს ბოლშევიკური ოკუპაციის შემდეგ 80 წელს მიღწეული ნიკო ნიკოლაძე ემიგრაციაში დარჩა ინგლისში და არა საფრანგეთში, სადაც მას არაჩვეულებრივი კავშირები ჰქონდა, ბრწყინვალედ ფლობდა ფრანგულ ენას და ა.შ. ნიკო ნიკოლაძემ პარიზს ლონდონი არჩია იმის გამო, რომ იქ ბევრი რამის სწავლა შეეძლო საქართველოში გამოსაყენებლად; ლონდონში შეიძლებოდა მარგანეცის და სანაოსნო საქმის კურსში ყოფნა, ამასთან, ინგლისური ენის სრულყოფილად შესწავლაც დაისახა მიზნად.

ლონდონში ნიკო ნიკოლაძე ცდილობდა დაეფუძნებინა ინგლისის სააქციონერო საზოგადოება, რომელიც

<sup>1</sup> ნიკო ნიკოლაძის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან. 1921-1926 წლები (წერილები თარგმან და კომენტარები დაურთო დალი ჩიკვილაძემ). გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015. გვ. 132.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 75.

<sup>3</sup> იქვე. გვ. 181.

აღმოსავლეთის ქვეყნების ვაჭრობას მოემსახურებოდა. აღმოსავლეთის ქვეყნებში კი საქართველოსაც მოიაზრებდა თავისი ტყითა და წიაღისეულით.

„ემპეცადინებო ბევრს, იქნება მოვახერხო რამე საზოგადოების მოწყობა ჩვენი ტყეების დასამუშავებლათ...“<sup>1</sup>

„ჩვენს ქვეყანაში სხვილი ინდუსტრია მალე ვერ დაარსდება და ვერც გაიზარებს. ჩვენ უფრო მოგვიხდება ის მხარე ჰიდროელექტრონის ცოდნისა, რომლის შეტანა შესაძლოა გლეხ-კაცის ოჯახში...“<sup>2</sup>

„აქ ეხლა საშინელი სისწრაფით ამზადებენ ფულებს და გვემებს ევროპის ფეხზე წამოსაყენი საქმეებისთვის და მეც მინდა, რაც შეიძლება მეტი ფული იმ ოცი მილიონი გირვანჯა სტერლინგიდან, რომელიც მზადდება ამ მიზნით, ჩვენს საქართველოში შევატანინო და არა მარტო ჩრდილო რუსეთში. ტყე ჩვენში ბევრია, პატრონი მას არავინ ჰყავს, რადგანაც მის პატრონობას აუარება ფული, იარაღი და მშრომელი უნდა... მას მარტო ჩეხვა და თრევა როდი ჰყოფნის, მას მარტო მაშინ აქვს გასავალი და ხეირი მოაქვს, როცა ფიცარს გარდა პატრონი აკეთებს ქალაქსაც, კუპრს, ფისს და სხვ, თუ გზის საკეთებელი, მდინარეების გასაწმენდი, სახერხების მოსაწყობი მილიონები არ მოეძიება კაცს, ტყის დამუშავება მას აკოტრებს“.<sup>3</sup>

დასასრულს, საგანგებოდ მოვიხმე ამონარიდი, საუკუნის წინანდელი და დღესაც აქტუალური, როგორც ილუსტრაცია ნიკო ნიკოლაძის აზროვნების დიაპაზონისა, მსოფლიო მასშტაბით აზროვნებასაც რომ მოიცავდა და კონკრეტულ, ერთი შეხედვით ლოკალურ საქმეებსაც: „დიდ ჯიხაიშსა და პეტროგრადში, ლონდონსა და პარიზში, ბერლინსა და სტამბულში ერთნაირ და თანასწორუფლებიან მოქალაქედ

---

<sup>1</sup> „ნიკო ნიკოლაძის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან“. 1921-1926 წლები (წერილები თარგმნა და კომენტარები დაურთო დალი ჩიკვილაძემ). გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015. გვ. 75.

<sup>2</sup> იქვე. გვ. 76.

<sup>3</sup> იქვე. გვ. 62.

რომ გრძნობდა თავს და არავის წინაშე ქედს არ იხრიდა“<sup>1</sup>  
(მიტროპოლიტი კალისტრატე ცინცაძე).

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბაქრაძე აკაკი. „ნიკო ნიკოლაძე“. გამომცემლობა „ნეკერი“. თბილისი. 2008;
- კუტუბიძე ლაურა „მოწინავე/სარედაქციო სტატიების კულტურის დამკვიდრება საქართველოს პრესაში“. სამეცნიერო შრომათა კრებული „ნიკო ნიკოლაძე 175“. გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2018;
- ნიკოლაძე ნიკო. „ფრანგული პრესის დეკადანსი“. ქრესტომათიაში „ქართული პუბლიცისტიკა“ (რედაქტორ-შემდგენელი დ.ჩიკვილაძე). თბილისი. 2007;
- „ნიკო ნიკოლაძის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან“, 1921-1926 წლები (წერილები თარგმნა და კომენტარები დაურთო დალი ჩიკვილაძემ). გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015;
- ჭიჭინაძე ზაქარია. „ნიკოლოზ ნიკოლაძე“. გამოცემა ალ.არაბიძის წიგნის მაღაზიისა. № II. სტამბა ექ. ივ. ხელაძისა. ტიფლისი. 1897;
- ნაცვლიშვილი პაატა. „დიდი ნიკო“ – [https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi\\_niko.pdf](https://www.gfsis.org/files/my-world/15/didi_niko.pdf) (26/06/2020).

---

<sup>1</sup> „ნიკო ნიკოლაძის ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან“. 1921-1926 წლები (წერილები თარგმნა და კომენტარები დაურთო დალი ჩიკვილაძემ). გამომცემლობა „უნივერსალი“. თბილისი. 2015. გვ. 6.

## **გიორგი ჩართოლანი,**

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულების პროფესორი

### **მედიის კულტურა და ქართული ტელევიზია**

ნიკოლოზ სანიშვილის „აბეზარა“ იყო ის პირველი ქართული მხატვრული ფილმი, რომლის სატელევიზიო ეთერში დემონსტრირებით იწყება საქართველოს ტელევიზიის ისტორია. კინოსურათი სოციალისტური რეალიზმის ნათელი გამოხატულებაა. ეს გახლავთ მხიარული კომედია, რომელშიც მოქმედება უბრალო მძლავრი გოგონას, „მეშხანი“ მდიდარი ქალბატონისა და პერსპექტიული სიმპათიური არქიტექტორის სასიყვარულო სამკუთხედის ირგვლივ ვითარდება. „აბეზარა“ XX საუკუნის 50-იან წლებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. სწორედ ამ ფილმმა, სიკო დოლიძის „ჭრიჭინასთან“ ერთად, მსახიობი ლეილა აბაშიძე ქართული კინოს უპირობო ვარსკვლავად აქცია. მაგრამ, აზვებდა, მთავარი ეს არაა. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ფაქტი, რომ ქართული ტელევიზიის პირველ ეთერში სწორედ მხატვრული ფილმი აღმოჩნდა. ამ დღის შემდეგ (ეს იყო 1956 წლის 30 დეკემბერი), ვიდრე 90-იან წლებამდე, საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზია საკუთარი საეთერო ბადის ნახევარზე მეტს სწორედ კულტურული პროდუქციას დაუთმობს, ისე, როგორც საკავშირო ცენტრალური ტელევიზია.

მასობრივი კომუნიკაციის მნიშვნელოვანი ახალი წარმონაქმნი – ტელევიზია, მრავალი ათწლეულის განმავლობაში, საინფორმაციო და ანალიტიკურ პროგრამებზე მეტ დროს სწორედ კულტურას და ხელოვნებას დაუთმობს. ლოგიკურად ისმის კითხვა – რატომ? პასუხი რთული არაა – სატელევიზიო მედია კომუნიკაციის იდეოლოგიის ბატონობის ეპოქაში ამოქმედებისთანავე იძენს მკვეთრად გამოხატულ სააგიტაციო-პროპაგანდისტულ ფუნქციას, რადგან ნებისმიერი

ავტორიტარული სახელმწიფო საკუთარი იდეოლოგიისა თუ პოლიტიკის პროპაგანდისთვის ყველაზე აქტიურად სწორედ კულტურას იყენებს.

სსრკ-ში ტელევიზიის მაკონტროლებელ ცენტრთან არმიას კარგად ესმოდა, რომ ყველაზე მეტად მოსახლეობაზე გავლენის მოხდენა კინოს, თეატრს ანუ მასობრივ ვიზუალურ სანახაობას შეუძლია და, რამდენადაც ტელევიზიის წარმოშობამდე, ფილმისა თუ სპექტაკლის სანახავად მოსახლეობა სპეციალურად განკუთვნილ დარბაზებს (თეატრებს, კინოთეატრებს) უნდა სწევოდა, ისინი, ტელევიზორის საშუალებით უსასყიდლოდ, თავად მივიდნენ ოჯახებში და საბჭოთა ადამიანებს უკვე სახლიდან გაუსვლელად შეეძლოთ იმის ნახვა, რასაც ტელევიზიის ხელმძღვანელები, ცკ-ის აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილებები, მედიაცენტრები სელექციურად შესთავაზებდნენ.

ასე თანდათან, საბჭოთა პროპაგანდისტულმა მანქანამ მაყურებელი შეაჩვია, რომ იმპერატიულად, ტელევიზიის ფუნქციაა იმის განსაზღვრა, თუ ხელოვნების რომელი ნაწარმოებია საბჭოთა ადამიანისთვის „სასარგებლო“ და რომელს უნდა უყუროს.

აქვე, გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ მრავალი ათწლეულის განმავლობაში, არსებობდა მხოლოდ ერთი რეგიონული (საქართველოს) და ერთი საკავშირო – ცენტრალური (მოსკოვის) ტელევიზია. ორივე ტელეკომპანიის პროდუქცია მორიგეობით გადიოდა ერთ არხზე და მაყურებელს სხვა ალტერნატიულ არხზე ტელევიზორის გადართვის არანაირი შანსი არ ჰქონდა, იმ შემთხვევაში, თუ მას ეკრანიდან მოწოდებული ამბავი არ მოწონდა, ან არ აინტერესებდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამის აუცილებლობა და დეფიციტი არც არსებობდა, რადგან მაყურებელი, რომლისთვისაც ტელევიზორი ერთგვარი „ბედნიერების ყუთი“ იყო, არც კი ფიქრობდა, რომ, რასაც იქ აჩვენებდნენ, კრიტიკას რამე სახით უნდა დაქვემდებარებოდა.

მრავალი წელი, საბჭოთა მაყურებელი სრულად ზომბირებული იყო ეკრანთან მიმჯდარი და ნებისმიერი

გადაცემის დაწყებას ელოდებოდა, თემატიკის განურჩევლად.

ცოტა მოგვიანებით, როდესაც საბჭოთა სისტემას ბზარი გაუჩნდება, როდესაც მოსახლეობა უკვე ეჭვს შეიტანს ორი მარინე ფერადის (კინოფილმ „ჭრიჭინას“ გმირები) ჩაისა და წიწილების მიმართ გულწრფელ სიყვარულში, საბჭოთა ცისფერი ეკრანი მაყურებელს თანდათან დაკარგავს და ტელევიზიაც იძულებული იქნება, სამაუწყებლო ბადე უფრო მრავალფეროვანი, უფრო დინამიკური და აქტუალური გახადოს, ხოლო საინფორმაციო ახალი ამბების გამოშვებები არა გამოგონილ (შრომის გმირების არარსებულ რეკორდებზე), არამედ ობიექტურ, რეალურ ისტორიებზე აავოს.

ასე მოვედით XX საუკუნის 80-იან წლებამდე, როდესაც საბჭოთა სისტემის დემონტაჟი დაიწყო და პროცესში ტელევიზია მნიშვნელოვან მოთამაშედ ჩაერთო. ამ პერიოდში ეკრანიდან თანდათან ქრება კულტურული პროდუქცია და ეთერი კომპარტიის ყრილობებისა და უმაღლესი საბჭოს სხდომების პირდაპირ ტრანსლაციას ეთმობა, რომლებზეც დეპუტატი და მეცნიერი ეგვნი სახაროვი და მისი თანამოაზრე პოლიტიკოსები სსრკ-ის ნგრევაზე ალაპარაკდნენ.

მაყურებლისთვის ფილმები, სპექტაკლები, კონცერტები ახალი სანახაობით – პოლიტიკით – ჩანაცვლდა. სწორედ ამ პერიოდიდან, ვიდრე დღემდე, ყოფილ საბჭოთა კავშირში შემავალი ქვეყნების ტელემაყურებლებისთვის განსაკუთრებით საინტერესო პოლიტიკური შოუები და საინფორმაციო გამოშვებებია. ბუნებრივია, რადგან, ერთი მხრივ, ეს ქვეყნები ვერა და ვერ „დალაგდნენ“ და, მეორე მხრივ, ჩვევა - მაყურებელი შეეჩვია ამგვარ „სანახაობას“ იმის მიუხედავად, ჩართულია ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში თუ არა.

საბჭოთა სისტემის დანგრევის შემდეგ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაშიც სრულიად ახალი სინამდვილე დაიწყო. ქვეყნის ახალი „პატრონის“ მადიებელი ერისთვის მნიშვნელოვანი გახდა ეკრანზე ისეთი ფასეულობების დამკვიდრება, რომლებიც მოსახლეობას ახალ „დირექტორთან“ საუბარს გაუადვილებდა და საკუთარ ადგილს ახალ რეალობაში აპოენინებდა, სწორ ორიენტირებს განუსაზღვრავდა. ერთი სიტყვით, ახალი

ცხოვრების წესის გაცნობასა და მასთან ადაპტაციაში დაეხმარებოდა.

ამისთვის, ტელევიზიამ კვლავ კულტურას მიმართა, რადგან, როგორც გაირკვა, მას, ნებისმიერი იდეოლოგიის, აზრისა თუ პოლიტიკური ნარატივის მთავარ პროპაგანდისტობაში, ალტერნატივა არ გააჩნია.

როდესაც ვსაუბრობთ სახელმწიფოს მოწყობის იმ ახალ მოდელზე, რომელიც, ერთი შეხედვით, საქართველომ აირჩა, რა თქმა უნდა, დასავლური ცხოვრების წესს ვგულისხმობთ. ეს გასაკვირი არცაა. საზოგადოების რიგითი წევრს, „რკინის ფარდის“ ახდის შემდეგ, ოცნების ახდენის იმედიც გაუჩნდა. ეს ოცნება ამქვეყნიური სამოთხის ნახვას უკავშირდება, რაც მანამდე, ბევრის აზრით, ფარდის მიღმა არსებობდა.

ყოფილ საბჭოთა ადამიანს ერთი სული ჰქონდა ენახა, გაეგო, ხელით შეხებოდა და თავისად აღექვა ის, რაც მრავალი წელი აკრძალული დამალული და მიუღწეველი იყო.

„დამოუკიდებელი“ ქვეყნის სათავეში მოსული ახალი პოლიტიკური ელიტისთვისაც სასიცოცხლოდ აუცილებელი იყო მხარდამჭერი მოსახლეობის დარწმუნება, რომ ქვეყნის პოლიტიკური კურსი მხოლოდ და მხოლოდ დასავლეთისკენ, ევროპისკენ, ამერიკისკენ, ამქვეყნიური „სამოთხისკენაა“ მიმართული.

ამისთვის კვლავ მიაკითხა მედიას, მათ შორის, ტელემედიას, რადგან მძლავრი პროპაგანდისტი დასჭირდა, რომელიც მოსახლეობას ხელისუფლების გზავნილს იმ ფორმით მიუტანდა, როგორც მას წაადგებოდა და პოსტმოდერნისტულმა ტელემედიამაც დაიწყო ახალი მითების შექმნა, რომლითაც საზოგადოებას არა მხოლოდ მაშინ კვებავდა, არამედ დღემდე კვებავს.

რა თქმა უნდა, იმისთვის, რომ მოსახლეობას კიდევ უფრო კარგად ეგრძნო ევროპული სიკეთეები, არ დაბნეულიყო ამ დიდ, ახალ სივრცეში, თავი უცხოოდ არ ეგრძნო და არ „შერცხვნილიყო“ იმით, რომ არ იცის, რა არის ევროპა, აუცილებელი იყო ისეთი მენტალური რეველუციის მოხდენა, რომელიც ადამიანებს უსწრაფესად აქცევდა ევროპელად. და



ევროპასაც არ გაუკვირდებოდა მის რუკაზე „ახალგამორჩეილი“ ქვეყნისა და მისი მოსახლეობის ნახვა.

სწორედ ეს უმნიშვნელოვანესი მისია იტვირთა ტელევიზიამ, ჩაირთო მძლავრი პროპაგანდისტული მანქანა და სატელევიზიო ბაზარზე უხვად შემოყარა ევროპული და ამერიკული კულტუროლოგიური პროდუქტი. რამდენადაც ამ პოლიტიკური მისიის შესრულებას მხოლოდ ერთი არხი ვერ შეძლებდა, ქართულ მედიასივრცეში რამდენიმე სატელევიზიო და რადიო არხი გაჩნდა.

რა არის ევროპა და რატომ მოგვიწოდებდა მაინცდამაინც იქ ყოფნა, მაშინ, როდესაც მოსახლეობის დიდმა ნაწილმა პრაქტიკულად არაფერი იცოდა ამ კონტინენტზე განლაგებული ქვეყნების შესახებ?! იცოდა მხოლოდ, რომ იქ არის რაღაც კარგი, უკეთესი. იცოდა ფილმებითა და საესტრადო სიმღერებით, რომლებთან წვდომაც ეპიზოდურად გააჩნდა და, რომელსაც ისევ ხელისუფლება აწვდიდა, შერჩევით.

მოსახლეობამ იცოდა, ევროპული ტანსაცმელი რომ ჯობდა საბჭოთა სამოსელს, იმიტომ, რომ ის უნივერსალს დახლს ქვემოდან ან გადამყიდველთან ძვირად იყიდებოდა. მართალია, საბჭოთა ადამიანების დიდი ნაწილი ვერ ერკვეოდა ამ პროდუქციის ხარისხში, მისთვის მაინც უპირობოდ კარგი იყო, რაც აკრძალული იყო, დამალული ან მიუწვდომელი.

და აი, ერთ მშვენიერ დღეს, კარი გაიხსნა. რამდენად მზად ვიყავით იმისთვის, რომ მიგვეღო ევროპა ისეთად, როგორც ის სინამდვილეშია, თავისი დადებითით და უარყოფითით? რამდენად დაემთხვა ჩვენი შეხედულება, ჩვენი ილუზია რეალობას?

თუ გადავხედავთ უახლეს ისტორიას, დავინახავთ, რომ საქართველოს მოსახლეობა პრაქტიკულად მოუმზადებელი აღმოჩნდა იმ რეალობაში ორიენტაციისთვის, რასაც მრავალსაუკუნოვანი ევროპული ცივილიზაცია სთავაზობდა. ამიტომ, ერის მომზადების უდიდესი და მეტად საპასუხისმგებლო მისია ტელევიზიამ იტვირთა, რადიოსთან ერთად.

პირველი პიონერი მედიაში, რომელმაც ევროპული კულტურა მასობრივად შემოიტანა, რადიო იყო. პოსტსაბჭოთა

საქართველოში განჩნდა რამდენიმე რადიოსადგური, რომლებიც მთლიანად ინგლისურენოვან პროდუქციას ეყრდნობოდნენ. ღია ეთერში მასობრივად ისმოდა მუსიკა, რომელიც მანამდე 70 წელი მხოლოდ ხარვეზებით, დასშულად, შეფერხებით, ეპიზოდურად და ფრაგმენტულად გვესმოდა ევროპული რადიოსადგურებიდან.

ქართულ რეალობაში შემოიჭრა ინგლისური, ფრანგული, იტალიური უახლესი, თანამედროვე მუსიკა არა იმ სელექციით, რასაც მანამდე საბჭოთა ცენზურა აკეთებდა, არამედ სრულიად თავისუფლად, შეუზღუდავად, ქაოტურადაც კი.

ჩვენ ვისმენდით ჩვენთვის გაუგებარ ენაზე რაღაც ახალს, არ გვესმოდა, რაზე მღეროდნენ, მაგრამ გვსიამოვნებდა, რომ იმას ვუსმენდით, რასაც ევროპელები.

რადიომ ყველაზე ადრე და ყველაზე მეტად მოამზადა მასობრივად ქართველო მოსახლეობა ევროპული კულტურული ღირებულებების მისაღებად.

ამას მალე მოჰყვა ტელევიზია, რომელმაც აუდიოსთან ერთად უკვე ვიზუალურადაც შესთავაზა მაყურებელს ის, რასაც მანამდე საბჭოთა ელიტა ვიდეომანგიტოფონებზე ფარულად უყურებდა.

გეახსოვს იმ ადამიანების სახლები, ბინები, აგარაკები, ვისაც ვიდეომანგიტოფონები ჰქონდათ. ამ ტერიტორიებზე ფარულად ვიკრიბებოდით და დახურულ ფარდებს მიღმა ვუყურებდით აკრძალულს. მართალია, ზოგიერთი ვიდეოკასეტა იმდენად ძველი, ათასგზის გადაწერილი იყო, რომ გამოსახულება პრაქტიკულად არ ჩანდა, მაგრამ მაინც ვუყურებდით და ვცდილობდით დაგვენახა შიშველი სხეული, სექსი.

და აი, უცებ, აღარ იყო საჭირო სადმე ჩაკეტვა, გაქრა იმის შიში, რომ ვინმე ცენზორი და უმიშროების წარმომადგენელი თავზე წამოგადგებოდა, დაგსჯიდა იმის გამო, რომ უყურებდი საბჭოთა მორალისთვის მიუღებელ სანახაობას, უყურებდი „მექანიკურ ფორთოხალს“ ან რაინერ-ვერნერ ფასბინდერისა თუ პიერ-პაოლო პაზოლინის შედევრებს.

უცებ დადგა დრო, როდესაც ტელევიზორში (!!!) – შენს სახლში არსებულ ყუთში გამოჩნდა შიშველი სხეული, ღია

კონცა, ეროტიკული სცენები, გამოჩნდა მაიკლ ჯექსონი, ელტონ ჯონი და კიდევ ბევრი ვარსკვლავი და ღრმად ამოისუნთქე – შენ დასავლეთის ცივილიზაციას შეეხე!

სამწუხაროდ, ეს ნეტარება დიდხანს არ შეგვრჩა, რადგან ჩრდილოელმა მეზობელმა ძალიან მალე გადაწყვიტა, რომ ევროპისკენ კი არა, ისევ რუსეთისკენ გაგვეხედა. და მოხდა ის, რაც მოხდა – ომი, ტერიტორიების დაკარგვა, სამოქალაქო დაპირისპირება, ნგრევა, ერის გახლეჩა, შიდა დაპირისპირება, კუდიანებთან ბრძოლა და მრავალი სხვა. მაგრამ ჯინის, რომელიც შეთხვევით თუ ბრძოლით ამოძვრა ბოთლიდან, უკან დაბრუნება შეუძლებელი იყო. მით უფრო, რომ დასავლეთი იოლად ვერ შეეღია მისთვის ახალ ბაზარს და მოსახლეობის მენტალობაში გაჩენილი ღირებულებების შენარჩუნებას მაქსიმალურად შეეცადა.

ამისთვის, რა თქმა უნდა, პირველ ყოვლისა, ტელევიზიას მიმართა. დასავლეთმა დააფინანსა კომერციული არხები, მომზადდა სტაფი ამ არხებზე სამუშაოდ, პრაქტიკულად, უსასყიდლოდ მიეწოდა ძალიან ძვირადღირებული პროდუქცია და ქართული ტელებაზარი კვლავ ევროპული და ამერიკული პროდუქციით დაიტვირთა.

თუ მანამდე ეს პროდუქტი მხოლოდ ფილმებსა და კონცერტებს მოიცავდა, თანდათან უხვად გაჩნდა ევროპული და ამერიკული სატელევიზიო შოუები, გასართობი პროექტები, შემეცნებითი პროდუქცია. ევროპულმა კულტურულმა, სპორტულმა და შემეცნებითა არხებმა დაიპყრეს ქართული მედიაბაზარი.

განსაკუთრებით აქტიურად ბრიტანული საზოგადოებრივი მაუწყებელი (BBC) გამოჩნდა. შესაძლებელი გახდა მისი ყველა პოპულარული არხის ყურება. ასევე შეიქმნა ცნობილი მუსიკალური არხის MTV-ს მსგავსი ქართული „მიუზიუქ ბოქსი“ და კიდევ რამდენიმე მუსიკალური არხი, რომლებზეც მხოლოდ ევროპული და ამერიკული კლიპები ტრიალებდა. დაბოლოს, რაც მთავარია, შემოვიდა მისი აღმატებულება – სერიალიც!

მოუხედავად იმისა, რომ ქართული ტელევიზორცე, უმეტესად, ამერიკული პროდუქციით დაიტვირთა, ტელეკომპანიები მაინც ცდილობდნენ ბაზარზე ევროპული კულტურული პროექტების დამკვიდრებას.

ამ მხრივ ყველაზე დიდი ნაბიჯი სახელმწიფო ტელევიზიის საზოგადოებრივ მაუწყებლად გარდაქმნა იყო. ამ გარდაქმნისთვის, მართალია, არანაირი წინაპირობა არ არსებობდა, არც მაყურებლის მენტალური მოთხოვნების თვალსაზრისით და არც სახელმწიფოს მხრიდან, რომელიც მზად იქნებოდა მის ხელთ არსებული მნიშვნელოვანი სამაუწყებლო ბერკეტი გაეშვა, მაგრამ ეს ნაბიჯი მაინც მიანიშნებდა ქვეყნის სურვილზე – ევროპულ ოჯახთან, პირველ ყოვლისა, კულტურული ინტეგრაცია მოეხდინა.

მართალია, სახელმწიფოს კონტროლი ამ მაუწყებელზე არც ერთ ეტაპზე არ შენელებულა, მაგრამ ფორმალურად ის მაინც დამოუკიდებელ მედიასამუალებად ითვლება, რომელიც საზოგადოების მოთხოვნების დაკმაყოფილებაზე უნდა იყოს ორიენტირებული. ეს მოთხოვნები კი ევროპული კულტურული ღირებულებების არ მხოლოდ გაცნობას, არამედ შეთვისებასაც გულისხმობს.

ამიტომ საზოგადოებრივი მაუწყებლის საეთერო პოლიტიკა, კომერციული არხებისგან განსხვავებით, უფრო მეტად განსაზღვრა ევროპულმა სამაუწყებლო პოლიტიკამ. ეს იმანაც განაპირობა, რომ საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი გაერთიანდა ევროპის მაუწყებელთა კავშირში, რამაც ავტომატურად გააჩინა იმ პროექტებში ჩართვის აუცილებლობა, რომლებიც ევროპის მაუწყებელთა კავშირის პატრონაჟით იწარმოება. ამ ორგანიზაციისთვის მთავარი არა პირდაპირი პოლიტიკური ნარატივია, არამედ იმ კულტურული ფასეულობების დემონსტრირება, რომლების დამკვიდრებასაც ცდილობს ევროპული სამყარო ამერიკული კულტურული ექსპანსიის ფონზე.

პროექტებიდან, რომლებსაც ევროპის მაუწყებელთა კავშირი აწარმოებს, ყველაზე მნიშვნელოვანია „ევროვიზია“, რომელშიც ჩართულია საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი.

რა არის „ევროვიზია“? ამ საერთაშორისო მუსიკალური კონკურსის ირგვლივ ბევრი მსჯელობა და კამათი მიმდინარეობს, რაც უშუალოდ ეხება არა იმდენად შემოქმედებით სტრუქტურას, რამდენადაც მის პოლიტიკურ მახასიათებელს.

რა თქმა უნდა, კამათის საგანია ისიც, რაც ისმის „ევროვიზიის“ სცენიდან, მაგრამ ამ კონკურსში მონაწილეობას ჩვენთვის აქვს როგორც კულტურული, ისე პოლიტიკური მნიშვნელობა.

ჩვენთვის „ევროვიზია“ სამი მიმართულებით არის საინტერესო. ერთი ეხება თავად ქვეყანას, რომელიც უდიდეს საერთაშორისო ფორუმზე აკეთებს განაცხადს, რომ ის ევროპის, ევროპული კულტურის ნაწილია, მეორე – მონაწილე, რომელიც მსოფლიოს უდიდეს მუსიკალურ სცენებზე წარადგენს ქართულ კულტურას და მესამე – ქართველ მაყურებელს, რომელიც თანამედროვე პოპულარულ ანუ მასობრივ კულტურაში არსებული ტენდენციების თანაზიარი ხდება.

ყველა ასპექტი მეტად არსებითია. მცირერიცხოვანი ერისთვის (რომელიც სულ რამდენიმე ათეული წელია ცდილობს ევროპას საკუთარი არსებობა, საკუთარი კულტურა და შემოქმედება გააცნოს) უმნიშვნელო არაა, რომ წელიწადში, მინიმუმ, ორჯერ (დიდებისა და პატარების კონკურსზე) ბებერი ევროპის სახელმწიფოების გვერდზე საკუთარი დროშა ააფრიალოს და რომელიც ამკვიდრებს ფაქტს, რომ ჩვენ ვარსებობთ, რომ ჩვენ რაღაც გვიჭირს, რომ ჩვენ მათი თანადგომის იმედი გვაქვს.

სწორედ ესაა კულტურული ფორუმის პოლიტიკური ასპექტი, რომელზეც ჩვენი ქვეყანა ყურადღების მიპყრობასა და ადგილის დამკვიდრებას ცდილობს.

საბავშვო „ევროვიზიის“ სატელევიზიო კონკურსზე საქართველომ სამჯერ მოიპოვა პირველი ადგილი, რაც იმით დაგვირგვინდა, რომ თბილისში გაიმართა ერთ-ერთი კონკურსი, რის შედეგადაც, საქართველოს მსოფლიოს ბევრი ქვეყნის დელეგაცია, პრესის წარმომადგენლები ესტუმრნენ, ბევრმაც ეკრანიდან შეიტყო ჩვენი ქვეყნის შესახებ.

მართალია, დიდების „ევროვიზიაზე“ საქართველოს მოწინავე პოზიციები არ დაუკავებია, მაგრამ კამათი იმაზე, უნდა მიიღოს თუ არა საქართველომ ამ სატელევიზიო კონკურსში მონაწილეობა, მაინც უადვილოა. რადგან აქ მთავარი არა გამარჯვება, არამედ ევროვიზიის რუქაზე არსებობის დაფიქსირებაა.

ეს საერთაშორისო სატელევიზიო კულტურული პროექტი ჩვენი პოლიტიკური ბრძოლისა და ამ ბრძოლაში თანამოაზრეთა მოპოვების მეტად მნიშვნელოვანი იარაღია. გარდა ამისა, „ევროვიზია“, ისე, როგორც სხვა სახის ევროპული სატელევიზიო პროექტები, BBC-სა და „არტეს“ ფილმები, ევროპული სერიალები ის რესურსია, რომელიც აადვილებს ტრადიციულ ქართულ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში (რომელიც 70 წელი იკვებებოდა ფსევდოდემოკრატიული კომუნისტური იდეალებით) მოახდინოს სერიოზული მენტალური გარდაქმნები და მოსახლეობის აზროვნებაში ნამდვილად ლიბერალური ღირებულებები შეიტანოს, შეაგუოს საქართველოს თითოეული მოქალაქე, რომ ევროპაში ყოფნა გულისხმობს ამ ღირებულებების გაზიარებას.

ეს პროექტები სწორედ იმ აზრს ნერგავს, რომ უნდა ვიყოთ მიმტკეველები და შემგუებლები განსხვავებულის მიმართ, რომ ადამიანები თანასწორად უნდა იღებდნენ ყველა სიკეთეს, რაც არსებობს სოციალურ გარემოში, რომ მიუღებელია დისკრიმინაცია, ჩავვრა, რომ ხელოვნება არ ფასდება ხელოვანის ცხოვრების წესითა და ორიენტაციით.

დიდწილად, „ევროვიზიის“ და ევროპული სატელევიზიო პროექტების დამსახურებაა, რომ ქართულმა საზოგადოებამ მშვიდად მიიღო ერთსა და იმავე სცენაზე ქართველი მომღერლისა და ავსტრიელი ტრანსგენდერი კონჩიტას არსებობა. რომ მისთვის აღარაა შოკისმომგვრელი წვერებიანი კაცი კაბაში.

ეს არ ნიშნავს, რომ ჩვენი საზოგადოების ყოველი წევრი ამას სიხარულით ხვდება, მაგრამ ის, რომ განსხვავებულობა ტოტალური აგრესიის ობიექტს არ წარმოადგენს და მოსახლეობა შეეგუა ასეთის არსებობას, სწორედ ქართულ

ტელევიზორებში ამგვარი პროექტების მუდმივმოქმედი არსებობის დამსახურებაა.

ევროპა ძნელად, მაგრამ მაინც იჭრება ქართულ რეალობაში. უნდა ეს, თუ არა ჩვენს ჩრდილოელ მეზობელს, ჩვენ მაინც გვაქვს ღია კარი ევროპასთან და იქედან ვიღებთ ჩვენი არსებობისთვის მნიშვნელოვან ჟანგბადს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული პოლიტიკა, როგორც სჩვევია, ნახევარქათამას პოზიციაშია და ხან ერთ მხარეს იხრება, ხან მეორე მხარეს, დამოუკიდებლობის აღდგენიდან დღემდე, ყველა ეტაპზე, ქართული პოლიტიკა მაინც ცდილობს არ გაწყვიტოს კავშირი ევროპასთან და პოლიტიკური ტენილების მიუხედავად, კულტურა ერთადერთია, რომლის მუდმივი ნაკადის შემოდინებისთვის მას ხელი არ შეუშლია. ეს ნაკადი, უპირველესად, ქართული ტელევიზიების მეშვეობით შემოდის სწორედ კულტურული პროექტების სახით.

ქართული საზოგადოების ევროპულ თანამეგობრობაში გაერთიანების სოციალურ-ფსიქოლოგიური და მენტალური მზაობის შედგენის მიღწევაში, რაც საქართველოს ევროკავშირში გაერთიანების მომხრეთა რიცხვის მნიშვნელოვან ზრდაში გამოვლინდა, უდიდესი როლი ქართული ტელეარხების სამაუწყებლო პოლიტიკის იმ ასპექტებსაც ეკუთვნის, სადაც დასავლურ კულტურული მედიაპროდუქტებს მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- იბერი ე. საქართველოს ტელევიზიის ისტორია. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამ-ბა. 2016;
- ჭიჭინაძე რ. პროპაგანდის ფორმები სამაუწყებლო მედიაში. გამომცემლობა „კენტური“. 2015;
- Megan Kirkwood-Popular Culture as Propaganda - <https://medium.com/@kirkwoodmegan1/popular-culture-as-propaganda-reading-homeland-and-american-sniper-as-propaganda-through-the-705331948245> (17/06/2020);
- Гегелова Н.С. Культура на телевидении: миф или реальность? - <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-na-televidenii-mif-ili-realnost> (17/06/2020).

# მუსიკისმცოდნეობა



**ქეთევან ბოლაშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი

**არნოლდ შონბერგის მხსარმსიონისტული  
მუსიკალური თეატრი:  
მუსიკა, ლიბრეტო, კომენტარები**

XX საუკუნის პირველი ნახევრის უდიდესი კომპოზიტორის, მხატვრის, მუსიკის თეორეტიკოსის, ლიტერატორის, პედაგოგის, არნოლდ შონბერგის შემოქმედებითი ფიგურა იშვიათი ინდივიდუალობით გამოიჩევა, ხოლო მისი მხატვრული აზროვნება მრავალი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ერთეულისგან შედგება. პირველი და უმთავრესი, რაც იპყრობს ყურადღებას მის მხატვრულ სამყაროში ექსპრესიონისტული ესთეტიკიდან მომდინარე – უკიდურესი ემოციურობაა, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლინდა შონბერგის 1910-იანი წლების ორ მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებში – მონოდრამა „მოლოდინში“ (Erwartung) და სიმბოლისტურ მუსიკალურ დრამა „ბედნიერ ხელში“ (Die glückliche Hand).

შონბერგის ამ ორ ნაწარმოებზე ფოკუსირება, უპირველეს ყოვლისა, ჩემი ბოლო დროის აქტიური მუშაობითაა განპირობებული, კერძოდ, 2018 წლის კულტურის სამინისტროს საკონკურსო პროექტით, რომელიც XX საუკუნის პირველი ნახევრის სამი უდიდესი კომპოზიტორის – არნოლდ შონბერგის, ალბან ბერგის და იგორ სტრავინსკის 8 საოპერო ნაწარმოების ლიბრეტოს ქართულ თარგმანს ეხება (თანაავტორი მაია სიგუა). პროექტზე მუშაობისას ჩვენ არა მხოლოდ ვთარგმნეთ ოპერების სრული ლიბრეტოები, არამედ დავურთეთ მათ კომენტარები და მოკლე ანოტაციები, რომლებიც, ძირითადად, ნაწარმოებების შექმნის ისტორიას ეხება. პროექტზე მუშაობისას შეგროვდა საინტერესო მასალა, რომელიც ადრე ქართულად არ გამოქვეყნებულა და, ამდენად,

ვფიქრობ, წიგნის მომავალი მკითხველის, და ამ მოხსენების მსმენელისთვის საინტერესო იქნება.

ამ მოკლე პრეამბულიდან გამომდინარე, მოხსენების მიზანია შონბერგის ორი ნაწარმოების ტექსტზე კონცენტრაცია (იგულისხმება ტექსტი ფართო გაგებით) და ექსპრესიონისტული მუსიკალური თეატრისთვის სპეციფიკური თვისებების გამოყოფა კომპლექსში, მუსიკის, ლიბრეტოს, ავტორის კომენტარების, მისი წერილების და ესკიზების საფუძველზე.

\* \* \*

„მოლოდინზე“ მუშაობის დაწყება დათარიღებულია 1909 წლის აგვისტოთი. შონბერგი იმ ზაფხულს, ოჯახთან და მეგობრებთან ერთად (ალექსანდერ ცემლინსკი, ალბან ბერგი, ანტონ ვებერნი, მაქს ოპენჰაიმერი), ატარებდა ქვემო ავსტრიის საკურორტო ქალაქ შტაინაიკრხენში. მან ახალგააცნობილ ახალგაზრდა ქალს – ავსტრიელ ექიმ მარი პაპენჰაიმს, რომელიც კარლ კრაუსის ჟურნალში Die Fackel (ჩირაღდანი) ლექსებს აქვეყნებდა ფსევდონიმით მარია ჰაიმი,<sup>1</sup> მიმართა თხოვნით: „გთხოვთ, დაწერეთ ჩემთვის საოპერო ლიბრეტო“. ლიბრეტოზე მუშაობა პაპენჰაიმმა 2 დღის შემდეგ დაიწყო და სამ კვირაში დაასრულა. „ვწერდი ბალახზე წამოწოლილი, ფანქრით დიდი ფორმატის ფურცლებზე, არ გამიკეთებია ასლი, ძნელი გასარჩევია, რა დავწერე“. მეოთხე სცენის ბოლოს პაპენჰაიმმა გამოიყენა თემატური პარალელი ჯონ ჰენრი მაკეის<sup>2</sup> ლექსთან Wegrand (გზის პირას), რომელიც შონბერგს ჰქონდა გამოყენებული სიმღერებში op. 6 (№ 6), კერძოდ, სიტყვები: Sehsucht erfüllt die Bezirke des Lebens (სევდა აღავსებს ცხოვრების ყველა სფეროს).

უკვე ლიბრეტოს რედაქტირებისას შონბერგმა აქა-იქ ტექსტს მუსიკალური იდეები მიაწერა. შემდეგ, 1909 წლის 27

<sup>1</sup> Maria Heim. 1882-1966.

<sup>2</sup> Jon Makei (John Henry Mackay. 1864-1933) – Sotlandiuri warmoSobis germaneli poeti.

ავგისტოდან 12 სექტემბრამდე, მუშაობდა ე. წ. Particell<sup>1</sup>-ზე, ხოლო პარტიტურის საბოლოო ვერსიაზე მუშაობა დასრულდა 1909 წლის 4 ოქტომბერს.

არსებობს ცნობა, რომ რიცხვების სიმბოლიკით გატაცებული შონბერგისთვის მნიშვნელოვანი იყო, ეს ნაწარმოები გამოცემლობას Universal გამოქვეყნებინა, როგორც op. 17, რადგან რიცხვი 17 პარტიტურაზე მუშაობის ხანგრძლივობას მიუთითებდა. მართალია, ეს ფაქტი დოკუმენტურად არ დასტურდება, მაგრამ ცნობილია, რომ შონბერგი ძალიან სწრაფად მუშაობდა და სავსებით სავარაუდოა, რომ ასეთი ინტენსიური ერთაქტიანი ოპერა, მართლაც 17 დღეში დაესრულებინა.

შონბერგის ამ ე. წ. „ყვირილის დრამის“ (Schreidrama) ერთადერთი პერსონაჟი ქალი (სოპრანო) ტიპურად ექსპრესიონისტული გმირია. მთელი ნაწარმოების განმავლობაში ავტორი გვიჩვენებს მის ქვეცნობიერ სამყაროს, რომელიც შიშის, უიმედობის, ეჭვიანობის, სასოწარკვეთილების გრძნობებითაა განმსჭვალული. სწორედ ეს განაპირობებს ლიბრეტოს ტექსტის არათანმიმდევრულობას, ტექსტსა და მუსიკაში ხშირ და მკვეთრ გადასვლებს ერთი ემოციური მდგომარეობიდან მეორეზე. კომპოზიტორი, ლიბრეტოსთან ერთად, გვიჩვენებს იდუმალებით მოცულ სულიერ სამყაროს, რომელშიც აქცენტირებულია გაუცნობიერებელი შიში, ავი წინათგრძნობები, ხოლო XX საუკუნის დასაწყისში გაჩენილი და უაღრესად პოპულარული ფსიქოანალიზი კი მის ეროტიზმს განსაზღვრავს და ხსნის.

დრამატული სოპრანოსა და სიმფონიური ორკესტრისთვის დაწერილი ეს მონოდრამა, ორკესტრის დიდი, ოთხმაგი შემაღვენლობის მიუხედავად, ტემბრების ინდივიდუალიზაციის გამო (მაგალითად, მეორე სცენის დაწყებამდე სოლო ვიოლინოს და კლარნეტის დიალოგი და ა. შ.), საოცრად გამჭვირვალედ ჟღერს, ხოლო კულმინაციაში კი, გრანდიოზულ მასშტაბებს

---

<sup>1</sup> Das Particell (იგივე die Particella) – მოკლე პარტიტურა, რომელიც შეიცავს ნაწარმოების ხმების მხოლოდ ნაწილს, მათ ესკიზებს, მინიშნებებს და ა. შ. შუალედური ფორმა კლავირსა და სრულ პარტიტურას შორის.

აღწევს. მუსიკალური განვითარების თვალსაზრისით, „მოლოდინი“ ვრცელი დამუშავების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომლის საწყისი თემატური მასალა, თითქოს, ნაწარმოების ფარგლებს მიღმა დარჩენილი. რიტმული დინამიკა, ტემპებისა და ტემბრების ხშირი ცვლა, მუსიკალური ქსოვილის დისონანსური თანხმოვანებებით გაჯერება – ყოველივე ეს – გრძობათა უკიდურესი დაძაბულობის შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე. „მოლოდინის“ მუსიკალური დრამატურგია განვითარების ერთიან ხაზს, კრეშენდოების პრინციპს ეყარება და კულმინაციას ნაწარმოების ბოლოს აღწევს. ფინალური ე. წ. „არარაში წასვლა“ (დამბოლოებელი ქრომატული პასაჟები) დასასრულის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნის, არამედ პირიქით, უსასრულო, ჩაუკეტავი ნაგებობის შეგრძნებას ბადებს.

საინტერესოდ აფასებს „მოლოდინს“ ანტონ ვებერნი, რომელიც აღნიშნავს: „აქ შესაძლებელია ლაპარაკი მუსიკალურ პროზაზე. [...]

მონოდრამის პარტიტურა უმაგალითო მოვლენაა. მასში სრულიად დარღვეულია ტრადიციული არქიტექტონიკა; სიახლე მუდამ თან სდევს ემოციის მოულოდნელ ცვლილებას.

იმავეს თქმა შეიძლება გაორკესტრებაზე: აქამდე გაუგონარი ჟღერადობების უწყვეტი გარდაქმნები. არც ერთი ტაქტი არაა პარტიტურაში, რომელიც სრულიად ახალ ჟღერადობას არ წარმოაჩენდეს. საკრავები, უმთავრესად, გააზრებულია, როგორც სოლისტები. თითოეული საკრავის გამოყენებისას საოცარი ალლო იგრძნობა. სრულებით ახლებურია შონბერგის მიერ აკორდების გაორკესტრება“.<sup>1</sup>

„მოლოდინის“ პრემიერა შედგა 1924 წლის 6 ივნისს პრადის საოპერო თეატრში (დირიჟორი – ალექსანდერ ფონ ცემლინსკი, სოპრანო – მარი გუტჰაილ-შოდერი<sup>2</sup>). ამ დადგმის შესახებ, სამწუხაროდ, ვერ მოვიძიე დოკუმენტები, მაგრამ

<sup>1</sup> Arnold Schönberg Center. Webern. A. *Arnold Schönberg*. Mit Beiträgen von Alban Berg et al. München 1912. p. 22–48 - <https://www.schoenberg.at/index.php/de/anton-webern-schoenbergs-musik> (19/06/2020).

<sup>2</sup> Marie Gutheil-Schoder. 1874-1935.

საინტერესოა 1930 წლის 14 აპრილით დათარიღებული წერილი ერნსტ ლეგალისადმი<sup>1</sup>, რომელშიც შონბერგი დაწვრილებით აღწერს თავის წარმოდგენებს ოპერის რეჟისურასა და სცენოგრაფიაზე:

„...ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხები: დარწმუნებული ვარ, თქვენ არ ხართ იმ რეჟისორთაგანი, რომლებიც ნებისმიერ ნაწარმოებს უყურებენ მხოლოდ პოზიციიდან — როგორ შეიძლება მისგან სულ სხვა რაღაცის გაკეთება. ასეთი მიდგომა მცდარი იქნებოდა, უპირველესად, ჩემ მიმართ, რადგან მუსიკის წერისას ყველა სცენური ელემენტი ზუსტად მქონდა წარმოდგენილი. მოლოდინის ყველაზე ღიდი სირთულე არის შემდეგი:

მაყურებელი გამოუღმებით უნდა ხედავდეს ქალს ტყეში, რათა გასაგები გახდეს, რა აშინებს!! რომ მთელი დრამა გაგებულ იქნეს, როგორც ღამის კომმარი; და სწორედ ამიტომ ეს უნდა იყოს რეალური ტყე და არა მხოლოდ „პირობითი“, რადგან ეს უკანასკნელი შეიძლება კაცს სძულდეს, მაგრამ მისი არ ეშინოდეს.

მუსიკის წერისას, თითქმის არ დამიბოლოვებია დრო მოქმედებით გათვალისწინებული დეკორაციების შეცვლისთვის. ამდენად, ეს უნდა ხდებოდეს ფარდის დაშვების გარეშე.

გარდა ამისა, ბოლო (მეოთხე) სცენაში მოქმედება გადადის სცენის სიღრმეში და ამიტომ მისი წინა ნაწილი უნდა დაცარიელდეს ანუ ყველაფერი, რამაც შეიძლება დაფაროს ხედი, უნდა მოშორდეს.

თუ პირველი ორი ცვლილებისას მდგომარეობიდან გამოსვლა შეიძლება განათების წყაროს მეშვეობით, რომელიც სხვადასხვა წერტილიდან განათებს ქალის გზას და მას ხან ერთი, ხან კი მეორე მხრიდან გამოაჩენს, დანარჩენ შემთხვევებში, მხოლოდ ტყის სურათი შეიცვალოს — რამდენიმე მარტივი მოძრავი კონსტრუქციის მეშვეობით, მეოთხე სურათში უკანა პლანზე უნდა გამოჩნდეს სახლი, ტყე კი გაქრეს.

ამ პრობლემის გადაწყვეტა არაა ადვილი. სახლში დავიწყე პატარა მოდელის კეთება იმის საჩვენებლად, თუ როგორ

---

<sup>1</sup> Ernst Legal. 1881-1955. ბერლინის ოპერის დირექტორი.

შეიძლება სცენაზე მცირე ზომის ორი საბრუნე წრის დადგმა, რომლებიც, გარკვეული კუთხით შემობრუნებულები, სცენის საჭირო მონაკვეთს ზედმეტისგან გაათავისუფლებდნენ“<sup>1</sup>.

მონოდრამა „მოლოდინი“, მთელ რიგ სტილურად ახალ მიგნებებთან ერთად, ტრადიციული აზროვნების ცალკეულ თვისებებსაც შეიცავს, კერძოდ, კომპოზიტორი სიტყვისა და მუსიკის, ვოკალური ინტონირების პრობლემას არსებული ნორმების ფარგლებში აქცევს. სრულიად განსხვავებულ, ახალი ტიპის მუსიკალურ თეატრს წარმოადგენს „ბედნიერი ხელი“ op. 18.

გარეგნულად, ამ ორ სცენურ ნაწარმოებს შორის ბევრი მსგავსებაა: ერთი სოლისტი მომღერალი („ბედნიერ ხელში“ – ბარიტონი), ოთხ სურათად დაყოფილი ერთმოქმედებიანი კომპოზიცია, მთავარი გმირის შინაგან სამყაროზე ფოკუსირება. აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ ორი ნაწარმოების ექსპრესიონისტული ესთეტიკით განპირობებული უკიდურესი ემოციურობა გარკვეული გენდერული არქეტიპებით საზრდობს – „მოლოდინი“ კონცენტრირებულია ქალის სასიყვარულო განცდებზე, ხოლო „ბედნიერ ხელს“ საფუძვლად უდევს მამაკაცის სულიერი დრამა – ქალისადმი ლტოლვით და მისი ღალატით გამოწვეული შემოქმედებითი პოტენციალის დათრგუნვა.

მაგრამ მათ შორის მეტია განსხვავება, ვიდრე მსგავსება.

პირველი თვალშისაცემი განსხვავება შემადგენლობაშია: ერთი სოლისტი მომღერლის გარდა, „ბედნიერ ხელში“ უსიტყვო პერსონაჟებიც არიან – ქალი და ბატონი, და კიდევ გუნდი, უფრო ზუსტად, 12-კაციანი ანსამბლი (6 ქალი და 6 მამაკაცი), რომელიც პირველ და მეოთხე სცენებში რეაგირებს სცენურ მოქმედებაზე. არანკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თუ „მოლოდინი“ მთავარი გმირი ქალის უზარმაზარი მონოლოგია, „ბედნიერი ხელის“ მთავარი გმირი მამაკაცის ვოკალური პარტია მოკლე რეპლიკებით შემოიფარგლება, ხოლო ლიბრეტოს უდიდესი ნაწილი ეთმობა სცენისა და მოქმედების აღწერას.

<sup>1</sup> Schoenberg, A. *Letters*. (E. Stein. Ed.) St. Martin's Press. 1964. p. 139-140.

ავტორის განმარტებით, „ბედნიერი ხელი“ – ესაა „დრამა მუსიკით ერთ აქტად“, თავისებური მუზიცირება<sup>1</sup> სცენის მეშვეობით, სადაც მუსიკა, დრამა, განათება, ფერი, სცენოგრაფია, კოსტიუმები, შესტები ერთობლივად მოქმედებენ მსმენელზე და ქმნიან განვითარების ძირითად ღერძს. ამ განმარტებიდან გამომდინარე, მეტი მსგავსება შეიძლება დავინახოთ ვაგნერის Gesamtkunstwerk-ის კონცეფციასთან, ვიდრე „მოლოდინთან“ ან რომელიმე სხვა ტრადიციულ საოპერო თხზულებასთან. მაგრამ, თუ ვაგნერის უნივერსალური მხატვრული ნაწარმოების შექმნის კონცეფცია უშუალოდაა დაკავშირებული გერმანულ რომანტიკულ ფილოსოფიასთან და ამაღლებულის ესთეტიკურ კატეგორიასთან, შონბერგის „ბედნიერი ხელი“, გააზრებული როგორც Gesamtgestalt-ი, ახლოსაა კანდინსკის მხატვრულ აზროვნებასთან (იგულისხმება კანდინსკის „ყვითელი ბგერა“ და „სულიერის შესახებ ხელოვნებაში“<sup>2</sup>) და, მის მსგავსად, კონცენტრირებულია „შინაგან ჟღერადობაზე“, რომელიც თავისებურ „ფსიქიკურ ვიბრაციას“ ბადებს.<sup>3</sup> ამის კიდევ ერთი დასტურია შონბერგის მიერ შექმნილი „ბედნიერი ხელის“ სცენოგრაფიის ესკიზები.

„ბედნიერი ხელი“ დაიწერა 1909-1910 წლებში და პირველად შესრულდა 1924 წლის 14 ოქტომბერს ვენის Volksoper-ში. ნაწარმოების ტექსტი გამოქვეყნდა 1911 წელს მუსიკის და თეატრისადმი მიძღვნილ ჟურნალში Merker. ეს იყო შონბერგის პირველი ლიტერატურული პუბლიკაცია.

<sup>1</sup> ქართულ მუსიკოლოგიაში მიღებულია ტერმინის ორგვარი ტრანსკრიფცია: მუსიცირება და მუზიცირება. თითოეულის მომხრეებს აქვთ საკუთარი არგუმენტები. ჩვენ უპირატესობას ვანიჭებთ ტერმინის წაკითხვას ასობგერა „ზ“-თი ანუ „მუზიცირებას“, ვინაიდან ეს სიტყვა ქართულ ენაში გერმანულიდან მოხვდა, ხოლო გერმანულად – musizieren იკითხება „ზ“-თი.

<sup>2</sup> Der Gelbe Klang. 1909. О духовном в искусстве. 1910 / Über das Geistige in der Kunst. 1912.

<sup>3</sup> იხ.: Arnold Schönberg Center. Schmidt. M. (n.d.). Die glückliche Hand«. Drama mit Musik op. 18 (1910–1913). Wien. from Arnold Schönberg Center - [https://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=%20article&id=187&Itemid=362&lang=de](https://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=%20article&id=187&Itemid=362&lang=de) (19/06/2020)

1928 წლის 24 მარტს „ბედნიერი ხელის“ ბრესლაუში<sup>1</sup> შესრულების წინ, შონბერგმა წარმოთქვა შესავალი სიტყვა, რომელიც შემდგომ შევიდა მისი სტატიების კრებულში „სტილი და აზრი“. კომპოზიტორი საკუთარი თხზულების ზოგიერთ თავისებურებას ასე განმარტავს: „...უკვე დიდი ხანია ვფიქრობდი ფორმაზე, რომელშიც, ჩემი აზრით, მუსიკოსი შეძლებდა თვითგამოხატვას თეატრში. ჩემთვის მას ვუწოდებ: მუზიციერება სცენის საშუალებებით.

ადგილი არაა იმის ახსნა, ამაში რა იგულისხმება, მაგრამ შევეცდები, განვმარტო“.

ამ ახალი კონცეფციის განმარტებისთვის შონბერგს რამდენიმე მაგალითი მოჰყავს: „დასაწყისში შავ ფონზე ხედავთ თორმეტ ნათელ ლაქას – ექვსი ქალის და ექვსი მამაკაცის სახეს. უფრო ზუსტად, მათ მზერას“. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შონბერგისთვის მზერა მატერიალურია, მიმიკური თამაშის ნაწილი, ერთ-ერთი სცენური საშუალება. პროლოგის მუსიკას და სცენოგრაფიას იგი აღიქვამს, როგორც თავისებურ „მზერათა გუნდს“, ისე „როგორც აღიქვამენ სწორედ მზერას, გრძნობენ მას, მაშინაც კი, როცა ვერ ხედავენ, რომ ლაპარაკობენ. რას ასახავს მათი მზერა, არც ის სიტყვები გადმოგვცემენ, რომლებსაც გუნდი მღერის, არც ფერები, რომლებიც მათ სახეებს აფერადებენ. ამ იდეის მუსიკალური ხორცმესხმა ჩანაფიქრის ერთიანობაზე მეტყველებს“.

პირველი სცენის მუსიკა თითქოს „ერთ ადგილასაა გაჩერებული“, ჟღერს ერთი კვაზი-ოსტინატური აკორდი, რომელიც ე. წ. მთავარი და დამხმარე ხმების მონაცვლეობით იცვლის ინტენსივობას, ფერს და სხვ.

„ბედნიერი ხელის“ მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენს ე. წ. „სინათლის, ქარიშხლისა და მამაკაცის სცენური თამაშის *crescendo*“. შონბერგი წერს: „ცხადია, შესაძლებელია ამ პროცესის რეალისტური განმარტებაც, როგორც ეჭვიანობის განცდა და წინათგრძნობა. მაგრამ მთლიანობა აქ ბევრად მეტია და ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია იმის განმარტება, რომ დეტალების გამარტივებული სიმბოლური ახსნისას

<sup>1</sup> ბრესლაუ (გერმ. Breslau) – თანამედროვე ვროცლავი (პოლ. Wrocław).



დამახინჯებულ სურათს ვიღებთ. მართალია, ამ *crescendo*-ს გარეგნული ფორმა ტკივილის თანდათანობითი ზრდაა, ეს მხოლოდ მისი გარეგნული სამოსია. ყველაზე ცხადად ეს ვლინდება იმაში, რომ სინათლეც, ფერიც და, განსაკუთრებით, მუსიკა იმ გზებით ვითარდება, რომლებსაც ისე სწორხაზოვნად ზემოთ არ მივყავართ, როგორც, მაგალითად, ქარის მანქანას ან სხვა დინამიკურ ელემენტებს.

[...] სინათლის და ფერის თამაში აგებულია არა მხოლოდ ინტენსივობის ცვალებადობაზე, არამედ, ასევე, იმ მნიშვნელობებზე, რომლებსაც ბგერათსიმაღლებრიობას ანიჭებენ. ბგერები ხომ იოლად მხოლოდ იმ შემთხვევაში უკავშირდება ერთიმეორეს, თუ მათ შორის ფუნდამენტური ურთიერთკავშირები არსებობს. ზუსტად ასევე უკავშირდება ერთმანეთს ფერის ტონები (Farbtöne) თავიანთი ფუნდამენტური ურთიერთკავშირების მეშვეობით.

მაგრამ გადამწყვეტი ისაა, რომ სულიერი პროცესები, მოქმედებაში გამოსატყუი, სრული სიცხადით იჩენენ თავს არა მხოლოდ ჟესტებში, მოძრაობებსა და მუსიკაში, არამედ, ასევე, ფერსა და განათებაში; ამან კი უნდა ცხადდეს, რომ აქ ჟესტები, ფერი და განათება ბგერების მსგავსადაა გააზრებული: მუსიკა მათი მეშვეობით იქმნება. ცალკეული სინათლე-გრძლიობიდან და ბგერაფერიდან წარმოიშობა მუსიკალური სტრუქტურების, ფიგურების და მოტივების მსგავსი ფიგურები და სტრუქტურები.

კიდევ სხვა მაგალითი — შავი საფარი, რომელიც, პარტიტურის სარეჟისორო რემარკის თანახმად, პირველი სურათის ბოლოს ფარავს მამაკაცს. მას საფუძვლად უდევს დაახლოებით ასეთი წარმოდგენა: მოძრავი უკუნეთი! დაბალი რეგისტრის აკორდების მსგავსად! სიბნელის თანდათანობითი მატება, როგორც პირქუში აკორდის ფერის ცვლილება“.<sup>1</sup>

ამრიგად, „ბედნიერი ხელისთვის“ დამახასიათებელია ირეალობა, ტრადიციული თანმიმდევრული სიუჟეტური განვითარების უქონლობა, ვინაიდან ავტორი კონცენტრირებულია

<sup>1</sup> Schönberg. A. *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. S. Fischer Verlag. 1976. S. 237-238.

სიღრმისეულ სულიერ შინაარსზე, რომელიც ვერ გამოიხატება სიტყვით.

ბოლოს აღვნიშნავ, რომ შონბერგის შემოქმედების ექსპრესიონისტულ პერიოდში, გასული საუკუნის 10-იანი წლებში დაწერილი ორი სცენური ნაწარმოები – „მოლოდინი“ (op. 17, 1909 წ.) და „ბედნიერი ხელი“ (op. 18, 1910-13 წწ.) – კომპოზიტორის მეტად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიგნებებია, რომლებიც, ერთი მხრივ, შეიქმნა როგორც ახალი ეპოქალური ესთეტიკის გაზიარების შედეგი, როგორც ახალი სიტყვა მუსიკალურ-თეატრალურ ჟანრში, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ტრადიციის ახლებური გაგრძელება, რაც ზოგადად შონბერგის სტილის ერთ-ერთი სტაბილური მახასიათებელია – ნოვატორი და ტრადიციების დამანგრეველი არნოლდ შონბერგი, მისივე აღიარებით ბახის, ბეთჰოვენის, მოცარტის, ვაგნერის და ბრამსის შემკვიდრე იყო.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Schönberg A. *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. S. Fischer Verlag. 1976;
- Schoenberg A. *Letters*. (E. Stein, Ed.) St. Martin's Press. 1964;
- Arnold Schönberg Center. Schmidt. M. (n.d.). »Die glückliche Hand«. *Drama mit Musik op. 18 (1910–1913)*, Wien, from Arnold Schönberg Center - [https://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=%20article&id=187&Itemid=362&lang=de](https://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=%20article&id=187&Itemid=362&lang=de) (19/06/2020);
- Arnold Schönberg Center. Webern A. *Arnold Schönberg*. Mit Beiträgen von Alban Berg et al. München 1912 -<https://www.schoenberg.at/index.php/de/anton-webern-schoenbergs-musik> (19/06/2020).

## **მარინა ქავთარაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი

### **ქართული მუსიკა ევროპული კულტურის კონტექსტში**

მოხსენებაში ხაზგასმულია XIX საუკუნეში მიმდინარე ინოვაციური პროცესის შედეგად წარმოქმნილი „ახალი ქართული პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლის“ ფორმირება, დაკავშირებული დასავლეთევროპული მუსიკალური ტრადიციების გავრცელებასთან საქართველოში, რისი შედეგიც იყო ევროპული ტიპის მუსიკალური განათლების და ევროპული საკონცერტო ცხოვრების წესის დამკვიდრება, საოპერო თეატრის გახსნა, ევროპული საკრავების, კლასიკური მუსიკის ჟანრებისა და ფორმების გავრცელება.

კლასიკური ევროპული განათლების მქონე ქართველი კომპოზიტორი თავის შემოქმედებაში იდენტიფიკაციას იმ მუსიკასთან ახდენს, რომელშიც ქართული და ევროპული კულტურული გამოცდილებაა აკუმულირებული. ამის მაგალითია ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც ქართული საზოგადოების მიერ აღიარებული იყო ეროვნული კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად, ევროპულ ჟანრულ მოდელში გაცხადებულ ეროვნული კულტურის ეტალონურ ნიმუშად, სიმბოლოდ.

კვლევის მიზანია ვაჩვენო: რა ურთიერთმიმართება აქვს ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას დასავლეთევროპულ ტრადიციებთან მიმართებით და როგორ ხდება საზოგადოების იდენტობის გრძნობის ფორმირება მასთან კავშირში. ჩვენი ამოცანაა, წარმოვაჩინოთ ის მუსიკალური ურთიერთობანი, რომლებიც საქართველოს ევროპეიზაციის პროცესის დროს მიმდინარეობდა და გავიაზროთ, რამდენად მნიშვნელოვანი იყო ეს ურთიერთობა ქართული მუსიკალური კულტურის

განვითარების, თემატური, ჟანრული და ფორმათა გამრავალფეროვნების თვალსაზრისით.

საქართველოს შინაგანი დასავლურობის თეზისს, ქართულ ცნობიერებაში დასავლურობის იდეას ისტორიკოსების – ივანე ჯავახიშვილის, ნიკო ბერძენიშვილის და სიმონ ჯანაშიას გამოკვლევებმა დაუდეს საფუძველი, ხოლო შემდგომში ის ისტორიკოსთა ახალმა თაობამაც განავითარა.

შალვა ნუცუბიძის „ქართული რენესანსის“ თეორია, რომლის თანახმადაც რენესანსული იდეები შუა საუკუნეების დროინდელ საქართველოში იტალიაზე ადრე ჩაისახა, იმავე ტენდენციის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან გამოხატულებას წარმოადგენდა. მსგავსი თეორიების უკვე მხოლოდ არსებობაც „პროდასავლურ ორიენტაციას“ უმყარებდა საფუძველს: ისტორია და ფილოსოფია ხომ მეობის განსაზღვრის უმთავრეს წყაროს წარმოადგენს. ამგვარი კვლევა კი საკუთარი ქვეყნის არსებითად დასავლურად წარმოჩენის აშკარა გამოვლინებაა, ხოლო ამ მისწრაფების უმთავრესად შუა საუკუნეების ვითარებაზე დაყრდნობა, ალბათ იმ ფაქტით უნდა აიხსნას, რომ ნებისმიერ სხვა, თანამედროვეობაზე ორიენტირებული პროდასავლური ორიენტაციის გამოხატვა დასჯადი იქნებოდა კომუნისტური რეჟიმის პირობებში.

„ევროპული კულტურული ტრანსფერის“ შედეგად მომხდარმა ძვრებმა და XX საუკუნის გლობალიზაციის პროცესმა სრულიად შეცვალა ქართველთა სოციო-კულტურული გარემო და მათი მუსიკალური ცნობიერება ევროპეიზაციის მიმართულებით წარმართა. თანამედროვე ქართული საზოგადოების სხვადასხვა სოციო-კულტურული ჯგუფის ემპათია განსხვავებული ტიპის მუსიკისადმი, მისი ფუნქციისა და მნიშვნელობის დადგენა, თუ რატომ ახდენენ ეს ადამიანები თვითიდენტიფიცირებას ამა თუ იმ ტიპის მუსიკასთან, განსაკუთრებით ევროპულთან, ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან გვეხმარება ამ საზოგადოების მუსიკალური ღირებულებების გამოკვეთაში.

ევროპულიდან მომდინარე სიახლის ათვისების პროცესი ქართულ მუსიკალურ კულტურაში XX საუკუნეში სამ

პერიოდს მოიცავს: I პერიოდი, რომელიც XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან დაწყებული XX საუკუნის 20-იან წლებამდე გრძელდება და ქართული კლასიკური მუსიკალური სკოლის ფორმირებას უკავშირდება ევროპული ტრადიციების ინტენსიური ათვისების გზით. ამ პერიოდის ევროპული მუსიკა ინფორმაციულად ხელმისაწვდომი და ცნობადია; II პერიოდი – XX საუკუნის 20-50-იანი წლები, როდესაც საქართველო „საბჭოთა ძმური ოჯახის“ წევრი იყო (1921-1991). საბჭოთა კავშირმა სათავე დაუდო მრავალეროვნულ ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ იდეოლოგიზირებულ სახელმწიფოს, რომელიც კულტურაზე მკაცრ კონტროლს გულისხმობდა და რომელიც 20-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ვიდრე 50-იანი წლების ჩათვლით სრულ იზოლაციაში ამყოფებდა ქვეყანას ტაბუდადებული თანადროული ევროპული ხელოვნებისაგან; III პერიოდი – 60-იანი წლებიდან დღემდე, რომელიც საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პოლიტიკური ვითარებისა და მიმდინარე პროცესების თანმდევა – „оттепель“, „застой“ „перестройка“, საბჭოთა კავშირის დაშლა, დამოუკიდებლობის მოპოვება 1991 წლიდან დღემდე. მუსიკალური კულტურის ევროპეიზაციის რეალური პროცესი საქართველოში XIX საუკუნიდან იწყება, რასაც ხელს უწყობს ის ურთიერთობანი, რომლებიც ამ პერიოდში ქვეყანაში ჩამოყალიბდა. ეს იყო სწრაფვა ევროპული კულტურისაკენ რუსული კულტურის გავლით. ეს სწრაფვა ქმნის იმ იდენტობათა მაგალითებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს ქართულ-რუსულ-ევროპულ მუსიკალურ ურთიერთობებს. ქართველი კომპოზიტორები რუსული და ევროპული მუსიკალური კულტურის გავლენას განიცდიან, ითვისებენ სტილებსა და ფორმებს, რომლებსაც ისინი ეროვნული ტრადიციული მუსიკის ნიშან-თვისებებს უფარდებენ. ქართველი კომპოზიტორების მიზანია ქართულ ნიადაგზე გადმოიტანონ ყოველივე ის, რაც უფრო თვალსაჩინო და მნიშვნელოვანია ახალგაგნობილ ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში, რაც მანამდე შეუძლებელი იყო ეროვნულ მუსიკაში.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თვით სტილისტურ მიმართულებათა დამკვიდრებაც საქართველოში ქვეყნის ევროპეიზაციის პროცესის შედეგია. ეს მიმართულებები ცეროვნულ ნიადაგზე მკვიდრდება და მხოლოდ ასახვის თავისებურებით განსხვავდება მათი ევროპული პროტოტიპებისაგან. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ევროპული არეალი XX საუკუნის 60-იან წლებამდე არ სცილდება კლასიკურ-რომანტიკულ სტილებს.<sup>1</sup>

ის, რომ ქართველები XX საუკუნის დასაწყისში ბევრად უკეთ იცნობდნენ მათ თანადროულ ევროპულ კულტურას და მათ შორის მუსიკას, ვიდრე ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, მოწმობს გრიგოლ რობაქიძის წერილები ექსპრესიონიზმსა და „ფრანგულ ექვსეულზე“<sup>2</sup> – გამოქვეყნებული 1924 წელს ჟურნალ „კავკასიონში“ (სხვათა შორის, უკვე საბჭოთა საქართველოს რეალობაში!). რობაქიძისთვის არა მარტო ნაცნობი და გასაგებია მისი დროის ევროპული მოდერნიზმის სპეციფიკა მუსიკაში, არამედ ზედმიწევნით ზუსტად აქვს გაცნობიერებულ-შეგრძნობული და მისთვის დამახასიათებელი ექსპრესიული ლიტერატურული ენით აღწერს იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული, კონსტრუქტივისტული იდეების არსს, საკომპოზიციო ტექნიკის თავისებურებებს. ეს მით უფრო გასაკვირად გვეჩვენება იმის ფონზე, რომ მოდერნიზმმა ქართულ მუსიკაში, განსხვავებით ხელოვნების სხვა დარგებისგან, განსაკუთრებით სახვითი ხელოვნებისა და ლიტერატურისაგან, თითქმის ნახევარი საუკუნით „დაავიანა“. ამის პარადოქსული (თუ ანეკდოტური არა) მაგალითია ის, რომ 60-იანელთა თაობის პიონერს – ბიძინა კვერნაძეს, რომლის შემოქმედებაშიც 1958 (!) წელს „ცეკვა-ფანტაზიაში“ პირველად გაბრწყინდა

<sup>1</sup> Kavtaradze M. Religion und neue georgische klassische Musik im totalitären Staat. Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Hrsg. von D. Altenburg und R. Bayreuther. Band 3. 2012. pp. 563.

<sup>2</sup> რობაქიძე გ. წერილები ხელოვნებაზე. წიგნი: „მუსიკოლოგიური ძიებანი“. II. თბილისი. 2012. გვ. 351.

იმპრესიონისტული სტილის ნიშნებით აღბეჭდილი ინდივიდუალური საკომპოზიტორო ხელწერა, მისივე აღიარებით, ბელა ბარტოკი ქალი ეგონა. და ეს იმიტომ არა, რომ კვერნაძე გაუნათლებელი იყო, არამედ ინფორმაციულმა ვაკუუმმა თავის დაღი დაასვა იმ თაობას, რომელიც საბჭოთა ტოტალიტარიზმის მარწუხებში იყო მოქცეული.

XX საუკუნის საქართველოს ისტორიაში მოქალაქის ეროვნული იდენტობა შეიცვალა რამდენჯერმე – რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში მყოფი, საბჭოთა და ბოლოს პოსტსაბჭოთა იდენტობის სახით. საბჭოთა პერიოდის ქართულ მუსიკაში გამოიკვეთება რამდენიმე კულტურული შრე: 1) „საბჭოთა იმპერიული“ **დიდი სტილის** მუსიკალური ხელოვნება; 2) დევნილი, აკრძალული, მაგრამ რეალურად არსებული, ევროპულზე ორიენტირებული ასევე თანადროული ხელოვნება; 3) ხელისუფლების მიერ მოწონებული და დასაშვებად მიჩნეული კლასიკური და 4) ხალხური მუსიკა.

1990-იანი წლების დასაწყისში, რეჟიმის დამხობასთან ერთად, ტრადიციასთან კავშირის რღვევის პროცესი ახალევროპულ საკომპოზიტორო აზროვნებასთან ზიარებით განხორციელდა, რაც ევროპულ ღირებულებებთან იყო ასოცირებული და საბჭოთა რეჟიმის კონტროლირებადი სივრციდან თავის დახსნის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა; საბჭოეთიდან დისტანცირების, მისი დამღვევისა და თანადროულ ევროპასთან ზიარების ეტაპები სრულიად გააზრებული პროცესი იყო. შესაბამისად, პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულმა პროფესიულმა საკომპოზიტორო სკოლამ ევროპული მუსიკალური პროცესების, სააზროვნო პრინციპების და მუსიკალურ-ენობრივი და სტილური მოდელების ახალი ფორმები აითვისა, რამაც მეტად ორიგინალური გამოხატულება მიიღო, როგორც იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომლებიც სამოღვაწეო ასპარეზზე გასული საუკუნის 60-იან წლებში გამოვიდნენ, ასევე ახალი თაობის კომპოზიტორებთან.

ოლღოს ჰაქსლის სიტყვებით: „კულტურისა და პიროვნების ურთიერთობა ყოველთვის იყო და არის ამბივალენტური“..., რაც იმაშიც გამოიხატება, რომ „...ჩვენ საკუთარი კულტურის

მემკვიდრეებიც ვართ და „მისი მსხვერპლნიც“...“. ამ ორმხრივი ძალის ზემოქმედებას განსაკუთრებით ახლა შევიგრძნობთ, როდესაც 21-ე საუკუნეში მორიგი განახლება-რეფორმაციის და ახალი კულტურის შექმნის პროცესში ვართ.

უკანასკნელ ათწლეულებში ჩვენს კულტურულ სივრცეში დასავლური კულტურული რეალიების აქტიურმა შემოჭრამ, ან ქართული კულტურის ღირებულებათა „სხვისი თვალით“, „სხვა ნაპირიდან“ დანახვის რეალურმა შესაძლებლობამ, ბევრ სხვა ცვლილებასთან ერთად, შესამჩნევად გააფართოვა თავად ქართული მუსიკალური კულტურის შიდა არეალი, რომლის მითოლოგემა ცაში ატყორცნილ ძლიერ განტოტვილ ხეს გვაგონებს.

ამჟამად მიმდინარე კულტურული დეტერმინიზმის პროცესის დასაწყისი XX საუკუნის პირველ ნახევარს უკავშირდება, ანუ იმ პერიოდს, როდესაც კულტურული აღორძინების (1918-1921 დამოუკიდებლობის წლები და 20-იანი წლების პირველი ნახევარი) შემდგომ ადგილი ჰქონდა „კულტურულ წყვეტასაც“ (ოცდაათიანი-ორმოცდაათიანი წლები). ამგვარი ხედვა მიგვანიშნებს იმაზე, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ნიადაგი მომზადდა ახალი კულტურული ნახტომისთვის, ძირითადი პარამეტრებით ასე რომ წააგავდა „დაკარგული კულტურული მეხსიერების და ეროვნული იდენტობის გამოღვიძების“ პროცესს. მსგავსი რამ ბოლშევიზმის ბატონობის ხანაში ვერ მოხდებოდა, ვინაიდან კომუნისტური იდეოკრატია შეფასებათა უკიდურესად გამარტივებულ სქემებს ეყრდნობოდა, კულტურის ბედით მანიპულირება კი მისთვის ძალაუფლების შენარჩუნების საკითხი იყო.

მუსიკალურმა ხელოვნებამ, ისევე როგორც თავად ქვეყანამ, მრავალი კატაკლიზმი გამოიარა, 1960-იანი წლების „დათბობის“ ხანიდან დაწყებული, საბჭოთა კავშირის დაშლით და 90-იანების სამოქალაქო ომის საშინელებებით დამთავრებული, როდესაც იგივე „სამოციანელთა“ თაობიდან ბევრმა (და არა მარტო კომპოზიტორებმა) დატოვა საქართველო, წავიდა – „რათა არ ენახა, რაც ხდებოდა“ – როგორც ვია ყანჩელი



იტყვის თავის ნაწარმოებში „Abi ne viderem“ („წავედი, რომ არ მენახა“, 1996).<sup>1</sup>

1960-იანელთა თაობის ხელოვნების ყველა „ჟანრი“ დამკვიდრდა როგორც ნოვაცია, მანამდე გაუგონარი სითამამით, რაც საზოგადოდ წარსულისადმი პროტესტიდან, რეალობასთან წინააღმდეგობიდან იყო ამოზრდილი, ორმაგი კოდირებითა და იგავური ენით, რაც ამ თაობისთვის ერთგვარი იდეურ-შემოქმედებითი კრედაა. ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში, თითოეული მათგანი ინტუიციურად ითვისებდა დასავლეთში მიმდინარე ტენდენციებს, რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდებოდა მათი შემოქმედების ამ საყოველთაო პროცესებში ინტეგრირება.

თითქმის ყველა სამოციანელი ხელოვანი იმდენად გარკვეული არ იყო სამყაროში მიმდინარე მოვლენებში, რამდენადაც ინტუიციურად გრძნობდა და ევროპული კულტურის ღირებულებებისადმი ზიარებაში ხელაველა განახლების, კრიზისიდან თავის დაღწევის გზებსა და ხერხებს და, რაც მთავარია, ამ განახლების აუცილებლობას და გარდუვალობას. ე.წ. „ოტტებელის“ პერიოდი ეროვნულ მუსიკას ამდიდრებს სტილური პლურალიზმით. იმ „რკინის ფარდის“ ახდამ, რომელიც ჩვენს კულტურას იზოლაციაში ამყოფებდა, ახალ პროცესებს დაუდო სათავე. 1950-60-იანების მიჯნა იყო მე-20 საუკუნის მელოსფეროს ინტენსიური შეთვისების პერიოდი: იმ დროის ახალგაზრდა თაობამ თავისთვის აღმოაჩინა სტრავენსკი და ბარტოკი, „ვენის ახალი სკოლა“ და ტოტალური სერიალიზმი, ალექატორიკა და სონორისტიკა, პუანტილიზმი და მინიმალიზმი, ინსტრუმენტული თეატრი და ჰეპენინგი. მსოფლიო ცივილიზაციისადმი ზიარებას და ახალი ინფორმაციის ასეთი დოზით დაგროვებას არ შეიძლება არ გამოეწვია გაუცნობიერებელად ფასეულობათა აღრევა. ამიტომ ამ პერიოდში ძიებათა გზაზე შექმნილი ნაწარმოებების მხატვრული ღირებულება განსხვავებული იყო. მაგრამ მკვეთრმა სტილურმა გარდატეხამ 60-იან წლებში

<sup>1</sup> ქავთარაძე მ. ოპერა//მე-20 საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. 2004. გვ. 4-5.

ამკარად ცხადყო სამოციანელთა თაობის მუსიკოსთა უნარი – ახალი იდეების საკუთარი ინტეგრეტაცია მოეხდინათ, ისე აეთვისებთ ახალი ტექნოლოგია, რომ არ წასულიყვნენ დასავლური ავანგარდის ბრმა კოპირების გზით. ახალმა ტენდენციებმა მოიცვა მუსიკალური შემოქმედების სრული დიაპაზონი. მხატვრულ აზროვნებაში ინტონაციური და სმენითი გამოცდილება მდიდრდებოდა ახალი მოვლენებით, პროფესიულ ლექსიკაში დამკვიდრდა „საბჭოთა ავანგარდის“ ცნება და ტერმინი, რომელიც არსებითად ქართული მუსიკის ისტორიაში მოდერნიზმს წარმოადგენს, ასე რომ დაავიანა ჩვენს ქართულ რეალობაში.<sup>1</sup>

1960-70-იანი წლების მუსიკის წინააღმდეგობრივ პანორამაში, არსებული მკაფიო სტილური პლურალიზმის პირობებში, გამოვლინდა გაძლიერებული ინტერესი „ახალი ფოლკლორული ტალღისადმი“, როგორც ეროვნული იდენტობის მკაფიო ინდიკატორისადმი (ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ და კამერული სიმფონია – 1969, გაბუნიას „იგავი“ – 1964, კვერნაძის ბალეტი „ბერიკაობა“ – 1973). ამ ტენდენციის წყალობით წარიმართა დიალოგი დასავლურ მუსიკასთან. ქართული მუსიკა მოდერნისტული მიმდინარეობების გრავიტაციულ ველში მოექცა.

1980-იან წლებში კომპოზიტორები, რომლებიც გამოირჩეოდნენ რადიკალიზმით, შედიან შემოქმედებითი სიმწიფის სხვა ფაზაში – მათ მხატვრულ სისტემაში წინარე პერიოდში შექმნილი მუსიკალური ენის სიანხლები ერწყმის უფრო ტრადიციულ გამომსახველობით საშუალებებს. დომინირებულ სტილისტურ ტენდენციად ყალიბდება ნეორომანტიზმი, ნეოკლასიციზმი, ნეობაროკო. ახალ ხარისხს იძენს პოლისტილისტიკა, რომელიც მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზაციისას აპელირებს სტილისტიკის მრავალფეროვანი სპექტრით, კონცეპტუალური იდეით, მოქნილი, პლასტიკური

<sup>1</sup> Kavtaradze M. Georgian professional music in terms of relation with European traditions and a problem of the national self-identity. in press: L'Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l'identité II. Actes du colloque). Paris: Guethner. 2016. pp.165.

თემატური მასალის განვითარებით, რომელსაც უზრუნველყოფს ინტერტექსტუალობა სხვადასხვა დონეზე, მათ შორის – ტექნიკის; ძლიერდება კონტაქტები აკადემიურსა და არაკადემიურ მუსიკას, სასულიერო, კლასიკურ, ჯაზსა და პოპ-მუსიკას შორის. დადგა ვებერთელა მხატვრული არსენალის ათვისების დრო.

XX საუკუნის 1920-1950-იან წლებში ინფორმაციული ვაკუუმის ვითარება XXI საუკუნეში ინფორმაციული სიჭარბით შეიცვალა.

პოსტსაბჭოურ სივრცეში თამამად გაიჟღერა ქართული კულტურის მიმართ მკაცრმა ეპითეტებმაც – „ნასესხები“, „ეპიგონური“. ამგვარი მიდგომა საზოგადოების გულწრფელი გამოფხიზლებისა და თვითშეფასების მკაცრ ლოგიკას ემსახურება.<sup>1</sup> ისტორიულად ქართული კულტურა განსაკუთრებულად ღირებულსა და გამორჩეულ შინაარსსა და ფორმას ევროპიულ კულტურათა სინთეზით ქმნიდა, რაც სულაც არ ნიშნავს მის მარგინალურობასა და უცხო კულტურაზე მიჯაჭვულობას.<sup>2</sup> ამასთან დაკავშირებით გავიხსენებ ტიციან ტაბიძის სიტყვებს: „ჭაფიზის ვარდი მე პრუდონის ჩავდე ვაზაში, ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოღღერის ბოროტ ყვავილებს“.

ისტორიის ამ ახალ ეტაპზე ჩვენ მიერ არჩეული და არა თავსმოხვეული ევროპული ორიენტაცია მკაფიოდ გამოიკვეთა. ევროპულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესებთან მიმართების პრობლემამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ შეიძინა, როდესაც გასული საუკუნის 90-იან წლებში, სრულიად ახლებურად დაისვა საკითხი ქართული მუსიკის ევროპული კონტექსტის შესახებ და სიტყვები –

<sup>1</sup> თევზაძე გ. დიდი იდენტობა - <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigi-tevzadze-8/> (18/06/2020).

<sup>2</sup> Kavtaradze M. Multiculturalism and National Identity in the 20 Century. 2017 - [http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2017-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2017-12) (18/06/2020).

„მე ქართველი ვარ, მაშასადამე ევროპელი ვარ“<sup>41</sup> ქართული თვითიდენტობის სიმბოლოდ აქცია თანამედროვე რეალობაში.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- რობაქიძე გ. წერილები ხელოვნებაზე. წიგნში: „მუსიკოლოგიური ძიებანი“. II. თბილისი. 2012;
- ქავთარაძე მ. ოპერა/მე-20 საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. 2004;
- Kavtaradze M. Georgian professional music in terms of relation with European traditions and a problem of the national self-identity. in press: L'Europe et le Caucase. Les relations interrégionales et la question de l'identité II. Actes du colloque). Paris: Guethner. 2016;
- Kavtaradze, M. *Religion und neue georgische klassische Musik im totalitären Staat*. Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Hrsg. von D. Altenburg und R. Bayreuther. Band 3. 2012;
- თევზაძე გ. დიდი იდენტობა - <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigi-tevzadze-8/> (18/06/2020);
- Kavtaradze M. Multiculturalism and National Identity in the 20 Century. 2017  
[http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list\\_artic\\_ge.php?b\\_sec=muz&issue=2017-12](http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2017-12) (18/06/2020).

---

<sup>41</sup> ზურაბ ჟვანიას სიტყვები, რომლებშიც მან პირველწყაროდ გამოიყენა თანამედროვე ევროპული რაციონალიზმის ყველაზე ცნობილი დებულება, ფრანგი ფილოსოფოსის რენე დეკარტის გამოთქმა „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ და მისი პერიფრაზირება მოახდინა. ქართველების ევროპელობაში დასარწმუნებლად დეკარტული ალუზიის გამოყენება მისაღები და ევექტური იყო.

**გვანცა ლეინჯილია,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი

## **კონსტანტინე კაპანელის სტატიები ევროპულ მუსიკაში**

კონსტანტინე კაპანელი (ჭანტურაია) XX საუკუნის I ნახევრის ქართული ფილოსოფიისა და ლიტერატურული კრიტიკის ორიგინალური წარმომადგენელია. მისი შრომები ქართული მოდერნის ნაწილია. კაპანელმა განათლება მიიღო ნანსის, სორბონისა და გრენობლის საუნივერსიტეტო ცენტრებში, რამაც ჩამოუყალიბა კვლევის ფართო მეთოდოლოგიური რესურსი, შეუქმნა მყარი ბაზა პიროვნული ნიჭიერების გამოვლენისთვის და განსაზღვრა არაორდინარული აზროვნების ტიპი.<sup>1</sup>

მეტად ფართო იყო კაპანელის სამეცნიერო-კვლევითი ინტერესების სფერო: ფილოსოფია, სოციოლოგია, ესთეტიკა, ევროპული და ქართული სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, მუსიკა; ეწეოდა პედაგოგიურ და საგანმანათლებლო საქმიანობასაც.

კაპანელის მსოფლმხედველობრივი ორიენტირები ჩამოყალიბდა ევროპული ფილოსოფიის ფუნდამენტური შესწავლის საფუძველზე. ასე მაგ., ფრიდრიხ ნიცშეს „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ იდეების გავლენა ასახულია ნაშრომებში – „სული და იდეა“, „ნიცშეანელობის ლაიტმოტივი“, „შემოქმედება და ტანჯვა“, ცხოვრების უაზრობის, სამყაროს აბსურდულობის დასაბუთებით უსწრებს ალბერ კამიუს ესეის „სიზიფეს მითი“. მისი გნოსეოლოგიური თეორია განიცდის ანრი ბერგსონის „ინტუიტივისტური კონცეფციის“ გავლენას,

<sup>1</sup> ჩხარტიშვილი ლ. კონსტანტინე კაპანელის არქივის გადარჩენა ქართული ინტელექტუალური საზოგადოების ღირსების საქმეა. 2011. მიღებულია – <http://karibche.ambebi.ge/qristianuli-ckhovreba/religinda-mecniereba/6705-konstantine-kapanelis-arqivis-gadarchena-qarthuli-inteleqtualuri-sazogadoebis-ghirsebis-saqmea.html> (19/06/2020).

რომლის თანახმად – დინამიკურს, განახლებადს ახასიათებს შემოქმედებითობა და ინტუიტიურად შეიმეცნება, ხოლო სტატიკურს, არაცოცხალს აანალიზებს გონება.

შალვა ნუცუბიძის, მოსე გოგიბერიძის, სერგი დანელიას, კოტე ბაქრაძისა და სავლე წერეთლის ნააზრევის მსგავსად, კაპანელის ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაშრომებიც ითვალისწინებს ქართული მრავალსაუკუნოვანი ფილოსოფიური თუ ლიტერატურული სკოლის ტრადიციების გაგრძელებას ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული კრიტიკის იდეებთან ზიარების გზით, რისი საბოლოო მიზანიც ამ სფეროების ევროპული კონტექსტის მოძებნაა. რად ღირს ის ფაქტი, რომ ესეისტურ ნარკვევში – „რენესანსი ლიტერატურაში. ნარკვევები ევროპული ლიტერატურის ისტორიიდან“ (1945) რუსთაველის პოემა გაანალიზებულია შექსპირის, დანტეს, რაბლეს, მონტენის, პეტრარკას, ბოკაჩოს, სერვანტესის, ლოპე დე ვეგას, კალდერონის თხზულებებთან პარალელებით. მიუხედავად იმისა, რომ ფართო საზოგადოება რუსთაველის ევროპულ და აღმოსავლურ რენესანსთან მიმართების საკითხს პირველად ეზიარა შალვა ნუცუბიძის ნაშრომში „რუსთაველი და აღმოსავლეთის რენესანსი“ (1947 წ.), კაპანელმა რუსთაველის პოემა ევროპული კულტურის კონტექსტში ჯერ კიდევ 1928 წელს განიხილა.

მეცნიერის უმთავრესი დამსახურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ მან ქართული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნება გაამდიდრა ორიგინალური ფილოსოფიურ-სოციალური კონცეფციით („ორგანოტროპიზმით“, რომელიც 1925 წელს დაასაბუთა ნაშრომში – „სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები, ორგანოტროპიზმი“). „ორგანოტროპიზმი“ კაპანელმა უწოდა საკუთარ ბიოსოციალურ ჰიპოთეზას, რომლის თანახმად, არსებობს უნივერსალური, კორელაციური კავშირი საზოგადოებრივ მოვლენებსა და სახელოვნებო პროცესებს შორის.<sup>1</sup> ამ მეთოდოლოგიით გაანალიზა მან ლიტერატურული

<sup>1</sup> ქვილითაია ე. კონსტანტინე კაპანელის ორგანოტროპისტული ფილოსოფია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი. 2016 - <http://eprints.iliauni.edu.ge/5353/1/Pages%20from%20mec%20%2862%29.pdf> (19/06/2020).

პროცესები, სახვითი ხელოვნება, ფილოსოფია, გამოიკვლია ქართველი ერის სოციალურ-ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ხასიათი, რითაც უპრეცედენტო ტიპის კვლევას ჩაუყარა საფუძველი ქართულ სინამდვილეში. ამ მეთოდოლოგიას იყენებს ნაშრომებში: „სული და იდეა“, „ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში“ და წერილებში ევროპულ მუსიკაზე.

გასაბჭოების შემდეგ, სუბიექტურ-იდეალისტურად მოაზროვნე კაპანელი ანტიმარქსისტად და კოსმოპოლიტად შერაცხეს. 1920-იან წლებში დასაბეჭდად გამზადებული ნაშრომები: „ქართული ლიტერატურის სოციოლოგია“, „იდეათა გენეზისი ევროპულ ლიტერატურაში“, „ჭეშმარიტება და მშენიერება“ გაურკვეველ ვითარებაში დაიკარგა. მის არქივში შემონახულია 1940-იანი წლების წერილები საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივან კანდიდ ჩარკვიანისადმი, რომელთა შინაარსიდან ირკვევა, რომ ნაშრომებს აღარ უბეჭდავენ. კაპანელი იძულებული იყო საკუთარი ნააზრევი მარქსისტული სოციოლოგიისა და ფილოსოფიისთვის მოერგო.

კონსტანტინე კაპანელის მემკვიდრეობაში მოკრძალებული ადგილი უკავია სტატიებს მუსიკაზე. კაპანელის არჩევანი შერედა მსოფლიოს უდიდეს კომპოზიტორებზე – მოცარტი, ბეთჰოვენი, ვაგნერი. კაპანელი არაა პირველი ქართველი ავტორი, რომელიც ევროპულ მუსიკას შეეხო. გავიხსენოთ ქართველი მუსიკისმცოდნის ალექსანდრე რაზმადის 1888 წელს რუსულ ენაზე დაწერილი 700-გვერდიანი „მუსიკის ისტორიის ნარკვევები დაწვებული უძველესი ხანიდან მეცხრამეტე საუკუნემდე“<sup>1</sup> მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტებისთვის. კაპანელმა კი მიზნად დაისახა ევროპული მუსიკის შესახებ გარკვეული ვაკუუმი ამოევსო საქართველოში. იგი სტატიებში

<sup>1</sup> „მუსიკის ისტორიის ნარკვევები დაწვებული უძველესი ხანიდან მეცხრამეტე საუკუნემდე“ ოთხ ნაწილად: 1. წინასაქრისტოანო ხალხების მუსიკა; 2. დასავლეთ ევროპის მუსიკა საოპერო სტილის განვითარებამდე; 3. საოპერო სტილი და მუსიკალური ხელოვნების განვითარება XVIII საუკუნის დამლევამდე; 4. მუსიკის კლასიკოსები, რომანტიკოსები და დასავლეთ ევროპის ოპერა XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე.

მკითხველს ერთდროულად რამდენიმე მიმართულებით აწვდის ინფორმაციას – ბიოგრაფიული მონაცემები, ძირითადი ნაწარმოებების სია, კომპოზიტორების პრიორიტეტული ჟანრები და საუკეთესო ნიმუშები შესაბამისი არგუმენტაციით, რაც მასალის სისტემატიზების ცდაა. მეტად საინტერესოა ბიოგრაფიის გადმოცემის სტილი, რომელიც გულისხმობს არა მშრალი ფაქტების კონსტატირებას, არამედ ცხოვრებისა და შემოქმედების საინტერესო ეტაპების ნოველისტიკით აღწერას. კაპანელი დიდ ინფორმაციას იძლევა იმ ხანად ევროპული ქალაქების ცხოვრების შესახებ, მკითხველის თვალწინ იშლება ვნებათაღელვით სავსე ისტორია თუ ვნებავთ შემოქმედის დრამა, რაც დიდი იშვიათობაა მონოგრაფიულ ნაშრომებში.

კაპანელი განიხილავს მსოფლმხედველობრივ და შემოქმედებითი გავლენების როლს კომპოზიტორების მუსიკალური ენის ჩამოყალიბებისთვის. ითვალისწინებს ხელოვანების სულიერ, პირადულ განწყობას, ხასიათის თვისებებს, რაც პირდაპირაა დაკავშირებული შემოქმედებით პროცესებთან. აღნიშნავს სტილის უმთავრეს მახასიათებლებს და აანალიზებს მათი ნაწარმოებების იდეურ-კონცეფციურ მხარეს. კომპოზიტორების მუსიკალური ინტელექტის, განსწავლულობის დამადასტურებლად მოიშველიებს მათ ფრაზებს, ამონარიდებს მათი თანამედროვეების წერილებიდან, რითაც აცოცხლებს მშრალ საანკეტო მონაცემებს. გარდა სტატიების თავისთავადი ისტორიული მნიშვნელობისა, ამ ნაშრომების სამეცნიერო ღირებულებას ერთი ორად ზრდის ის ფაქტი, რომ მუსიკალური კულტურის განვითარების ეტაპები, კანონზომიერებები, კომპოზიტორების მსოფლმხედველობრივი პლატფორმა, საკომპოზიტორო სტილის ცვლა, შემოქმედებითი იდეები და თემატიკა განხილულია „ორგანოტროპიზმის“ ფილოსოფიურ-სოციალური თეორიის წყალობით. კაპანელმა შესაბამისი ეპოქის შემოქმედებითი პროექტი საზოგადოებრივ-ფორმაციულ ცვლილებებს, სოციალურ-კლასობრივ გარემოცვას დაუკავშირა. ამ სამი კომპოზიტორის შემოქმედება განხილულია, როგორც სოციალურ-ფორმაციულ ცვლილებებთან დაკავშირებული კანონზომიერი პროცესის



სხვადასხვა რგოლი. ასეთი ტიპის კვლევა ითვალისწინებს ისტორიზმის პრინციპის დაცვას, რაც ნაშრომების კიდევ ერთი დადებითი მხარეა.

ჩვენთვის უცნობია, რა თანმიმდევრობით დაიწერა სტატიები, ამიტომ ანალიზისას დავიცავთ კომპოზიტორების ქრონოლოგიის პრინციპს.

მოცარტის მუსიკის ანალიზი ემყარება დღემდე სახელმძღვანელო დებულებებს. ასე მაგ., მითითებულია:

1. ყველა ჟანრის თანაბარი მხატვრული დონე მოცარტის შემოქმედებაში;
2. მისი მუსიკალური ენის ჩამოყალიბებისთვის იტალიური და ფრანგული მუსიკის გავლენა;
3. მემკვიდრეობითი კავშირი ი. ს. ბახის და ფ. ი. ჰაიდნის მუსიკასთან;
4. ტრაგიკულია და კომიკურის, რეალობისა და ფანტასტიკის სინთეზი, კონტრასტები;

მეტად საინტერესო მონაკვეთი უკავშირდება მოცარტის ფენომენის ანალიზს „ორგანოტროპიზმის“ მეთოდოლოგიით. მეცნიერი მოცარტში ხედავს ახალი სოციალური ეპოქის ადამიანს, რომლის მუსიკასაც ასაზრდოებს საზოგადოებრივი განცდის განვითარებას დამორჩილებული იდეოლოგია, კერძოდ:

1. მოცარტის რაფინირებულობა განაპირობა განმანათლებლობის ეპოქამ;
2. სხვადასხვა კლასთა, კერძოდ, ფეოდალური არისტოკრატის მსოფლმხედველობის, აგრეთვე სამღვდელეობის და ბურჟუაზიული კლასის ბრძოლა ბაღებს იმ შინაგან წინააღმდეგობებს, რაც მოცარტის მუსიკაში დუალიზმის ფორმით გამოიხატა და მზიური სინათლე სევდით შეებურა. მუსიკის კონტრაპუნქტით დრამატიზაცია კი ამ ბრძოლის ემანაციად მიაჩნია;
3. სწორედ საზოგადოების ფორმაციული ცვლილების გამოხატულებას ხედავს „ფიგაროს ქორწინების“ გმირების სულიერ განწყობაში და ზოგადად მისი მუსიკის სეკულარიზაციის ტენდენციაში;

4. ფორმაციულ ცვლილებას უკავშირებს იმ სევედას და ლირიკულ-დრამატული საწყისის მოძალებასაც, რომელიც მოცარტის სტილის არსებითი მხარეა (რეალურად ჰაიდნის მუსიკაში, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული ჰაბსბურგების სტაბილურ მმართველობასთან, დომინირებს მაჟორი, ნათელი ფერები, ოპტიმისტური საწყისი);
5. ფორმაციული წინააღმდეგობები აისახა მისი გმირების სულიერ მხარეში, კაპანელი გულისხმობს იდეალის მაძიებელ პერსონაჟებს, რომელთაც დაჰკარგეს რაღაც მშვენიერი და მუდამ ეძებენ მას.

ორიგინალურია მოცარტის და ფრანგი ფილოსოფოსის. ბლევ პასკალის შედარება, რომელთაც ადრეულ ასაკში გამოავლინეს გენიალობა.

ბეთჰოვენზე დაწერილი 2 წერილიდან ერთი მონოგრაფიულია, მეორე კი მისი შემოქმედებითი მეთოდის და სტილის ანალიზს ეთმობა. კომპოზიტორში კაპანელი ხედავს ღრმად მოაზროვნე, ტიტანურად მღელვარე და გრანდიოზული გაქანების კომპოზიტორს. ბეთჰოვენი მისთვის განსაკუთრებული ფენომენია, რომლის პირადი დრამა – სმენის დაკარგვით გამოწვეული ტკივილი შემოქმედებაში სულ უფრო მზარდ სახეობრივ სილამაზესთან უკუპროპორციულ დამოკიდებულებაშია. კაპანელი ახდენს კომპოზიტორის შემოქმედების პერიოდიზაციას და მუსიკის მახასიათებლების მისეულ ხედვას:

1. განსხვავებით მოცარტისგან, ბეთჰოვენი ერთმნიშვნელოვნად ინსტრუმენტალისტია;
2. საფორტეპიანო და სიმფონიურ მუსიკას შორის არსებობს მჭიდრო კავშირი;
3. ავტობიოგრაფიულობის კუთხით სიმფონიები ჩამოჰგავს ფილოსოფიურ პოემებს, საფორტეპიანო სონატები – შექსპირის სონეტებს;
4. ფორტეპიანოს შესაძლებლობები ვერ ამოწურავს ბეთჰოვენის სათქმელს, ამიტომ მისი გენია უკეთ იხსნება კვარტეტის და სიმფონიის ჟანრში;
5. ბეთჰოვენის ინდივიდუალური სტილის არსებითი ნიშანი ტიტანური ვნებათაღელვაა;

6. სიმფონიებს აღიქვამს ერთიან პროცესად, რომელშიც გამოჰყოფს მე-3, მე-5 და მე-9 სიმფონიების მნიშვნელობას; ინდივიდუალური სტილის ჩამოყალიბებას უკავშირებს მესამე სიმფონიას, რადგან ამ დროს ხდება მოცარტის სახეობრივი სფეროს გადალახვა. მე-5 სიმფონია აღქმულია პირად დრამად, პიროვნების ბრძოლად თვითდამკვიდრებისთვის, რომლის გზაზეც არის დაღონება, სიხარული. მეხუთე სიმფონიის ხაზის გაგრძელებას და ადამიანის განცდების საოცარ გაფართოვებას ხედავს მე-9 სიმფონიაში, რომელსაც მოიხსენიებს ფილოსოფიურ პოემად.

სრულიად ბენებრივია, რომ ორგანოტროპიზმის პოზიციიდან ბეთჰოვენის სიმფონიზმი კაპანელისთვის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფენომენია, რადგან ისტორიული სინამდვილე ასე ინტენსიურად არც ერთ კომპოზიტორთან არ წარმოჩენილა. ბეთჰოვენის სიმფონიები მისთვის დიდი სოციალური ძვრების მუსიკალური ეპოპეაა, რომელიც გადმოსცემს ევროპის რევოლუციურ სულითკვეთებას მისი თანამდევნი ისტორიული მსვლელობის რიტმით, ტკივილებით, გმირებით, იმედებით, ბუნტით და პროტესტით. ბეთჰოვენის მუსიკაში ერთგვარი აფეთქებები და შემოქმედებითი ქარიშხალი სწორედ ისტორიულად გარდამტეხი მომენტის გამოვლინებად ესახება.

რიჰარდ ვაგნერზე დაწერილ სტატიაში საკუთარი ორიგინალური მოსაზრებები და უმთავრესი ქრესტომათიული დებულებებია კონცენტრირებული, რომელთა შორის გამოვყოფდით რამდენიმეს:

1. ვაგნერს ბეთჰოვენის გამგრძელებლად მიიჩნევს, რადგან გერმანელი სიმფონისტის მუსიკაში ხედავს მემბოხე, მონათესავე სულს, რითაც ორივე მუსიკოსს გოეთესთან ანათესავებს;
2. ხელოვნებათა სინთეზი მისთვის მძაფრი ინდივიდუალიზმის გადმოცემის მეთოდია;
3. ვაგნერის მუსიკალური დრამა კაპანელისთვის არა ზოგადად მუსიკის და ტრაგედიის სინთეზია, არამედ მათი ელინური

- გზით შერწყმა, სადაც კომპოზიციური ლეგენდების მუსიკალურ-დრამატული გამფორმებელია;
4. ვაგნერის განსაკუთრებულ მგრძობიარობას მითოსისადმი კაპანელი ხსნის იმით, რომ ისტორიული და გეოგრაფიული კონტექსტის გარეშე დარჩენილი გმირების ისტორია თავისუფალი შემოქმედებითი ლავირების საშუალებას იძლეოდა:
  5. დრამებში ხედავს ადამიანის ფსიქოლოგიზმის ზრდას, სულის და სხეულის მარადიულ ჭიდილს, შინაგან სულიერ ბრძოლებს, სასიყვარულო ლტოლვის მძაფრ განცდას, ტოტალური ძალმოსილების გადმოცემის სურვილს, რამაც გამოიწვია ჰარმონიული ენის გამდიდრება, ორკესტრში სპილენძის ჯგუფის დომინირება.
- ოპერების მიმოხილვისას ყურადღება მიიპყრო გარკვეულმა მოსაზრებებმა:

პირველ რიგში მეტად დასაფასებელია, რომ ტეტრალოგიის სიუჟეტი საკმაოდ ლოგიკურად და ამომწურავადაა მოწოდებული, რაც არც თუ ადვილი ამოცანაა და სხვადასხვა სახელმძღვანელოში მთელ რიგ დამაბნეველ ცდომილებებს და უზუსტობებს შეიცავს. ტეტრალოგია კაპანელისთვის ადამიანური საწყისის ღვთაებრივზე სიძლიერის დასამტკიცებლად დაწერილი მისტერიაა, რომელშიც ოქროსთვის ბრძოლა კულტურისთვის ბრძოლის სიმბოლოა. „პარსიფალში“ რელიგიური პოზიციებიდან აღიქვამს სულსა და სხეულს შორის ჭიდილს. კაპანელის აზრით, ოპერა ზნეობრივ-მისტიკურ სიწმინდეს ამკვიდრებს და ნებისყოფის შენარჩუნების დრამად მოიაზრება.

ორგანოტროპიზმი, როგორც ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა, ვაგნერთან მიმართებაშიც მეტად საინტერესო დასკვნებს დაედო საფუძვლად. კაპანელისთვის ვაგნერის მუსიკა სოციალურ-პოლიტიკური იდეების რუპორია. როგორც ცნობილია, საფრანგეთის რევოლუციის შედეგად რესპუბლიკანიზმმა აბსოლუტური მონარქია ჩაანაცვლა, კათოლიკურმა ეკლესიამ კი გაატარა რადიკალური რესტრუქტურისაციის რეფორმა, რასაც 1848 წელს მთელ

ევროპაში მოჰყვა რევოლუციების ტალღა. ამ პერიოდის ხელოვანებს, ფილოსოფოსებს ჩამოუყალიბდათ ერთგვარი გაორება, რაც გარდამავალი ფორმაციული ცვლილების თანმდევი პროცესია. სწორედ ამ ორი მოვლენის გამოხმაურებას ხელავს კაპანელი ვაგნერის მუსიკაში. მისი აზრით:

1. ვაგნერის დრამები უშუალოდაა დაკავშირებული 1848 წლის რევოლუციურ პროცესებთან. დიდი იყო მოლოდინი, თუმცა რევოლუციამ გამარჯვება არგუნა მხოლოდ მსხვილ ბურჟუაზიას, ვაგნერის მსგავსი წვრილი ბურჟუაზია კი ხელცარიელი დარჩა. სწორედ ამ გაორებული ისტორიული სინამდვილის გამოა, რომ ვაგნერის და მისი ეპოქის გერმანული ხელოვნება სავსეა, ერთი მხრივ, რევოლუციური ამბოხით, მეორე მხრივ, მიჯაჭვულობით ფეოდალურ-პატრიარქალურ ტრადიციასთან; რევოლუციის შედეგებით ფრუსტრირებულებმა სულის დამშვიდება მისტიკასა და ხალხურ ლეგენდებში ჰპოვეს. კაპანელისთვის Liebestod -ის იდეაც ამ ფორმაციული ცვლილებითაა პროვოცირებული. „ახალი სოციალური ფენების ევროპა იგონებს კაცობრიობის ლეგენდარულ წარსულს, რომ დაივიწყოს მწარე სინამდვილე და ისტორიული შევიწროება; სიყვარულით გატაცებაც ერთ-ერთი გზაა თავდავიწყებისა; რასაც სინამდვილე არ იძლეოდა, იმას ადამიანები ოცნებაში ინაღლებდნენ“;<sup>1</sup>

2. მითებით გატაცებაც ახსნილია იმით, რომ მითი, მისთვის ტიპური გაორებით, გარდამტეხ სოციალურ გარემოს საუცხოოდ შეესაბამებოდა;

3. იმავე პრინციპის გამოყენებით, კაპანელი ხსნის შთაგონების წყაროდ ქცეულ შუა საუკუნეებით გატაცებას, რადგან სწორედ მაშინ ჩამოყალიბდა თქმულებებში ასახული სოციალური ფენების ურთიერთობა სახელმწიფოებრივ სისტემად.

ამგვარად, როგორც ზემოთ განხილული მასალიდან ჩანს, მოცარტზე, ბეთჰოვენსა და ვაგნერზე გამოთქმული

<sup>1</sup> კაპანელი კ. ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბ. 1996 წ. გვ. 314.

მოსაზრებები დღესაც სამუშაო დებულებებს წარმოადგენს. მათ შორის ბევრი კი ორიგინალურია.

არაფერია ცნობილი იმის თაობაზე, დაწერილი ჰქონდა თუ არა კაპანელს სტატიები სხვა კომპოზიტორებზე და განადგურდა თუ არა ისინი სხვა ნაშრომებთან ერთად. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ მხოლოდ ეს 4 ნაშრომი დაიწერა, რადგან რეპრესიული რეჟიმისთვის ამ ტიპის სტატიები არავითარ საფრთხეს არ წარმოადგენდა, მეტადრე რომ ისინი 1937 წელს დაიბეჭდა. ამასთან ვფიქრობთ, რომ კაპანელის თანამედროვეების ხელოვნებაში კულტივირებული ორმაგი კოდირების პრინციპი ამ ნაშრომებშიც არის გამოყენებული. რევოლუციის როლი ხელოვნების ნიმუშების რაობაში შესაძლოა ორგვარად გაიშიფროს.

კაპანელის ნააზრევი მოცარტის, ბეთჰოვენის, ვაგნერის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე მეცნიერის ფართო ერუდირებულობის, აზროვნების კოსმოპოლიტური წყობის და ენციკლოპედიურ-საგანმანათლებლო მისიის ნათელი დადასტურებაა. რაც მთავარია, ესაა ქართველი ფილოსოფოსის მხრიდან ორგანოტროპიზმის მეთოდოლოგიის წარმატებული გამოყენების ფაქტი ევროპული მუსიკის ანალიზისას. ამ ნაშრომების ისტორიული მნიშვნელობის განსაზღვრისთვის აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ მათი დაწერის თარიღი (30-იანი წლები) და ეპოქა, როდესაც საქართველოში ევროპულ მუსიკაზე არსებული ნაშრომების მხრივ სრული ვაკუუმი არსებობდა. საგანმანათლებლო ტიპის, ტევადი ინფორმაციით გაჯერებული სტატიების მიზანი ეროვნული კულტურის საერთაშორისო ასპარეზზე გაყვანა იყო. თუკი თომას მანის, ბერნარდ შოს, ფრიდრიხ ნიცშეს, შარლ ბოდლერის, რომენ როლანის, ოლდოს ჰაქსლის, ჩარლზ ოსბორნის და სხვათა ნაშრომები მუსიკასა და კომპოზიტორებზე შეიცავს მუსიკოლოგიისთვის ღირებულ დებულებებს, რომელთა მასშტაბი მათივე ავტორების აზროვნების სიღრმის შესატყვისია, ქართულ სინამდვილეშიც გვყავს არამუსიკოსი ავტორები, რომელთაც ასევე გაამდიდრეს ეროვნული პუბლიცისტიკა ქართულ თუ უცხოურ მუსიკაზე დაწერილი ნაშრომებით (ი.

ჭავჭავაძე, ი. ჯავახიშვილი, გ. რობაქიძე, ი. ზურაბიშვილი).  
უნიკალური ტიპის მეცნიერი, კონსტანტინე კაპანელიც ამ  
სიაში ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- კაპანელი კ. ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბ. 1996;
- ჩხარტიშვილი ლ. კონსტანტინე კაპანელის არქივის გადარჩენა ქართული ინტელექტუალური საზოგადოების ღირსების საქმეა. 2011. მიღებულია – <http://karibche.ambebi.ge/qristianulic-khovreba/religia-da-mecniereba/6705-konstantine-kapanelis-arqivis-gadarchena-qarthuli-inteleqtualuri-sazogadoebis-ghirsebis-saqmea.html> (18/06/2020);
- ქვილითაია ე. კონსტანტინე კაპანელის ორგანოტროპისტული ფილოსოფია. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტის მაგისტრის ნაშრომი ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბ. 2016. მიღებულია – <http://eprints.iliauni.edu.ge/5353/1/Pages%20from%20mec%20%2862%29.pdf> (18/06/2020).

## **თამარ ჩხეიძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი

### **შუა საუკუნეების ქართული და ევროპული სამკლესიო მუსიკა**

(მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების, საკომპოზიციო  
პრაქტიკისა და კილოური სისტემის საკითხები)

საეკლესიო ლიტურგიკული სისტემა თითქმის გამორიცხავს ამა თუ იმ ტრადიციის აბსოლუტურ იზოლაციაში განვითარებას. შესაბამისად, ქართული საეკლესიო მუსიკა, როგორც ლიტურგიკული სისტემის ნაწილი, ვერ განვითარდებოდა იზოლირებულად. საესეებით დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ მოვლენა, რომელიც აღმოცენდა ერთ საეკლესიო კერაში, მოძიებული იყოს სხვაგანაც. საზოგადოდ, იმისთვის, რომ მოვლენა შეისწავლო, აუცილებელია მისი ფარგლებიდან გასვლა. მხოლოდ მომიჯნავე კულტურებში მიმდინარე მოვლენებისა და პროცესების შეძლებისდაგვარად სრული გათვალისწინება მოვცემს საშუალებას დაივინახოთ მკაფიო სურათი და წარმოვაჩინოთ კულტურული მოვლენის თვითმყოფადი თუ ზოგადი კანონზომიერებები. საჭირო წყაროების სიმწირის გათვალისწინებით, შედარებითი კვლევის აუცილებლობა კიდევ უფრო მეტ აქტუალობას იძენს დღეს, ქართული საეკლესიო მუსიკის ფუნდამენტური შესწავლის გზაზე.

ქართული გალობის ლიტურგიკულ-ფილოლოგიური ასპექტებით კვლევა XX საუკუნის შუა წლებისათვის უკვე დაწინაურებული იყო მეცნიერების – კორნელი კეკელიძისა და პავლე ინგოროყვას არაერთი მიგნებისა და აღმოჩენის წყალობით, გალობის მუსიკალური სისტემის შესწავლა კი, 1940-იან წლებში იდგამს ფეხს და კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის დამაარსებლის, პროფ. შ. ასლანიშვილის სახელს უკავშირდება. თუკი წინა თაობის მეცნიერების მიერ შემუშავებული მეთოდოლოგიური ბაზის გათვალისწინებით,



გასული საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულს ქართველმა ფილოლოგებმა (ელ. მეტრეველი, ლ. ხეცურიანი, მ. დოლაჯიძე და სხვ.), ეროვნული ჰიმნოგრაფიის კვლევის სფეროში უაღრესად მნიშვნელოვან შედეგებს მიაღწიეს, საეკლესიო მუსიკოლოგიაში ეს პერიოდი კვლევის ახალი ეტაპის დასაწყისად შეიძლება ჩაითვალოს.

ქართველი მუსიკისმცოდნეების მიერ მიღწეული მნიშვნელოვანი სამეცნიერო შედეგების მიუხედავად, კვლევის პრობლემატიკა ჯერ არ გაცდენილა ქართული ტრადიციის ფარგლებს. თანამედროვე კვლევები ქართული საეკლესიო გალობის თავისებურებებს, უმეტესად, ლოკალურ კონტექსტში სწავლობს. უკვე ჩამოყალიბებულია კვლევის ზოგადი მეთოდოლოგია და შესწავლილია ქართული გალობის სხვადასხვა ასპექტი: როგორებიცაა – სამგალობლო ხელოვნების ისტორია, საგალობლის ყანრული მხარე და ესთეტიკური არსი, რვახმის სისტემა, სამუსიკო დამწერლობის სისტემები, ფაქტურისა და ჰარმონიის საკითხები, გალობის სკოლები და სტილები (სადა, გამშვენებული, ჭრელი). თუმცა, როგორც შემდგარი მეცნიერების შრომებში, ისე სადოქტორო საფეხურზე მომზადებულ შესრულებულ კვლევებში ქართული საეკლესიო გალობის თავისებურებები, როგორც წესი, ლოკალურ კონტექსტშია განხილული. ცალკეულ შრომებში არსებული პარალელური კვლევების მცდელობები ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებს. ამდენად, ქართული საეკლესიო მუსიკის აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქრისტიანოს მუსიკალური ტრადიციების კონტექსტში შესწავლის მნიშვნელობა უდავოა, ძალზე დროული და აქტუალურია.

წინამდებარე სტატია ეძღვნება ქართული საგალობლის თავისებურებების რამდენიმე მიმართულებით განხილვას ევროპული საეკლესიო მუსიკის განვითარების კონტექსტის გათვალისწინებით. ესენია: მუსიკალური ქსოვილის ფორმირების პროცესი და აგებულების ლოგიკა, საკომპოზიციო პრაქტიკის (ფიქსირებისა და გადაცემის) ფორმები, კილოური სისტემა და მისი მიმართება მრავალხმიანობასთან.

## **1. მუსიკალური ქსოვილის ფორმირების პროცესი და აგებულების ლოგიკა**

საეკლესიო საგალობელი, მისი პირველადი ფუნქციიდან გამომდინარე, ეფუძნება კანონიკურ ტექსტს და რვა ხმის სისტემით ორგანიზებულ მუსიკალურ ჰანგებს. საგალობლის კომპოზიცია იქმნება ერთხმიანი მელოდიური ფორმულების შეკავშირებით. ამ ერთხმიან მზა მელოდიურ ფორმულებში არა მხოლოდ მთავარი აზრია გადმოცემული, არამედ კონცენტრირებულია ის წინაპირობები, რომლებიც ამ მისი მრავალხმიანი ხორცშესხმის მიმართულებას განსაზღვრავენ.

მრავალხმიანობა მხოლოდ სამხმიანობითაა წარმოდგენილი (სამზე მეტხმიანობა ფრაგმენტულად ვლინდება, სადაც ხმათა რაოდენობის მატება ფაქტურულ ფუნქციების ცვლილებას არ იწვევს და მხოლოდ ტემბრული ფერადოვნება შემოაქვს). მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესი ლინეარულად მიმდინარეობს, რაც, ერთი შეხედვით, თანასწორუფლებიანი მელოდიური (აზრობრივი) ხაზების ურთიერთობით წარმოიქმნება. ამასთან, საგალობლის პოლიმელოდიურ ქსოვილში ზედა ხმა (სადაც მთავარი ჰანგია მოთავსებული) ყოველთვის ინარჩუნებს წამყვან მნიშვნელობას და ფუნქციურად გამოიყოფა მისგან. საგალობლის წყობაში ყოველთვის ჩანს თანმხლები ხმების (ბანი, შუა ხმა) კოორდინაცია ზედასთან – მთავართან. საგალობლის მრავალხმიანობაში ვერტიკალი გამოდის როგორც ხმათა კორელაციის საფუძველი, ხოლო ჰორიზონტალი – მისი ფორმირების მეთოდი. ზედა ხმის წამყვანი როლი საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ჩამოყალიბებაში არა მხოლოდ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ჩატარებული თეორიული კვლევებით დასტურდება, არამედ თავად ხმათა დასახელებითა და გალობის ტრადიციის მატარებელი პირების ცნობებითა და გადმოცემებით.<sup>1</sup>

ამრიგად, ქართული საეკლესიო საგალობელი წინასწარ

---

<sup>1</sup> ჩხეიძე თ. ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. 26–30 სექტემბერი. 2016. მოხსენებები. თბილისი. 2018. გვ. 447-458.

დადგენილი ერთხმიანი ჰანგის მრავალხმიანი რეალიზაციის შედეგია. ამ თვალსაზრისით ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმირების პროცესი და ხმათა ფუნქციური დამოკიდებულება მსგავსია დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ორგანუმისა, სადაც *Vox Organalis Cantus firmus*-ის გამრავალხმიანების მიზნით, დამატებულ ხმას ერქვა. მოგვიანებით მსგავსი პრაქტიკა თავს იჩენს რუსულ ტრადიციაში „სტროჩნოე პენიე“-ს წიაღში, სადაც ასევე გამოიყოფა მთავარი და დაქვემდებარებული ხმები (ПУТЬ, ВЕРХ, НИЗ). ქართულ გალობაში მთავარ ხმას მთქმელი ეწოდება, დანარჩენი ორი ხმის დასახელებაში მთავართან მათი მიმართება და რეგისტრული დამოკიდებულება ჩანს: ქვედა ხმას ბანი ჰქვია, შუას კი – მაღალი ბანი. ორივე სახელში იკითხება ზედასთან ხმის შეწყობის, ანუ შებანების, ზედა ხმასთან კოორდინაციის ფუნქცია. ამრიგად, ხმათა ფაქტურული ფუნქციები ერთმანეთისაგან განსხვავდება მთავარისა და დაქვემდებარებულის პრინციპით. ცნობილი მუსიკისმცოდნე ტ. ბერშადსკაია პოლიფონიის ასეთ სახეობას სხვადასხვაფუნქციურს, ანუ ჰომოფონიურ პოლიფონიას უწოდებს და მას ქვეხმიერ (*подголосочная*) პოლიფონიას უკავშირებს.<sup>1</sup> ეს ტერმინი ყველა პარამეტრით რელევანტურია ქართული საგალობლის ფაქტურისათვისაც, სადაც პოლიფონიური და ჰომოფონიური ფაქტურის თვისებები ერთდროულობაში ვლინდება. ხმათა ფაქტურული ფუნქციები (ამ შემთხვევაში, მთავარ ჰანგთან დანარჩენი ხმების კოორდინაცია) სხვა მრავალხმიან ქრისტიანულ ტრადიციაშიც კარგადაა გამოკვეთილი. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია რუსული „*строчное многоголосие*“-ს სამხმიანი გალობა, სადაც მთავარი ჰანგის შემცველ ხმას ეწოდება გზა („*путь*“), რომელიც უჩვენებს და იკვლევს მთავარ გზას, ხოლო ორი შემხმობარი ხმა მას შუაში მოიქცევს და ქვემოდან და ზემოდან უბანებს გარკვეული წესის მიხედვით.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л. „Музыка“. 1978. с. 17.

<sup>2</sup> Конотоп А. В., Русское строчное многоголосие XV-XVII веков: Текстология. Стил. Культурный контекст. М.: Изд. Дом «Композитор», 2005.

ამრიგად, მრავალხმიანი საგალობლის ქსოვილის ფორმირებაში უმთავრესია ზედა ხმაში მოცემული ჰანგი, რადგან დანარჩენები მასზე ორიენტირებით აყალიბებენ მეტად ორიგინალურ ჰარმონიულ ვერტიკალს.

## **2. საკომპოზიციო პრაქტიკა**

შევეხთ მეორე საკითხს: რა პროცესები მიმდინარეობს ერთხმიან მელოდირ მოდელზე ხმების შებანების დროს? და როგორ ხდება ამ პროცესის ფიქსაცია? ევროპული საეკლესიო მუსიკის განვითარების გზა, ისტორიული წყაროები ქართული საეკლესიო მუსიკის შესახებ, და თავად საგალობელთა ნოტირებული ნიმუშები გვიქმნის საფუძველს, რომ ვისაუბროთ იმპროვიზაციის დიდ როლზე საგალობლის მრავალხმიანობის წარმოქმნის პროცესში.

მრავალხმიანობის წინაპირობას ზედა ხმაში მოთავსებული მზა მოდუსები ქმნიან. მოდუსებით კომპონირება ძველი ადმოსავლური ტრადიციული კულტურებისათვის ტიპური მოვლენაა, საიდანაც იგი ქრისტიანულ მუსიკალურ პრაქტიკაშიც აღწევს. კომპოზიციის აღნიშნული მეთოდი ევროპულ მუსიკალურ კულტურაშიც ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩნდება.

მზა მოდულებით ჰანგის რეალიზების პროცესისაგან განუყოფელია იმპროვიზაციის მხატვრული მეთოდი, რომელსაც ზეპირი ტრადიციის პირობებში განვითარების მეტად ხელსაყრელი პირობები აქვს. მრავალხმიანობის ჩასახვისთანავე იმპროვიზაციულობა დასავლეთ ევროპის პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების წამყვანი მხატვრული მეთოდი გახდა. ქართული გალობის მკვლევრები ქართულ გალობასთან მიმართებით ხშირად მოიხსენიებენ იმპროვიზაციულობას, როგორც გამშვენებული გალობის სტილის მახასიათებლად, მაგრამ ნაკლებად უღრმავდებიან ამ მხატვრული მეთოდის არსებობის ისტორიულ და თეორიულ ასპექტებს.<sup>1</sup> არადა, ეს მეთოდი, ჩვენი აზრით,

<sup>1</sup> ჯანგულაშვილი ჯ. ს. დისერტაცია – „ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი)“. ხელნაწერის უფლებით. თბილისი. 2011.

ქართული საეკლესიო გალობის განუყოფელი თვისება უნდა ყოფილიყო მისი დასაბამიდან იმ დრომდე, ვიდრე სრული მგალობლების მეხსიერებაში ჩაბეჭდილმა კილო-მოდებებმა სწორედ იმპროვიზაციული მუსიციერების პროცესში სანოტო ფურცელზე არ გადაინაცვლა.

სამწუხაროდ, ქართული გალობის გადაცემის და სწავლების მეთოდების, გალობის განვითარების ეტაპების შესახებ უაღრესად მწირი (ზოგიერთ პერიოდთან დაკავშირებით – არანაირი) ინფორმაცია მოგვეპოვება, მაგრამ თავად საეკლესიო საგალობელთა გადარჩენილი ნიმუშები, ამ ნიმუშთა გადმოცემთა თუ ნოტებზე ჩამწერთაგან შემორჩენილი ცნობები, მათი მოსაზრებები და შეხედულებები, ცხადია, გვიადვილებს კვლევას. ამ ინფორმაციული სიცარიელის და სიმწირის შევსებაში, ქართული საეკლესიო საგალობლების ნიმუშებში იმპროვიზაციულობის ადგილისა და როლის, მოდუსთან მისი მიმართების განსაზღვრისთვის დიდ დახმარებას გვიწევს დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების სამგალობლო ტრადიციაში პარალელურ მოვლენებზე დაკვირვება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ სამუსიკო დამწერლობის გაჩენამდე საეკლესიო საგალობო ხელოვნება იმპროვიზაციას ეფუძნებოდა. დამწერლობის სისტემის შემოღებით კი, შუა საუკუნეების ევროპული პროფესიული მუსიკის წიაღში ახალი პროცესები დაიწყო. ამ პროცესთა ანალიზისას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი სწორედ იმპროვიზაციისა და „ჩაწერით შეთხზვის“ მხატვრულ მეთოდთა მიმართების კვლევაა.

როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ ტრადიციაში მუსიკალური დამწერლობის გავრცელების პირობებში იმპროვიზაცია პრაქტიკიდან მაშინვე არ გამქრალა. ჰანგების ბეგრათსიმალღებრივი მხარე, რიტმიკა და მელიოდიური კონტური დიდხანს დარჩა მობილური. თუმცა, დასავლეთ ევროპაში ნოტაციის სრულყოფის და მის კვალდაკვალ, საგალობო მასალაზე თანდათანობითი კონტროლის მოპოვების პროცესი შეუქცევადი გახდა.

როგორც ირკვევა, საკომპოზიციო პრაქტიკაში არსებული ეს ორი (ფიქსირებული და არაფიქსირებული (იმპროვიზაციული) შემოქმედებითი მეთოდი თავად მუსიკოსთა და თეორეტიკოსთა მხრიდან იყო გამოიჯნული. არსებობს შუა საუკუნეების წყაროები, სადაც ავტორის მიერ ჩაწერილი იყო არა ყველა, არამედ მხოლოდ ერთი ხმა, რემარკით – იმპროვიზირებული ხმის აუცილებელი დამატების თაობაზე. ხმის დამატების ასეთი პრაქტიკა თავიდან ზეპირი-იმპროვიზაციული იყო და თანდათანობით გადაიზარდა წერით საკომპოზიტორო პრაქტიკაში. შესაბამისად, ჩამოყალიბდა *cantus firmus*-ის გამრავალხმიანების მეთოდის (იმპროვიზაციული და ფიქსირებული რეალიზების) შესატყვისი სპეციალური ტერმინოლოგია. XIII საუკუნის შუა წლების ერთ-ერთ თეორიულ ტრაქტატში საუბარია დისკანტის როგორც წერით-საკომპოზიტორო, ისე *ex improvise*-ს, ანუ იმპროვიზაციული მეთოდით შეწყობის შესახებ. ეს ფაქტი საკომპოზიტორო – წერითი მანერის არსებობის მიუხედავად, იმპროვიზაციის მეთოდის გავრცელებულობაზე მეტყველებს. პოლიფონიური იმპროვიზაციისა და მისი ადრეული ფორმების კვლევის კონტექსტში ძალიან საინტერესოა ნაკლებად ცნობილი, შუა საუკუნეებში საკმაოდ გავრცელებული პრაქტიკა – *cantus supra librum*, გალობა წიგნით, ან პრაქტიკა – იმპროვიზირებული ჰარმონიისა. როგორც ირკვევა, ეს პრაქტიკა XIV საუკუნემდე გრძელდებოდა. დროთა განმავლობაში, წიგნის მრავალრიცხოვანი უცნაური მინაწერებითა და სამკაულებით გადატვირთვის გამო, პაპმა იოანე XXII-მ გამოსცა ბულა (1332), რომელიც კრძალავდა მსახურებაში ამ წიგნის გამოყენებას. ერთი მხრივ, დამწერლობის განვითარებამ და, მეორე მხრივ, პაპის განაჩენმა ბოლო მოუღო იმპროვიზაციულ-წერითი პრაქტიკის დუალიზმს დასავლეთ ევროპის მუსიკაში.<sup>1</sup>

თუ დასავლეთ ევროპის სამგალობლო პრაქტიკაში იმპროვიზაციულ ხელოვნებას შედარებით მოკლე ისტორია აქვს (რენესანსის პერიოდიდან იმპროვიზაციის ფორმები დროებით დავიწყებას ეძლევა), ქართული გალობის

<sup>1</sup> Сапонов М. Искусство импровизации. Л. „Музыка“. 1982. с. 69.

ტრადიციაში იმპროვიზაციულ-წერითი პრაქტიკა XX საუკუნის დასაწყისამდე გაგრძელდა. გალობის ნემებით ფიქსირებულ, იმავდროულად ზეპირი გადაცემის დუალიზმის პირობებში, კარგად ნაცნობი მოდელის პოლიფონიური რეალიზების პროცესში იმპროვიზაციულობის ფართო სივრცე დარჩათ მაგლობლებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ნოტებზე საგალობელთა დაფიქსირების მომენტისთვისაც კი, საგალობელთა ნიმუშები მელიოდიური მოდელის მრავალხმიან, იმპროვიზაციული შემოქმედების რეალიზებას წარმოადგენენ. ამრიგად, იმპროვიზაციულობა არსებულ მოდელზე (მთავარ ჰანგზე) ორიენტირებით, ქართული მრავალხმიანი ტრადიციული გალობის იმანენტური თვისებაა.

### **3. კილოური სისტემა**

ჩვენი დაკვირვებით, ქართული საგალობელის კილოური სისტემის სპეციფიკურობას კვლავ მთავარ ჰანგზე ორიენტირება განსაზღვრავს. მთავარი ჰანგის კილოური ორგანიზების პრინციპებში ძვეს ის თავისებურება, რაც განასხვავებს ქართული საგალობლის მუსიკალურ სისტემას როგორც ქართული ხალხური, ისე სხვა ქრისტიანული ადგილობრივი ტრადიციებისაგან. ეს თავისებური პრინციპები ქმნიან წინაპირობებს ანალიზის განსხვავებული მიდგომებისა და ინტერპრეტაციისთვის.

აღსანიშნავია, რომ გრიგორისეული გალობის კილოური სისტემის პარამეტრების (რეპერკუსა, ფინალისი, ამბიტუსი) ჩამოყალიბებამდე კილოს არსი მელიოდიური ფორმულებისა და საქცევების თანმიმდევრობაში მდგომარეობდა. სწორედ ეს თავისებურებები იკითხება მეცნიერებისგან მივიწყებულ VIII-X საუკუნეების ტრაქტატებში. კილოური სისტემის თეორიული აბსტრაგირების პროცესი ევროპაში XI საუკუნეში დასრულებული იყო. ამრიგად, ევროპაში მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებას წინ უძღოდა მელიოდიური ფორმულების ფუნქციონალური მნიშვნელობის თანდათანობითი გარდაქმნა ფორმულებრივი კილოდან განზოგადებულ მოდუსი-ბგერათრივის ფორმამდე. ბგერათრიგების თეორია და მრავალხმიანობასთან მისი „მორიგების“ ისტორია გვიჩვენებს, რომ ჰორიზონტალური

კავშირების რაციონალურად ორგანიზებული სისტემა, ვერტიკალური განზომილებების ჩართვის პირობებში ვეღარ ფუნქციონირებს.

ეფექტობით, ქართული საგალობლის მრავალხმიანი ფუნქციონირების წიაღში მუსიკალურ პრაქტიკაში კილოს აბსტრაგირება ტექტრაქორდულ, ტრიქორდულ, სხვა პოლიქორდულ სისტემაში არ უნდა მომხდარიყო, განსხვავებით სხვა ტრადიციებისაგან, სადაც მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებამდე მოდუსის არსი პრინციპულად შეცვლილი იყო. ქართულ ტრადიციაში მსგავს მოვლენას ადგილი ვერ ექნებოდა, რადგან ერთხმიანი მოდუსი იმთავითვე გამრავალხმიანდა, ყოველ შემთხვევაში, XI საუკუნეში მისი არსებობა უტყუარია იოანე პეტრიწის ცნობილი თხზულებიდან.

ძველებური მოდალური ფორმულებრივი კილოს არსი ბოლომდე გახსნილი არაა. მისი უმთავრესი თავისებურება სისტემის ცენტრალური ელემენტის განსხვავებულობაში ვლინდება. თუ მაჟორულ-მინორულ სისტემაში ცენტრალური ელემენტი ვერტიკალური მთლიანობაა, საეკლესიო მოდალური კილოს ცენტრალური ელემენტი ჰორიზონტალური მთლიანობაა: **მელოდია, ბერათრიგი, ან საქვევი**.

ძველი მოდალური სისტემების, მათ შორის ქართული საეკლესიო საგალობლის კილოურ თავისებურებებზე საუბრისას აუცილებელია ერთმანეთისგან განვასხვაოთ მედიავისტიკაში ცნობილი ორი ტიპის მოდალური სისტემა – ფორმულებრივი და აბსტრაგირებულ-თეორიული.

ტრადიციული მიდგომით, ფორმულებრივი აზროვნება აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ და არაქრისტიანულ ტრადიციებში ცოცხლობს, ხოლო აბსტრაგირებულ-თეორიული სისტემის ნათელ გამოხატულებას დასავლეთ-ევროპული გრიგორისეული გალობა წარმოადგენს. დასავლურ მედიავისტიკაში შუა საუკუნეების მოდალობა ტრადიციულად განიხილება ჰორიზონტალური კავშირების რაციონალურად ორგანიზებულ სისტემად, რომელიც კოორდინირებულია რეპერკუსა-ფინალისის წყვილით. საქმე ისაა, რომ დასავლეთის ეკლესიის



საგალობო რეპერტუარის ე.წ. გრიგორისეული გალობის<sup>1</sup> კილოურ კლასიფიკაციაზე და კილოს რვა ბგერათრიგზე ჩვენთვის ცნობილი ეს სამეცნიერო წარმოდგენები ეკუთვნის არა VI-VII, არამედ XI საუკუნის შემდგომ ეპოქას – პრაქტიკული გამოცდილების „მეცნიერული“ განზოგადების, ცოდნის რაციონალიზაციისა და პრაქტიკის თეორიული რეფლექსიის შემდგომ ხანას.

კილოს მთავარი პარამეტრების (რეპერკუსა-ფინალისი) დამოკიდებულების და კოორდინაციის პრობლემები, რომლებიც ჩვეულებრივ შუა საუკუნეების კილოურ სისტემასთან ასოცირდება, IX-X საუკუნეების ტრაქტატებში მხოლოდ და მხოლოდ ნახსენებია. თავის ნამდვილ რეალიზაციას ისინი დამწერლობის პირობებში ჰპოვებენ, რაც შეცვლის კიდევ მუსიკალური მასალის რეალიზების პრაქტიკას.

ცნობილია, რომ ბოეციუსის (Vს.) სწავლებებზე დაყრდნობით ჰუკბალდმა (IX-X) შემოქმედებითად გარდაქმნა და მიუსადაგა პრაქტიკაში არსებული ჰანგები „ბერძნულ სრულყოფილ სისტემას“, შეცვალა ტეტრაქორდული რიგი და თავად ტეტრაქორდების სტრუქტურა. გარდამავალი პერიოდის ეს მეთოდოლოგია და ფსალმოდირ პრაქტიკასთან მისი დამოკიდებულება ადრეულ შუა საუკუნეებში ფიქტიური და ხელოვნურია. მართალია, ამ დროს უკვე სახეზეა ახალი მიდგომები, თუმცა, ბგერათრიგის დონეზე კილოს აღქმის ეტაპი ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული.

ამრიგად, ევროპული მოდალური სწავლების ჩამოყალიბების პროცესში სერიოზული ტრანსფორმაცია განხორციელდა. მელოდიური კილოს ფორმულებრივი აღქმიდან მოდალობის – ბგერათრიგის სტრუქტურის სახით გაცნობიერებამდე რთული გზის გავლა მოხდა.

საინტერესოა, როგორი გზა გაიარა მოდალურმა სისტემამ „ცოცხალი“ ფორმულებრივი პირველსახიდან

<sup>1</sup> დასახელება „გრიგორისეული ქორალი“ საეკლესიო რეპერტუარმა შეიძინა გავლენიანი პაპის სახელის გამო (540-604), გაცილებით გვიან, პაპის მოღვაწობიდან. კაროლინგური პერიოდის საეკლესიო მუსიკის რეფორმატორებმა გამოიყენეს პაპის სახელის ავტორიტეტი.

სხვადასხვა ტიპის და ხარისხის თეორიულ აბსტრაგირებამდე ადრექრისტიანული სამგალობლო ტრადიციის სხვადასხვა ლოკალურ განშტოებაში, მათ შორის საქართველოში?

აღსანიშნავია, რომ თუ დასავლეთის ეკლესიაში საბოლოოდ XI საუკუნეში ყალიბდება სწავლება გრიგორისეულ კილოურ სისტემაზე, რუსულ ტრადიციაში „ობიხოდური“ კილოების თეორიას მხოლოდ XVII საუკუნეში ეყრება საფუძველი.

თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ყველა ადგილობრივ ქრისტიანულ სამუსიკო პრაქტიკაში, სადაც კილოური სისტემის ბგერათრივში აბსტრაგირება განხორციელდა, ყველა მონოდურ ტრადიციას ეფუძნებოდა. ამ ტრადიციებში სამუსიკო დამწერლობის განვითარების კვალდაკვალ იქმნება კილოს თეორიული განზოგადების ამსახველი ტრაქტატები. ამ დროს შუაბიზანტიურ ნოტაციაში (XII-XIV საუკუნეები) უკვე ჩამოყალიბებულია ნევმების განლაგების არასილაბური პრინციპი, სადაც ნიშანი ინტერვალურ მოძრაობას ასახავს და აღარ წარმოადგენს მნემონურ ფორმულას. ამრიგად, დამწერლობის სისტემაც აირეკლავს ლიტურგიკულ პრაქტიკაში არა ფორმულებზე, არამედ ჰანგის შემადგენელ ტონებზე აქცენტირებას. იგივე პროცესები მიმდინარეობს რუსულ ტრადიციაშიც, სადაც ნევმირებული ძეგლები XII საუკუნიდანაა შემორჩენილი. ამ დროს (ნევმური ნოტაციის შუაბიზანტიურ პერიოდში) ბიზანტიაში უკვე არსებობდა საგალობო ნიშანთა მზა სრულყოფილი სისტემა და იგი ასეთივე სახით გადავიდა რუსულში.<sup>1</sup>

მეცნიერები ცდილობენ დაადგინონ ლიტურგიკული პრაქტიკის ტრანსფორმაციის ობიექტური მიზეზები, რამაც შუა საუკუნეებში ეპოქის კილოს შემეცნება შეცვალა და შექმნა თავისი თეორიული კონცეფცია. პასუხს ისინი დამწერლობის

---

<sup>1</sup> ონიანი ე. ქართული ნევმური სისტემის წარმომავლობის საკითხისათვის. კრებულში: კვლევები ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ. ვარშავა. 2018. PWN. გვ. 67-82.

განვითარებაში ხედავენ.<sup>1</sup> დამწერლობის სრულყოფის კვლადაკვალ, ფორმულების გამოყენების აუცილებლობა მეორე პლანზე გადადის.

ქართული ნევმური სისტემის ევოლუცია კი საწინააღმდეგო ტენდენციას ავლენს. კარდაგაა ცნობილი, რომ გვიანი პერიოდის (XVII-XIX საუკუნეები) ნევმური დამწერლობაც იმავე პრინციპებს ეფუძნება, რაც შუა საუკუნეებისა. ქართულმა ნევმურმა დამწერლობამ ნიშნების სილაბური განთავსების თავისებურება შეინარჩუნა თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე. რაც ადასტურებს ფორმულებრივი აზროვნების სიცოცხლისუნარიანობას გვიან XVII-XIX საუკუნეებშიც.

ქართული საეკლესიო საგალობლის თეორიული ასპექტების კვლევა, შუა საუკუნეების ევროპული საეკლესიო მუსიკის კონტექსტის გათვალისწინებით, შესაძლებლობას ქმნის – გამოიკვეთოს ქართული გალობის თვითმყოფადი კანონზომიერებები და დაუმკვიდროს მას ქრისტიანული მუსიკის სისტემის შემადგენელი ფენომენის კუთვნილი ადგილი.

---

<sup>1</sup> Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва. 1999.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ონიანი ე. ქართული ნევმური სისტემის წარმომავლობის საკითხისათვის. კრებულში: კვლევები ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ. ვარშავა. PWN. 2018;
- ჩხეიძე თ. ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მერვე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. 26–30 სექტემბერი. 2016. მოხსენებები. თბილისი. 2018;
- ჯანგულაშვილი ჯ. ს. დისერტაცია „ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი)“. ხელნაწერის უფლებით. თბილისი. 2011;
- Бершадская Т. С. Лекции по гармонии, Л. «Музыка». 1978;
- Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие XV-XVII веков: Текстология. Стил. Культурный контекст. М.: Изд. Дом «Композитор». 2005;
- Сапонов М. Искусство импровизации. Л. «Музыка». 1982;
- Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва. 1999.



# ქორეოლოგია



**ანანო სამსონაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,  
ქორეოგრაფ-ქორეოლოგი

## **ქართული ცეკვის სწავლების თავისებურებანი უცხოელი სტუდენტებისათვის**

(პრაქტიკული ვორქშოპის ანალიზი)

ქართული ცეკვის სილამაზეზე, მომხიბვლელობასა და განსაკუთრებულობაზე ბევრი თქმულა და დაწერილა. სხვადასხვა კონტექსტში გაჟღერებულა ქართული ცეკვის მშენიერების ზოტა-დიდება.<sup>1</sup> უმეტესწილად, აღფრთოვანების სიტყვები ისმის მას შემდეგ, რაც ქართულ ცეკვას იხილავენ საკონცერტო შესრულების დროს, მორთულ-მოკაზმულს, ტკბილხმოვანი ხალხური მელოდიების თანხლებით; გამოთქვამენ მას შემდეგ, რაც სცენის სივრციდან გადმოღვრილ ემოციების ტალღას სრულ აღტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი...

რა არის ის საიდუმლო, ის ამოუხსნელი ძალა, რომელიც ასე მომაჯადოებლად მოქმედებს ყველაზე, ვისაც კი მცირედი შეხება ჰქონია ქართულ ცეკვასთან? რომ არაფერი ვთქვათ მათზე, ვინც ამ ცეკვის სამყაროში იპოვა საკუთარი თავი და მისი ერთგული მსახური გახდა.

შევეცდები, ერთი პრაქტიკული ვორქშოპის ანალიზის საფუძველზე, გავცე პასუხი ამ, ერთი მხრივ, მარტივ და, მეორე მხრივ, ურთულეს შეკითხვას.

სახელოვნებო საგანმანათლებლო სივრცეში ვორქშოპები, ან როგორც ჩვენ სხვაგვარად ვუწოდებთ – მასტერკლასები, მოგეხსენებათ, პრაქტიკული უნარების გადაცემის მეტად გავრცელებული და საკმაოდ პოპულარული ფორმაა. ვორქშოპი შესაძლებლობას იძლევა დროის მოკლე მონაკვეთში დაეუფლო შენთვის უცნობ ტექნიკებს, შეიძინო ახალი ცოდნა

<sup>1</sup> ჭანიშვილი რ. ქართული ცეკვის სადიდებელი. თბ. 2015.



და შეისწავლო განსხვავებული პრაქტიკები, დაიგროვო გამოცდილება და, უბრალოდ, გაიცნო საინტერესო ადამიანები, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობენ შენს სფეროში. ანუ გაქვს საუკეთესო შესაძლებლობა – გაიფართოვო პროფესიული თვალსაწიერი, რათა არ ჩაიკეტო საკუთარ „ნაჭუჭში“ და არ დარჩე შენთვის მნიშვნელოვანი მოვლენების მიღმა. როგორც წესი, სახელოვნებო-საგანმანათლებლო ინსტიტუციები სისტემატურად ზრუნავენ გაცვლითი პროგრამების, სხვადასხვა ინტერნაციონალური აქტივობის განხორციელებაზე სხვადასხვა ხელოვანთა ჩართულობით. ასეთი სახის თანამშრომლობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც ინტერესის ობიექტი შენი ერის კულტურული მემკვიდრეობა ხდება და სხვა ქვეყნის წარმომადგენლები ქართული ცეკვის ან ქართული სიმღერის დაუფლების სურვილს გამოთქვამენ. შენი კულტურის განსაკუთრებულობის აღიარებით, თითქოსდა, ცდილობენ, თავადვე ამოხსნან მისი მომავალეული საიდუმლო.

მსურს გავიზიაროთ საერთაშორისო პროგრამაში მონაწილეობის საკუთარი გამოცდილება, როდესაც უცხოელთა ინტერესი, ქართული საცეკვაო კულტურის მიმართ, მრავალწლიან ურთიერთთანამშრომლობაში გადაიზარდა. ამის განმაპირობებელი ფაქტორი, სწორედ რომ ჩვენი ეროვნული საცეკვაო ტრადიციების არა მხოლოდ თვითმყოფადობა, არამედ, ქორეოგრაფიული ენის, პლასტიკის ორიგინალობისა და სხეულის ფიზიკურ-ემოციური ტანდემის უნიკალურობა გახდა. ამგვარი თანამშრომლობის შემოთავაზებით, შვეიცარიის დიმიტრის თეატრის აკადემიამ, პირველად 2019 წელს, დაგეგმა ქართული ცეკვის ორკვირიანი მასტერკლასები აკადემიის სტუდენტებთან. მოკლევადიანი მოლაპარაკებების შედეგ, დადგინდა მეცადინეობების დეტალური ცხრილი და თემატიკა.

რამდენიმე სიტყვით უნდა ითქვას დიმიტრის თეატრის შესახებ და ამ თეატრის აკადემიაზე, სასწავლო დაწესებულებაზე, რომელიც ამ პროფესიულ კადრებს ზრდის. ეს თეატრი შვეიცარიის სამხრეთ ნაწილში მდებარე ლოკარნოს რეგიონის კულტურულ ცენტრად მოიაზრება. პროვინციულ

ქალაქ ვერსციოში (Verscio) თეატრი დაარსდა 1971 წელს კლოუნ დიმიტრის<sup>1</sup> და მისი მეუღლის, გუნდას თაოსნობით. თავდაპირველად განკუთვნილი იყო საცირკო, კლოუნადური ტიპის წარმოდგენებისთვის (მანამდე კლოუნი დიმიტრი მუშაობდა ცნობილ ფრანგ პანტომიმისტ მარსელ მარსოს დასში). სულ რამდენიმე წელიწადში თეატრის რეპერტუარი, გარდა კლოუნადისა, გამდიდრდა პანტომიმური, აკრობატული და თანამედროვე საცეკვაო წარმოდგენებით. 1975 წლიდან თეატრთან ფუნქციონირებას იწყებს სკოლა (აკადემია), რომლის კვლევებში იზრდებიან პლასტიკური თეატრის მსახიობები. ეს სკოლა არის ერთ-ერთი იმ ოთხი მოძრაობის თეატრის სკოლათაგანი, რომელიც მუშაობს შვეიცარიაში. ამჟამად, დიმიტრის თეატრის აკადემია ახორციელებს როგორც საბაკალავრო, ასევე სამაგისტრო პროგრამებს (იხ. აკადემიის ვებ-გვერდი).<sup>2</sup>

სწავლის ხანგრძლივობა დიმიტრის თეატრის აკადემიაში საბაკალავრო საფეხურზე, შეადგენს სამ წელს. აბიტურიენტთა შერჩევა მიმდინარეობს ევროპის სხვადასხვა ქალაქში (პედაგოგები თვითონ ეძებენ ნიჭიერ ახალგაზრდებს). ურთულესი გამოცდების შემდეგ, ყალიბდება 12-15-კაციანი, როგორც წესი, ძალიან ინტერნაციონალური სტუდენტთა ჯგუფი. სასწავლო პროგრამა იმდენად დატვირთულია, რომ, შეიძლება ითქვას, სტუდენტები პრაქტიკულად ცხოვრობენ სასწავლებელში, რისთვისაც ყველანაირი ყოფითი პირობები აქვთ შექმნილი.

აკადემიის სასწავლო პროგრამა პირველი და მეორე კურსის სტუდენტებისთვის ითვალისწინებს ორკვირიან მასტერკლასს – **Folk dance**, მოწვეულ უცხოელ პედაგოგთან ერთად. სწორედ ამ სასწავლო დისციპლინის ჩასატარებლად დამიკავშირდა აკადემიის ერთ-ერთი პედაგოგი, ალესანდრო როსი – პროფესიით მუსიკოსი, ქართული სიმღერის მოტრფიალე, რომლის გადაწყვეტილებით, 2019 წლის ფოლკლორული

<sup>1</sup> მისი სრული სახელია Dimitri Jakob Muller (18.09 1935 – 19.07. 2016). სათეატრო სამყაროში მას იცნობენ როგორც იაკობ დიმიტრის.

<sup>2</sup> ATD - <http://www.accademiadimitri.ch/home.php> (25/06.2020).

ცეკვის მასტერკლასი ევროპელი სტუდენტებისთვის უნდა ყოფილიყო ქართული ცეკვა. თავდაპირველი შეთანხმებით, ქართულ ცეკვას უნდა დათმობოდა დღეში სამი საათი, თუმცა, მუშაობის პროცესში, ქართული ცეკვის მიმართ ინტერესი იმდენად მზარდი აღმოჩნდა, რომ მთხოვეს სამუშაო საათების დამატება და მეორე კვირის მეცადინეობების ხანგრძლივობა, ორ სხვადასხვა ჯგუფთან, დღის განმავლობაში შეადგენდა ხუთ-ექვს საათს. იმავე წელს, აკადემიის დირექციამ, რომელიც სისტემატურად აკვირდებოდა მასტერკლასების მიმდინარეობას და პედაგოგიური სტაფის სრული შემადგენლობით დაესწრო ფინალურ-საჩვენებელ მეცადინეობებს, მიიღო გადაწყვეტილება, მომდევნო სასწავლო წელსაც Folk dance-ს საათები დაეთმო, არა რომელიმე სხვა ქვეყნის ფოლკლორული ცეკვის შესწავლას, არამედ, კვლავ ქართული ცეკვის დაოსტატებით დაეტვირთა აკადემიის სტუდენტები. შედეგებმა გადააჭარბა მათ მოლოდინს, რადგან ქართული ცეკვის შესწავლით გამოძულებულმა უნარებმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრა სტუდენტთა პროფესიული უნარები.

ვისაც ქართული ცეკვის სწავლა-სწავლების გამოცდილება ჰქონია, დამეთანხმება, რომ ქართული ცეკვის გაკვეთილს აქვს თავისი მკაცრად რეგლამენტირებული სტრუქტურა, მასალის ათვისების თანმიმდევრული არქიტექტონიკა, რომელიც ტრადიციულად გამოიყენება ქართულ სასცენო-ხალხურ ქორეოგრაფიაში, ასობით ქორეოგრაფიულ სტუდიაში და პრაქტიკულად ყველა ხალხური ცეკვის ანსამბლში. ქართული ცეკვის სასწავლო სისტემის ავტორად შეიძლება მივიჩნიოთ ცნობილი ქართველი მოცეკვავე ალექსი ალექსიძე, რომელმაც 1902 წელს თბილისში „აზიური (ქართული – ა.ს.) ცეკვების სტუდია“ გახსნა.<sup>1</sup> შემდგომში, ქართული ცეკვის საგაკვეთილო მოდელის სრულყოფაზე მუშაობდა მრავალი პედაგოგ-ქორეოგრაფი: დავით ჯავრიშვილი, ავთანდილ თათარაძე, კონსტანტინე მანჯგალაძე, მიხეილ შუბაშიკელი და სხვ. ქართული ცეკვის შესწავლის მყარ მეთოდოლოგიას

<sup>1</sup> გვარამაძე ლ. მთავრდელი მოცეკვავე (ალექსი ალექსიძე). თბ.. 2017.

ეფუძნება ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფის სპეციალობის სტუდენტებისათვის განკუთვნილი სასწავლო მასალა (კურიკულუმი და სილაბუსები) საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სადაც სასწავლო-სალექციო პროცესი მიმდინარეობს მკაცრად განსაზღვრული მიდგომების დაცვით.<sup>1</sup>

ქართული ცეკვის სწავლების ეს მოდელი განკუთვნილია ამავე ეთნიკური ჯგუფის მენტალური და ფიზიოლოგიური შესაძლებლობების მქონე ადამიანებისათვის, ანუ ქართველებისათვის. აქ გვასხენდება რობაქიძისეული მსჯელობა „როკით განფენილი ქართული გენიის“<sup>2</sup> შესახებ და კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ სისხლ-ხორცეულად შეთვისებული ცეკვა და სიმღერა ქართველი ერის გენოფონდის განუყოფელი ნაწილია.

თუმცა, იმავე პროცესის, ქართული ცეკვის სწავლების წარმართვამ, უცხოელთათვის სრულიად სხვა რეალობის წინაშე დაგვაყენა. ტრადიციულად დამკვიდრებული საგაკვეთილო მოდელი საჭიროებდა მოდიფიცირებას, აქცენტების გადატანას ისეთ დეტალებზე, რომლებიც ქართულ კონტინგენტთან მუშაობისას სრულიად უგულებელყოფილია, როგორც ბუნებრივი, აქსიომური მოცემულობა.

ევროპელ სტუდენტებთან მუშაობისას თვალნათლივ გამოიკვეთა ეთნოტიპური განსხვავებულობა. ლაპარაკი არ არის იმაზე, რამდენად კარგად შეეძლოთ მათ ზოგადად ცეკვა ან რა ტექნიკურ ხარისხში ასრულებდნენ საცეკვაო ილეთებს. ყველა ერს აქვს თვითმყოფადი საცეკვაო კულტურა და, ბუნებრივია, რომ სხეული „უცხოობს“ სხვა ხალხისათვის დამახასიათებელი საცეკვაო ელემენტების შესრულებისას. საუბარია იმაზე, თუ რა ნიშან-სიმბოლოთა სისტემის მატარებელია მათი ცეკვა. აქ მოვიყვან თქვენთვის კარგად ცნობილი ქორეოგრაფის, XX საუკუნის თანამედროვე ცეკვის უპირობო ავტორიტეტის, პინა

<sup>1</sup> დვალიშვილი უ. ჭანიშვილი რ. ქართული ხალხური ცეკვა. თბ.. 2017.

<sup>2</sup> რობაქიძე გ. ქართული გენია როკით განფენილი. (რეცენზია) სტატია. ჟენევა. 1962 - <https://iberiana2.wordpress.com/georgia/robakidze/> (25/06/2020).

ბაუშის გამონათქვამს – „ნაკლებად მაინტერესებს, როგორ მოძრაობენ ადამიანები. მე მაინტერესებს – რა ამოძრავებთ მათ“.

ქართული ცეკვის შეთავაზება პანტომიმის, აკრობატიკისა და თანამედროვე ცეკვის უნარების მქონე სტუდენტებისათვის, რომელთა სხეულის ფლობა, თითქმის სრულყოფილებამდეა აყვანილი, ნამდვილად სერიოზულ გამოწვევად იქცა. გზა დასახული მიზნისკენ, რომ შეესწავლათ ქართული ცეკვის ძირითადი ილეთები, საცეკვაო კომბინაციები და, შესაძლოა, ცეკვის ფრაგმენტებიც კი, იკვებებოდა მთავარ გამოწვევასთან – მათ უნდა შეეყვარებოდათ ქართული ცეკვა და შეეგრძნოთ მისი სილამაზე და ემოციურობა. ამ თვალსაზრისით, უპირველესი ამოცანა გახლდათ ქართული საცეკვაო ტრადიციების ისტორიული წარმომავლობის გაცნობა, საუბარი დიალექტური (კუთხური) მრავალფეროვნების შესახებ, იმ არქეოლოგიური ძეგლების (ოზნის ფიალა, თრიალეთის თასი, სამადლოს ქვევრი, კავთისხევის საბეჭდავი და სხვ.) დემონსტრირება, რომელთა გამოსახულებები უტყუარი დასტურია ქართული საცეკვაო ტრადიციების სიძველისა. თეორიული წინათქმა, ქართული ქორეო-კულტურის უნიკალურობაზე და არქაული ქორეო-ნიშნების არსებობის უწყვეტი ტრადიციის შესახებ, ატარებდა შემეცნებით ხასიათს და ამან განაპირობა ვორქშოპის კომბინირებული, პრაქტიკულ-თეორიული სწავლების ფორმა.

ვორქშოპის პრაქტიკული ნაწილი სამი ქართული ფერხულის შესწავლით დავიწყეთ, რადგანაც ფერხული, როგორც უძველესი ფორმის ცეკვა, ყველაზე ნათლად ატარებს არქაულობის ნიშნებს – ყველაზე ახლოს დგას ავთენტურობასთან. შევარჩიე ფერხულები: რაჭული „მალლა მთას მოდგა“, მესხური „მამლი მუხასა“ და სვანური – „ყანსავ ყიფიანე“. არჩევანი განპირობებული იყო დიალექტური და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული მრავალფეროვნებით, მზარდი სირთულითა და ტექსტუალურ-სასიმღერო მასალის შესწავლის შესაძლებლობებით. უნდა აღინიშნოს, რომ სტუდენტებმა დიდი მონდომებით ისწავლეს ფერხულის „მალლა მთას მოდგა“ სიმღერის სამივე ხმა და წარმატებით ასრულებდნენ ავთენტური

ვარიანტი. ამ ფერხულის მოძრაობათა კომბინაცია იმდენად მარტივი მოეჩვენათ, რომ სტუდენტებში, თავდაპირველად, სკეპტიციზმმაც კი დაისადგურა, რასაც მალევე ჩაენაცვლა გატაცება და დაუფარავი ინტერესი ქართული სიმღერა-ცეკვის ტანდემისადმი.

მეორე ფერხული, მესხური „მამლი მუხასა“ გამოირჩევა მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მეტრო-რიტმული სტრუქტურების ასინქრონული წყობით,<sup>1</sup> რაც წარმოადგენს ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას, როგორც საფერხულო, ასევე სხვა სახის ცეკვებშიც. რაც შეეხება სვანურ ფერხულს – „ყანსავ ყიფიანე“, მისი ქორეოგრაფიული კომბინირების (ილეთთა ნაერთის) რთული წყობა და შესრულებისას ტემპის აჩქარება, შესწავლის პროცესში, აღმოჩნდა ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება – გაცნობოდნენ ქართული ავთენტური საცეკვაო ფორმების მაღალ პროფესიულ ხარისხს, მსგავსად მრავალხმიანობისა, რომელიც მუსიკალური პოლიფონიური ჟღერადობის მწვერვალს წარმოადგენს.

ქართული ფერხულების შესწავლა-შესრულება ყველა მეცადინეობის თანმდევი იყო, და, მიუხედავად იმისა, რომ გაკვეთილის მცირე მონაკვეთს იკავებდა (დაახლოებით 10-15 წუთს), შესაბამის განწყობას და ატმოსფეროს უქმნიდა მთელ სასწავლო პროცესს.

ფერხულების შესწავლამ შექმნა მომდევნო ეტაპზე გადასვლის წინაპირობა – სხეულის, კორპუსის დაჭერის ტექნიკის ათვისება, რაც ქართული ცეკვის საბაზისო უნარს წარმოადგენს. ეს ყველაზე რთული ამოცანა აღმოჩნდა, რადგან თანამედროვე ცეკვის პრაქტიკა, რომელსაც სტუდენტები ოსტატურად ფლობდნენ, სრულიად განსხვავებულად უდგება

<sup>1</sup> მეტრო-რიტმების ასინქრონული წყობა არის განსხვავებული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული რიტმული ზომების (სათვალავების) პარალელური წყობა. მაგ., მუსიკალური 4/4-ის და ქორეოგრაფიული 3/4-ის, სადაც პირველი სათვალავების (მუსიკალური და ქორეოგრაფიული) ხელახალი თანხვედრა ხდება სამი მუსიკალური და ოთხი ქორეოგრაფიული ტაქტის შემდეგ.

სხეულის ერთიანი ან სეგმენტური შეგრძნების, სხეულის საყრდენი ღერძისა და სიმძიმის წერტილების გადანაწილების საკითხებს. ამ თვალსაზრისით, ჩვენთვის საჭირო უნარების ჩამოსაყალიბებლად ტრადიციულად ორი ცეკვა გამოვიყენეთ – „სიმდი“ (ჯგუფური) და „ქართული“ (წყვილად).

მკითხველს არ დავღლი საცეკვაო ილეთების შესწავლის მეთოდოლოგიის დეტალებით, მხოლოდ ძირითად ელემენტებზე გავაკეთებ აქცენტს და მეტ ყურადღებას დავუთმობ ქართული ცეკვის ფსიქო-ფილოსოფიურ აღქმას, რომელიც უცხოელი სტუდენტებისთვის საკუთარი არა მხოლოდ სხეულის, არამედ გრძნობათა ბუნების ახალი შესაძლებლობების აღმოჩენის საშუალებად იქცა.

ცეკვა „ქართული“, როგორც სამყაროს დუალისტური ბუნების მოდელი, გახდა ერთგვარი გასაღები ქართული ცეკვის სამყაროში შესაღწევად. ამ ცეკვის კულმინაციური ნაწილის სივრცობრივი მონაზულობა, ე.წ. „დოზადო“, რომელიც „ინ-იანის“ სიმბოლოს მოგვაგონებს, სწორედ რომ ორი საპირისპირო საწყისის ჰარმონიულ შერწყმას გულისხმობს. ქალური და მამაკაცური ბუნების პლასტიკურ-ემოციური განსხვავებულობა, რომელიც საცეკვაო ლექსიკის (სვლები, გასმები, მკლავებისა და კორპუსის მოძრაობა-მდგომარეობები და სხვ.) თითოეულ ელემენტში აისახება, კონტრასტულობის პრინციპით აგებს ცეკვის ძირითად სტრუქტურას (ვაჟის სოლო / ქალის სოლო). თუმცა, ამ ორი საპირისპირო პირველსაწყისის ურყევი ერთიანობა ცეკვის დედააზრს გამოხატავს, რაც, ფილოსოფოსებს თუ დავესესხებით, სამყაროს სრულყოფილების მოდელიცაა.

ამ ცეკვის შესწავლის დროს სტუდენტთა ჯგუფი პირველად დაიყო გოგონებისა და ვაჟების ჯგუფად... სტუდენტებმა იუცხოვეს, რადგან კონტემპის<sup>1</sup> ქორეოგრაფია სასწავლო პროცესში არ ითვალისწინებს ასეთ დიფერენცირებას, ისინი აბსოლუტურად იდენტურ მასალას ეუფლებიან. მით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა ცეკვა „ქართულში“ მათი წყველებად დაწყობა და ცალ-ცალკე ნასწავლი მოძრაობების ერთიან

<sup>1</sup> Contemporary Dance - თანამედროვე ცეკვა.

ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში შეკვრა. ცეკვა „ქართულში“ ქალისა და ვაჟის ზეალმატებული დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ, რაც ჩვენში კარგა ხანია მინელეზული ინტერესის საგანია, უცხოელთათვის განსაკუთრებული ყურადღების ღირსად იქცა. აქაც მოვიყვან შედარებას კონტემპის ცეკვის სახეობასთან, სადაც მოცეკვავის საკუთარ თავში ჩაღრმავებით, საკუთარ გრძნობა-განწყობაზე კონცენტრირების საშუალებით, ადამიანის, როგორც სამყაროს ცენტრის, იდეას ავითარებენ. ამიტომ, ცეკვა „ქართულში“ წვეილად ცეკვისას, მათ თითქოსდა სხვაგვარად დაინახეს (აღმოაჩინეს) ერთმანეთი, ასეთი ტრფობის თამაში ახალისებდა და განსხვავებულ ელფერს სძენდა მათ არტისტულობას.

ცეკვა „ქართულს“ მოჰყვა „მთიულური“, სხარტი აქცენტებით, მკვეთრი ჩაკვრებითა და ტეხილებით, დინამიკური სვლებით და სწრაფი ბრუნებით. შემდეგ იყო „აჭარული“, სინკოპირებული სვლებით, ტალღოვანი მკლავებით და მხრების მოქნილი მოძრაობებით. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე ცეკვა („ქართული“, „მთიულური“ და „აჭარული“) სრულიად განსხვავებულ ხასიათში სრულდება, სამივეში ხაზგასმულია ქალ-ვაჟის სათუთი დამოკიდებულება, როგორც უმნიშვნელოვანესი ღირებულება.

მასტერკლასის ფინალში სტუდენტებმა შეისწავლეს ცეკვა „ხორუმის“ ძირითადი ელემენტები და ფარიკაობის ილეთები (დეეტი ფარ-ხმლით), რამაც მათ ქართული ცეკვა კიდევ ერთი უჩვეულო რაკურსით დაანახა. ორიგინალურ რიტმში (5/8) ჩასმული საბრძოლო ჟინი და ბრძოლისუნარიანობა თითქოს საქართველოს ისტორიის კიდევ ერთი გადამლილი ფურცელი იყო, რომელსაც გატაცებით კითხულობდნენ უცხოელები.

ამდენად, ჩამოვყალიბოთ ის სპეციფიკური ნიშნები, რაზეც გაკეთდა აქცენტი უცხოელ სტუდენტებთან ქართული ცეკვის შესწავლის პროცესში:

- საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მიმოხილვა: ქართული ცეკვების თეორიული კურსი, რომელიც პრაქტიკული მეცადინეობის თანმდევი იყო;



- პრაქტიკული სასწავლო კურსის დაწყება საფერხულო ავთენტური ნიშნებით, დიალექტური ნაირსახეობებისა და ილეთთა ნაერთების მზარდი სირთულის გათვალისწინებით;
- სხეულის ფლობის განსხვავებული ტექნიკის დაუფლება, კორპუსის დაჭერა (აპლომბი). აპლომბის შენარჩუნება სხვადასხვა ხასიათის და განსხვავებული რეგიონის ცეკვებში.
- ქართული ქორეოგრაფიული ლექსიკის, ილეთთა ნაერთების შესწავლა მათი შესრულების სპეციფიკის გათვალისწინებით: სვლებისა და გასმების სისხარტე, ჩაკვრებისა და ტეხილების აქცენტირება, კიდურების სირბილე და მოქნილობა და ა.შ.
- დაბოლოს, დამაგვირგვინებელ აკორდად, ქალ-ვაჟის როლი და ადგილი ქართულ ქორეოგრაფიაში, წყვილის ურთიერთდამოკიდებულება.

ჩატარებული მასტერკლასი ნამდვილად წარმატებული გამოდგა. მასტერკლასის დასასრულს ორგანიზატორებთან საუბრისას, ჩემს კითხვაზე – თუ რა იყო მათთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული ქართულ ცეკვაში, მათ მიპასუხეს – „თქვენ ცეკვებში მკვეთრად არის ხაზგასმული ქალისა და მამაკაცის განსხვავებული ბუნება. ქალი შეიგრძნობს თავს ქალად, მამაკაცი კი მამაკაცად. ეს ნამდვილად გვაკლია...“ ამ პასუხმა დამაფიქრა იმაზე, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ქართულ ცეკვაში სქესობრივი კუთვნილების, სქესობრივი იდენტობის შეგრძნების შესაძლებლობა. ამისი ნათელი მაგალითი ჩატარებული მასტერკლასი იყო. სულ რაღაც ორ კვირაში, ქართული ცეკვის ზეგავლენით, უცხოელ სტუდენტებში მოხდა შესამჩნევი ტრანსფორმაცია, მათ გაუჩნდათ სურვილი შინაგანი ფემინური და მასკულინური ბუნების წინა პლანზე წამოწევისა. ქართული საცეკვაო ილეთების შესრულების ფიზიოლოგიურმა პროცესმა განაპირობა მათში ეს იმპულსები, ეს მენტალური ცვლილებები.

ახლა კი დავუბრუნდები ნაშრომის დასაწყისში დასმულ რიტორიკულ კითხვას – რა არის ქართული

ცეკვის საიდუმლოება, რომელიც ნიბლავს და აჯადოებს მაყურებელსაც და შემსრულებელსაც? ჩემუელი პასუხი ამ კითხვაზე ნათელია – ფსიქო-ფილოსოფიურ კონტექსტში, ეს არის შესაძლებლობა შეიგრძნო და გაიაზრო შენი ბუნებრივი სქესობრივი კუთვნილების უპირატესობა. იყო ქალი – ქალურობის სრული მშვენიერებით და იყო ძლიერი მამაკაცი – რაინდული ბუნების მატარებელი.

ყველაფერ ამაში, თითქოსდა, ახალი არაფერია, თუმცა მგონია, რომ, გარკვეული სახის კვლევების საფუძველზე, შესაძლებელია ქართული ცეკვა UNESCO-ს მსოფლიო არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობათა ნუსხაში წარვადგინოთ არა მხოლოდ როგორც წარმომადგენლობითი სიის ელემენტი (ან საფრთხის ქვეშ მყოფი), არამედ, როგორც საუკეთესო პრაქტიკა ევროპული სკოლებისთვის, ახალგაზრდობის ფიზიკური განვითარებისა და, ამასთანავე, მათი ფიზიოლოგიური გენდერული კუთვნილების იდენტიფიცირებისათვის.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გვარამაძე ლ. მთაწმინდელი მოცეკვავე (ალექსი ალექსიძე), თბ., 2017
- დვალიშვილი უ., ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2017
- თათარაძე ა. ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010
- ჭანიშვილი რ. ქართული ცეკვის სადიდებელი, თბ., 2015
- ჯავრიშვილი დ. ქართული ცეკვის ჩაწერის პირობითი ნიშნები, თბ., 1961
- რობაქიძე გ. ქართული გენია როკით განფენილი, ჟენევა, 1962 - <https://iberiana2.wordpress.com/georgia/robakidze/> (25/06/2020)
- ADT - <http://www.accademiadimitri.ch/home.php> (25/06/2020)

# **THEATRE STUDIES**

**Marine (Maka) Vasadze,**  
DA, Associate Professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **CHOICE OF ANOUIH'S CREON AND ANTIGONE ON XXI CENTURY GEORGIAN STAGE**

The essence, idea of Anouih's dramaturgy is contradiction between an individual and society, between free choice of a person and laws created by society. In his so-called "black plays" the dividing line is drawn on a so-called happy life, between characters saying "yes" and "no". Anouih defines a role of a character (person) from the beginning. They act in time and space on the basis of roles assigned to them. The main characters of his plays are divided into two mainly opposite sides. Young rebellious people who protest against accepted "happy" lifestyle. They prefer death to such life and "heroically" choose death. The others choose "life" according to accepted, established rules, and continue to live. Just this protest, heroism, contradiction between the State dictatorship and free personality are reproduced in "Antigone", written in Paris, France during World War II. From this period onwards, Anouih's dramaturgy reflects existential judgment of life. In earthly life it is impossible to preserve genuine true love and purity. The solution is a heroic death chosen in protest. To express rebellion, disapproval of laws and rules of life, the playwright reworked the myth of Antigone, the youngest daughter of Oedipus and Jocasta and created a play in which the choice is made by two equal persons. Antigone says "no" to life according to established rules. Therefore, she is in a winning position and is a hero. The intellectual legislator, the ruler of the State, Creon, says "yes", he chooses life, government of a public formation – State, and therefore he is a tyrant in a losing position. This is not tragedy of just Antigone or Creon, it is tragedy of both of them. The choice is tragic for both. Antigone sacrifices her life for this choice. And Creon sacrifices to the state his child, wife, nieces, all whom he loves and remains alone.

Gaga Goshadze offered an interesting interpretation of "Antigone". The director staged Anouih's play practically without changes, with the exception of small coupures and removal of minor characters. And the narrator was also given the function of the author. The director

expressed his ideas by rearranging accents. The freedom of choice or obedience of law? Personal freedom or public or state dictate? It is interesting that if in Anouih's play we feel obvious sympathy towards Antigone (Do not forget that the play was written in occupied France, during World War II), in Gaga Goshadze's performance the audience will sympathize both – Antigone, as well as Creon. At least, the choice of Gia Roinishvili's Creon may be understood and accepted. Moreover, Creon and Antigone are in equal position. As in the play, they are both main characters. But if with Anouih Antigone is a positive hero and Creon is a negative hero, there is no such evident division in the performance. The director puts the spectators as well against some choice.

**Maia Kiknadze,**

DA, Associate Professor

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **GRIGOL ROBAKIDZE AND GEORGIAN THEATRE**

1. Grigol Robakidze's writing is completely different in the 20th century's Georgian literature.  
During his stay in Germany for the purpose of education, he got familiarized and mastered European literature. His writings were translated and introduced to European reader. When he arrived back in Georgia, he launched public awareness campaign regarding European culture. Ideology of Georgian modernism was also begun based on his lectures and essays.
2. Study of mythological reasons, interest in pagan community and psychological comprehension of Georgian man's nature in this study are especially emphasized in Grigol Robakidze's writing.
3. In the 10s of the 20th century Tbilisi became a cultural center. New modernistic courses were arisen in literature and art. New literature was translated and "Tsisperkantslebi" (The Blue Horns) appeared in the field of writing. Union called "Duruji" was established in Rustaveli Theatre, introducing new manifest under the requirement on necessity of theatre's reorganization.
4. Grigol Robakidze was actively involved in theatrical procedures. He used to write theatrical letters: "Kote Marjanishvili", "Piskator",

Theatre as a rhythm”, “Theatre Centaur”, “Georgian Drama” and others. Theatrical aesthetics of writer, his modernistic vision within the context of necessity of theater’s reorganization.

5. Grigol Robakidze’s writing played significant role in the process of that period Georgian theater’s modernization.

**Nino Kobaidze,**

Student, PhD

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Faculty of Art Science, Media and Management,

Head of: Prof. PHD Maka Vasadze

### **POST DRAMATIC THEATRE**

(According to Hans-thies Lehmann)

The aim of the following work is to understand the aesthetic logic of the new (post dramatic) theatre, which has become popular at the end of 20th and at the beginning of 21st century. The modern theater studies aesthetic research touches upon the subject of ethics, morality, politics and judicial issues. Modern theatre actively participates in social life, from the government funding to its general perception. Everyday connection of social life to the theatre aesthetic (widely spread) and loud statements about the condition of society in the end is often out of date, or fake and senseless. There are frequent attempts to realize the 20th century’s theatrical forms, considered as “post dramatic”, in some historical perspective and, at the same time, use the past verbal and conceptual experience of the modern theatre for us to better comprehend the amazing diversity of this theatre. Now it is already enough to accept and adjust the different branches of theatre so that there will be no necessity to recognize neither’s dominance, so this requires to object the set of dogmas and concepts. It begs the question of what kind of attitude should be towards it or what message should be uncovered in this dilemma. The goal will be reached if every act will be followed by deep analysis.

## **THE THEME OF THE FIGHT AGAINST TYRANNY IN THE MODERN GEORGIAN THEATER**

1. European drama has played a big role in the history of the Georgian theater. From the second half of the 19th century, when “Flandru” of Sardia turned against David Eristavi, who was called “Motherland”, this performance became a strong ideological possibility of a battle against kingdomness. In the 30s of the 20th century, S. Akhmeteli delivered the supply of “Thieves” by F. Schieler, whom he called “In tirannos” after the play. In modern theater, the art of director Robert Sturua deals with this problem. Including with performances with the help of European dramaturgy: “The Salem Process” by A. Miller, “Richard III” by William Shakespeare and “Julius Caesar”.
2. In the Akhmeteli Theater, the director I. Gogiaa put on “The House of Bernard Alba” F. Garcia-Lorca, and in the same theater together with L. Gogniashvili “Brutus, that is, the murder of Julius Caesar” of the Turkish playwright. Both performances discuss the problems of tyranny with different direction, about what causes the creation and development of this phenomenon in society. Is society itself to blame for the establishment of the tyrant personality and what factors determining his support.
3. In the Rustaveli Theater, director Robert Sturua took only a fragment of the killing of Julius Caesar by Shakespeare’s drama and transferred the action into a modern environment. The director is interested not only in the motive of the murder, but also in the circumstance which then develops and will be associated with several socio-political phenomena and reflects the spiritual position of the hero.
4. It is interesting that in the Akhmeteli Theater on this topic director Leri Paksashvili staged the play “Romans” by Shakespeare, and in the Rustaveli theater director Mikheil Tumanishvili staged “Julius Caesar” by Shakespeare. The interest of the modern Georgian theater in the personality of Brutus means that the directors are interested in this problem and urge the public to be careful. It is

also important that in the course of centuries the hostile Brutus will already represent a fighter for the salvation of the state, for which the theater looks for motives to justify the murder committed by him and the senators.

**Tamar Qutateladze,**  
PhD; Scientist-worker of the  
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

### **ALEKSANDRE (SANDRO) AKHMETELI'S "ANZORI"**

In this work presents the main passages of the great Georgian director Aleksandre Akhmeteli's theatrical aesthetics in the national art of acting on the future the Georgian theater. In this background analyzed Shanshiashvili's "Anzori" staged by S. Akhmeteli in 1929, by which the first theater of Georgia was presented at the Theater Olympics in Moscow of the 1930 year.

As it is known, it was the first trip of the Rustaveli Theater and its new leader in the capital of the Empire. It is also worth mentioning that there is no written articles about Akhmeteli's performance on how much written about "Anzori".

In it theater got a new method, demonstrated the modern form of the relationship between the collective and individual. "Anzori" is a landmark performance not only in a biography of the stage director or in the history of the Rustaveli theater, but also in the history of Georgian theater.

On the I Union Theater Olympics in Moscow "Anzori" was recognized as a great event. Akhmeteli, considered to be a great mastermind in organizing mass scenes, became An important victory was the mountain rebellion in Auli of III acting, great example of dynamic mass composition. It was organically "in the innovations of famous stage directors of the 20th century (G. Fuks, O. Brahm, M Reinhardt , Appia, V. Meyerhold). In terms of Moscow theater and foreign guests, the Rustaveli Theater took first place in the world theaters. "Akhmeteli has mastered the centuries-old culture of the Georgian people and its history". The Georgian national art is shown



in an aesthetic in the director's esthetics and this nationality is entirely subordinate to the general public.

The jury of the I Art of Olympics called the theatrical phenomenon of this intriguing, revolutionary performance, the creativity of the director with a moderate feeling in the field of co-operative national theater ... The Rustaveli Theater was given the first place, Akhmeteli's findings were considered as one of the unique events of the world's theatrical art and offered a touring contract in Europe and America.

In 1933, the Rustaveli Theater demonstrated in the Second Union decade Shanshiashvili's "Anzori". Success was still grandiose and Akhmeteli requested the signing of the treasury agreement in Europe and America. According to foreign guests, only Rustaveli Theater deserved such huge invitations.

**Lasha Chkhartishvili,**

Assistant professor

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **GEORGIA IN EUROPE – WITH THE EXAMPLE OF ONE PLAY**

Georgian culture has always been closely linked to Europe and European values. Georgian theatre chose the European model and form at the outset. Despite the fact that over the centuries, Georgian theatre formed as an indigenous unit, it has always been European. This link was never broken, even when the censorship of the Soviet Union put up the "Iron Curtain".

Even in isolation, Georgian theatre continued to create European works based on European values. Like Europe, for Georgia, the XX century was a most dramatic epoch, encompassing numerous wars.

By performing the novel of Nino Kharatishvili, a German-based, modern Georgian writer, playwright and director, 'The Eighth Life for Brilka' in the Hamburg theatre, the gap was bridged between XX c. Georgian history and modern Europe. The play was performed in the Rustaveli State Drama Theatre by the Hamburg theatre 'Thalia' within the framework of the international programs of the Tbilisi

International Festival of Theatre. The stage adaptation of the novel belongs to Director Jette Steckel.

With the example of one family dynasty, the authors tell us a story of the people of XX century Georgia, whose lives were full of drama, adversity, cruelty and kindness.

Nino Kharatishvili's novel represents a monumental artistic work which reveals the histories of six generations of one family as they witness wars and revolutions. Her characters are people trapped in time and space, through which they are united.

Steckel, who discovered the Georgian audience through the stage adaptation of Kharatishvili's novel, is considered a great master of contemporary theatrical art. At a time of technical progress and virtual reality, Steckel takes the more difficult path in theatrical art, choosing to forgo "scenic effects" and "visual emotions" to involve the viewer in the performance; opting instead for traditional, realistic and effective ways. Via universal stage management, rather than trying to please and impress the audience with his new inventions, the director puts his experience, fantasy and mastery into the various components of the performance.

Throughout the play, the director keeps in constant touch with the viewer. He knows exactly when to make them cry or smile, when to make them relax or how to make an emotional impact. In the minimalist circumstances, the authors of the play are telling us real stories of real people who have been through hardships and hard times. Their psyche is broken; impacted by the violations of the era. Interestingly, these eras do not much differ from each other. The director keeps a constant balance between drama and humor, pathos and irony; however, he is "powerless" when it comes to the emotional background of the text, which successful generates in the audience a real sense of the hard and ruthless past of the Georgian nation.

**Tamar Tsagareli,**  
Theater critic, Doctor of Arts;  
Associate professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **TWO LEAR**

(On the example of performances staged by  
Giorgio Strehler and Robert Sturua)

Theatrical art should be permanently changed and updated. In accordance with changes in general social, political or cultural processes, its accents and vision perspectives require transformation. Theatrical art has always been ideological, because the theater itself was and it is a tribunal and therefore the doctrine that will interfere with the catharsis. The most striking example of this was the theatrical arts of the Soviet period, which enjoyed exceptional priority and was centralized in the conditions of the Soviet regime. During the universal censorship, “the export” of Western theatrical experiences and the sharing of ideas / ideas was strictly controlled and read in an inadequate context. Exceptions in this situation, of course, existed.

The stage director has always responded to time changes. One theatrical concept is changing with one another, the theatrical stylistics - the other one because changing the viewing angle and the starting point in direction of thinking. So great theatrical developments in the theatrical space were born;

In the Georgian theatrical world there were directors who, despite their “craftiness,” still managed to get acquainted with western European ecological art, reassess and merge with nationality. This great theatrical discovery-shift, the new directorial vision caused the reviewing of the performance of the performance, its reassessment, and therefore the concept of change. It is interesting to compare with what kind of problem, with the implications and specifics of “King Lear” staged by Giorgio Strehler and Sturua; both play recorded in the Gold fund.

**Giorgi Tskitishvili,**  
Doctor of Art Studies, Professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## ANOTHER VERSION

Despite the fact that George Straussier's *D.* (1921-1997) and Peter Brook (born in 1925), performances staged according of classic authors (William Shakespeare, Nicolai Gogol, Fiodor Dostoevsky, Anton Chekhov, Maxim Gorky) talked to the society of that time, about modern problems and were focused on urgent issues; Because of the above mentioned, they reflected the purpose of their contemporaries, their thoughts precisely and adequately. Therefore, this is one of the reasons (except for the pure artistic dignity) why these staged performances are achievement of not only European but also of the World Theatre history, as landmark performances.

In the work the author discusses performance “Step-mother Samanishvili” (author Davit Kldiashvili (1862-1931).) directed by Giorgi Margvelashvili and staged in the Independent Theatre in 2019. Unlike the literary primer in the play, the characters do not lose the human face due to the extreme material-economic and social hardship. On the contrary, they look respectfully in appearance. The director of the film is also intentionally refusing to use the national clothes to match the epoch, they wear European. These characters suffer from moral deficit. The whole performance has a refrain: “Now is the different time!” The time when everything is possible and acceptable; The time when your behavior is justified; The time when morality is an extra burden...

Modernization of Classical work is not a new for Georgian and even European or World Theater. This method has been used before and now. Kldiashvili's “Stepmother Samanishvili” has been staged more than 100 years from XX century in various Georgian professional theater. One of the best scenic interpretations of this work was the performance staged in Shota Rustaveli Theater (directors: Temur Chkheidze and Robert Sturua 1969). Today, Giorgi Margvelashvili offered us the original, completely new version of Davit Kldiashvili's prose. We do not see Georgia of the late nineteenth century (work is written in 1896), but on the stage there is created the environment and

life of the XXI century, where hypocrisy and immorality rules; People cross themselves to show this action to each other, but they are free to sin without any kind of conscience. The main thing in this society is to achieve its goal, to get benefit from all the cases. Hence, people mercilessly sacrifice each other to succeed in own affair.

**Marina Kharatishvili,**  
Doctor of Art Studies, Associate Professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **EUROPEAN THEATRE SCHOOL FESTIVAL IN CONTEXT OF GEORGIAN THEATRE PEDAGOGY**

1. European Theatre School Festival creates a full panorama of student's creative life. Festival allows us to observe the teaching methodology of participating schools all together and introduces us to pedagogic and professional achievements of both traditional and modern types of teaching, where the clear handwriting, individuality, professional level, leadership position of each school is clearly visible.
2. Concerning the purpose and the goals of the European Theatre School Festival - it is undoubtedly the best way to promote creative stimulation for the theatrical schools. It enables us each year to get acquainted, in a highly competitive environment, with professional activity of theatrical schools, with unknown or less known teaching methodologies and technologies, to observe the educational and creative life of the kindred schools and the tendencies appearing in their pedagogic activities.
3. It is important to share and implement the creative achievements of European theatrical schools in the educational process. First of all, those are pedagogical achievements oriented on high motivation, culture of discipline, high acceptance towards novelty and individual approach to the learning process.
4. From the viewpoint of European Theatre School Festival it is clear that National Theatre School is developing in it's own individual way. Georgian acting school does not just copy or "import" the worldview of the stylistics, aesthetics of the product presented on

European Theatre School Festival. Later is created in a particular country, in particular social conditions and environment, therefore, it is not organic for Georgian social issues or national identity.

5. Attempts of National Theatre School are mainly aimed at deepening and establishing the best Georgian pedagogic traditions. The studying process is based on the firm foundation of learning the essence of the profession and technique of the craft. Georgian acting school derives from traditional teaching forms and enriches it using the new findings, therefore modernizing the studying process.

# **FILM STUDIES**

**Magda Anikashvili,**  
PhD student  
Faculty of humanitarian, social sciences,  
business and management  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Head of: Prof. Lela Ochiauri

## **CONCEPT OF FRENCH “CULTURAL EXCEPTION” AND ISSUES OF GEORGIAN FILM PRODUCTION**

The discussion on modern cinematographic art is impossible only by foreseeing the creative factors. Film industry constitutes the part of country's economy. Thus, its development is affected by economic process and tax or other types of regulations acting in this field. The distribution and spread of national product on the foreign market impacts tourism and forms country's international image, plays the role in country's global positioning. Cinematography is a significant topic in relations between the countries and often the agreements reached on this level reveal the huge possibilities for cooperation of cinematographers of different countries. The film presents the part of national culture and is subject to official culture policy established by the country. This is especially, while the significant funding source for film production, constitutes the state budget.

The acting system of funding the French films was established in 60s of XX century. It's basis is the concept of “cultural exception” (L'exception culturelle), which implies, that art has the special role in country's life. Accordingly, the country's attitude towards the cultural field should be different and special. Actually, this wasn't only the declaration. Coming out of the Idea, the special legislative base was formed, which included the regulations of film production.

The French film polity is the role model for field's support and another countries (including Georgia) share this experience. Accordingly, the analysis of cinematography funding French model is important for Georgian film's development.



**Nino Begashvili,**  
Cinematography PhD  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Head of: Associate Prof. Nana Dolidze

## **GEORGIAN CINEMAS FROM THE PERSPECTIVE OF EUROPEAN EXPERIENCE**

Today in Georgia, there are as many active movie theaters as there were in the beginning of the past century. Systems of these movie theaters that had been developed by the soviets were sacrificed to the situations on the verge of centuries. Nowadays, once functional, almost 100 cinemas have turned into destroyed buildings with the minimal chance of reconstruction to their initial states. For more than 20 years, generations of people have become adults without having experienced the magic of cinema related to the darkness and the screen of the movie theater. In the country, there is an absurd situation – producers invest in unprofitable business, directors make films that the audience will never see, government gives subsidies to moviemakers to produce these films but it does not guarantee that the audience will see the films.

In 2000, improving the cinema infrastructure, coordination of government support, facilitating moviemaking and showing, were given as a task to the national center of cinema. Goals of the center of cinema consisted of 9 points, #4th of which is “facilitating the development of the center of cinema.” The importance of this point is a topic that has been widely discussed by all of the executive directors of the center in the years 2009-2012. Research conducted by the center of cinema also showed that the biggest hindrance for the development of cinema in Georgia is the absence of distributive organization.

By the end of 2020, researchers and the representatives of the global movie industry agree that

the development of cinemas, especially the ones with developed, 3D equipment is the precursor to profitable moviemaking. However, what direction will the movie industry go in the future, what shape or form movie distribution will have, and whether the success of the movie will be related to movie theaters is something we can only speculate about. But there are some statistics that help us make some predictions.

**Zviad Dolidze,**  
Doctor in Art Studies (Film Studies), Professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **EUROPE AND GEORGIA IN THE PERIOD OF SILENT CINEMA**

For the end of the XIX century, when in Europe the new invention – cinema appeared, Georgia was one of the marginal places of the enormous Russian Empire where the European news came earlier than in some other provinces. On November 16, 1896, as the local newspaper “Tsnobis Purtseli” (“Informational Sheet”) reported that in the Tbilisi Nobility Theatre (now the Russian Drama Theatre named after Alexander Griboyedov) first time were screened the little films shot by French brothers – Auguste and Louis Lumiere by their invented apparatus of Cinematograph. Unfortunately, there is no other information about this event for setting that who organized the demonstration – some so-called “wandering showman” or an official representative of the Lumiere brothers? If it was arranged by this last person, then we can presume that he might to shot the sights of Tbilisi too because the Lumiere brothers always gave the tasks to their representatives, who were nicknamed as the Shot Hunters, wherever they will be they must to present the film program made by Lumiere brothers and must to shot the local sightseeing. So it is quite possible that in the National Cinematheque of France, or in the memorial house of Lumiere brothers’ in the city of Lion, or in somewhere else are saved this, interesting us film materials.

More pieces of information are preserved about Italian film director and cameraman Giovanni Vitrotti. This man as a representative of the well-known Italian film producer, Arturo Ambrosio, in 1911, invited by one Russian film company, visited Georgia and shot the documentary and feature films. In his documentary films, there were the shots of Tbilisi, Mtskheta, Kutaisi, Batumi, Mleta, etc. The feature films were the adaptations of the Russian classic literature (the works of M. Lermontov, L. Tolstoy, A. Pushkin, and so on). The Georgian specialists of film studies never were interested in searching for them. Otherwise maybe somewhere, in some archive, they are existed.

**Lela Ochiauri,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
PhD in Art Studies, Professor

## **THE LINK CUT BY THE SOVIET UNION AND RETURNING BACK HOME**

Political processes caused economic, political and spiritual crisis of the society, which lasted for years. These processes also affected art: it became a problem to create artistic reality identical to the new world, coincident to existing problems and reality, depicting the inner world of the contemporary society.

The first film screenings in Georgia started a year after the first screenings at the Boulevard des Capucines in Paris. The announcement in the newspaper *Tsnobis Purtseli* read: "Today, on 16 November at 8 p.m., the Aristocratic Theater will screen a film: the photographic pictures of the Lumière's, famous all round the world". (16 November 1896).

After seeing the first foreign films, Georgians were charmed by the glow of the *Laterna Magica* and started to make their first attempts in filmmaking.

Following the October Revolution of 1917, Georgia gained independence from the Russian Empire (after 200 years of being its colony) and the process of the formation of an independent state began, which involved Georgia's attempts to integrate itself into the European and American cultural space. However, in 1921, Georgia was annexed by Bolshevik Russia. This was followed by communist rule, dictatorship, repressions, communist ideology, censorship, and Bolshevik propaganda, and the restriction of personal and creative freedom. Naturally, the tragic events, tyranny and economic hardships were aggravated by the fact that Georgia, similar to other Soviet republics, was separated from the civilized world for the next seventy years.

In 1991 drastic changes took place in Georgia's political and social life, when a new rule was established in the country. The curtains and borders collapsed, and old heroes were replaced by new ones, making way for new ideals and myths.

The country regained independence after 200 years of occupation. The socialist order was replaced by capitalism, which had yet to be understood and developed. After the fall of the Berlin Wall in 1989 and the collapse of the Soviet Union in 1991, people could access a broader space. However, freedom had not been gained yet. Spiritual or physical freedom was affected by some invisible fate, and self-realization (which involves harmony, creative will, and self-expression) was hampered by total disharmony in the first years of independence.

People living under the Soviet regime strived for freedom. This aspiration was revealed in their inner freedom. Opening of the borders relieved the physical barriers, but freedom in another country turned out to be illusionary.

Economic, political and spiritual crisis of the society lasted for years. The process of moving to the new system was not successful and did not develop properly. The steps towards building a new state and establishing new rules including the management of film production were sluggish. To be more specific, the political situation in the country impeded the development of culture.

This is natural. Times have changed, everything has been transformed, there is new mentality and lifestyle. Georgia lives in a different environment from that of her ancestors. She is a representative of the new generation that plays by different rules and creates new systems, structures and trends.

The generation which emerged in Georgian cinematography at the beginning of the 21st century has become an indivisible part of the world cinema by depicting interesting characters, expressing something new and at the same time eternal i.e. familiar to the rest of the world. In the past decade, especially beginning from 2005-2006, when the generation of the 2000 came to the fore, the interest towards Georgian films increased to an unprecedented scale. The new generation of filmmakers transformed Georgian cinema to a new stage.

As compared to that period, recent situation has changed and there is significant progress achieved in creative life and film production. The innovations initiated in the cinematographic system in the recent years, new regulations and rules, are directed towards the creation of new interesting films and reanimation of the previous glory.

New times and circumstances determine new conditions and the art-works produced in such conditions depict or are supposed to depict the existing period, with its contents, problems and forms of expression. The transition from one stage of art development to another demands renovation and modification of methods of expression. Alongside with the eternal problems, there always exist problems typical for a specific period, nation and generation.

The situation in Georgia became more or less stable in the beginning of the XXI century. New authors, movies and tendencies have started to show up. But, despite success achieved at film festivals and in the field of distribution, this process looks like “a blind date” and probably it is still very early to talk about overcoming the crisis.

**Ketevan Pataraiia,**

Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

Ph.D. Student

Head of: Prof. Lela Ochiauri

**DON'T GRIEVE, UNCLE BENJAMIN!  
REZO GABRIADZE'S INTERPRETATION OF CLAUDE  
TILLIER'S NOVEL IN THE MOVIE OF GEORGIY  
DANELIYA**

French author and essay writer, Claude Tillier- contemporary Rabelais, is often regarded as Montaigne's successor. The novel “Mon oncle Benjamin” (My Uncle Benjamin), published in France in 1843, proved the most popular of the four novels written by Tillier.

125 years later, film director Giorgiy Daneliya decided to make a screen version of this novel. Following the advice of Eldar Shengelaia, Daneliya flew to Tbilisi from Moscow and contacted scriptwriter Rezo Gabriadze.

Rezo Gabriadze and Giorgiy Daneliya started working on the script in 1968. As a result of 14 hours' daily work and 6 or 7 versions of the script, the French story of Doctor Benjamin turned into a Georgian story that occurred by the end of the nineteenth - the beginning of the twentieth century.

In the process of writing the script, the authors paid special attention to the compliance of the plot, the twist, and the character they had created to Claude Tillier's style and the underlying theme of his work.

The movie "Don't Grieve!" was released in 1969, produced at the "Gruziya Film" and "Mosfilm" studios.

The topic of my presentation- how did Rezo Gabriadze make French novel into a Georgian story, things that he left and things he removed from Tillier's work, how did he alter the era and place described in the novel, what remained unchanged and equally understandable for both the French and Georgians, the way the novel turned into a script, and the form all these elements assumed in the movie of Giorgi Daneliya.

**Giorgi Razmadze,**  
Doctor of Arts

## **PERCEPTION OF EUROPE IN THE GEORGIAN CINEMA OF THE 2000S**

Along with the "The End of History" (Francis Fukuyama) collapsed the "Iron Curtain" which use to divide Europe in two parts. After the Soviet Occupation Georgia got trapped inside the Soviet fence. Historically it belonged to the part of "distant Europe" (Extreme side of Europe, now part of Eastern Europe), with which it had to break off relationships for following 70 years.

At the end of the last century Georgia was liberated from the totalitarian regime and after this many infantile dreams and opinions were emerged. Among the population the West was always assumed as counterweight to the Soviet Union. Many believed that the Europe who won the "Cold War" was ready to welcome with open arms former Soviet republics. The reality turned out to be way more different - apparently one had to merit the opportunity to be part of a civilized world.

At the time, bringing down the "Iron Curtain" become possible only by creating mythology-foreign enemy, together with the class enemy was thought as the "image of the enemy". For example, in the

movie by Nikoloz Shengelaia “The Golden Valley” (1937), which is filmed in the village of the Georgia-Turkey border area region, you will hear that the Red Army protects “honor labor” of soviet citizens from domestic and foreign enemies. Fear of an outdoor world which prospered during the Stalinism epoch, later on converted into its complete antipode and we obtained late-soviet model of perception of West, which was based on mystification, romanticism and fetish. However, as we have mentioned earlier, these expectations would lead to disappointment.

In 2000’s, in Georgian cinema, while being in a deep crisis, dominant was a kitch. One of the manifestations of kitch is naivety; in the movies, directors were capturing narratives and discourses popular at that time, including newly started relationships with the outdoor world and more specifically with the Europe. Thus, studying these movies is extremely interesting and important.

In this context, we have to mention the movie “What a Country?!” (“Aris aseti kvekana”, 2003) by Levan Anjaparidze, in which again becomes alive tradition of demonization of Europe and West in general, which in this case is presented as the enemy of a national identity.

Director Temur Babluani, who currently lives in France, starts to think about the Georgia-Europe first contacts, after the fall of the Soviet Union, in a more realistic manner. In the movie “L’héritage” (2006), French documentarians travel to an absolutely exotic high-mountains region of Georgia to film one of the indigenous societies there and their everyday life odd traditions. In the end, their journey becomes alike an ethnographic roller coaster, which only induces a strong sense of notion and not the dialogue between the cultures or a wish to understand each other.

This topic is faced differently by Nana Jorjadze, who in the movie “27 missed kisses” (2000), takes typical Georgian story, characters and life atmosphere to one of the European villages and puts again these two cultures, which were alienated for certain period of time, in the same space.

Both, Jorjadze and Babluani lived in Western countries for a long time, as well as their senior colleague Otar Ioseliani. In the movie “Chantrapas” (2010), Ioseliani tried to explain what was so attractive in Europe for Georgians, especially in the times of the totalitarian

regime. Given survey is concluded by an analysis of the French director's perspective, on how West Europeans were seeing Georgia in 2000's. I mean movie "Since Otar Left" ("Depuis qu'Otar est parti", 2003) by Julie Bertuccelli.

**Ketevan Trapaidze,**  
Doctor of Art Studies,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,  
Associate Professor

### TRIAL

"Red Tent" (1969) is the last film of the famous Georgian filmmaker Mikheil Kalatozishvili (1903-1973) also known as Mikhail Kalatozov. It is the joint (Soviet Union, Great Britain, Italy) Co-Production - The film project, which, according to its specificity, has had many difficulties. Filming was financed by the West. Participants included Peter Finch, Sean Connery, Claudia Cardinale, Mario Adolph, Massimo Girotti and others. Also, Soviet film stars such as: Nikita Mikhalkov, Donatas Banyonis, Yuri Solomin, Leonid Kanevskiy, Otar Koberidze and many others. The film is based on the real story. In 1928, the Italian airship "Italy", which aimed to study Arctic, suffered catastrophe. The expeditionists appeared on the ice. The main character of the film, the head of the expedition, General Umberto Nobile (1885-1978), makes himself an imaginary trial. He wants to prove to both alive as well as to the dead, and to the whole world in general, that he is innocent in order to avoid the tragedy and wants to gain a long-awaited spiritual peacefulness.

It is natural that people behave very differently in extreme situations. Someone still keeps the human face and dignity. In the background of the sternest nature, everything emphasizes the weakness of the human being. The intuitive and thoughtful origin of the mechanism of action in extreme and risky situations, the psycho-artistic interest in cinema and other fields of art is always relevant, but this time we see the artistic and distorted look of the primitive fear. However, the film is focused on the radically different psychotypes. It is also determined by the character of the co-production. The "Red



Tent” is also characterized by brutal realism and is accompanied by poetic graphic compositions of artistic style of Kalatozishvili. I think it is more actual today to discuss artistic resource of this film and its content depth as one of the most distinguished models to underwrap the primitive instincts of human being.

**Giorgi Ugrelidze,**  
Ph.D.(Audio-Visual art)  
Filmmaker

### **CINEMATIC AND CULTURAL ASPECTS OF GEORGIAN-FRENCH RELATIONS**

(From the 80s of the 20th century to the modern period)

Relationships between France and Georgia include many aspects. Our ancestors linked to French people to find diplomatic links with the European families. It is True, that such attempts were not always a result of taking into account the existing strict reality, but the history of Georgian and French people were developing gradually.

At the beginning of the 80s of the last century, in the early years of the Soviet Union, Otar Ioseliani moved and worked in France. The Georgian director created new creatures, masterpieces in the French environment. Ioselian’s creative biography enriched with new films drawn up by directors.

In the middle of the 80s, Guguli Mgeladze’s film “Roots” appeared on the screens. The film directed by Suliko Jgenti is one of the Georgians who was in Europe for various reasons. He was not able to return to his homeland and he has to stay in France against his will.

After the collapse of the Soviet Union, filmmaker Temur Babluan moved to live in France. In 2006, Temur Babluani and her son Gela Babluani made film “Heritage”

Gela Babluani’s film “Thirteenth” was created in 2005 and gained significant successes in the international arena.

The film creation of Georgian filmmakers in France for studying the cinematic and cultural aspects of Georgian-French relations cause particular interest.

**George Gvaladze,**  
Doctor of Arts

## **FIRST FILMING OF EUROPEAN LITERATURE IN GEORGIAN MOVIE**

Working on non-Georgian materials was initiated by genius Kote Marjanishvili with filming of the widely known novel “Amok” after a famous Austrian writer. One of the greatest prose writers and novelists of the first half of the 20th century Stefan Zweig is a prominent representative of the critical realism. The epithet of an “internationalist” in the history of Literature legally belongs to this Austrian novelist. At a glance, his excessive humanism and kindness is so close and vivid, though in process of portraying these feelings, Zweig does not fall in extremity, because he knows society quite well as well as regularities of its development. First, he is a deep psychologist and only after that we can attribute the title of a good, refined and habile writer to him.

Despite the fact that Zweig is the the author of too many novels, world literature history acknowledges him as a greatest novelist. The writer was the master of the genre characteristics, that’s why we should be searching for the reasons of his greatest successes in this genre. Lots of novels belong to his pen, but “Amok” stands out all of them. The book became a popular masterpiece upon its publishment (1922). This success foremost was conditioned by Zweig-type criticism, denouncing pathos and deep psychology. Based on above, Kote Marjanishvili tried to show the deficiencies of a bourgeoisie considering deep psychological drama of the characters both in societal and private family lives.

Arrival of the multi-component theatre founder into the cinema turned out too natural. He was spirited away by National movie with its full essence. Master who could not imagine his life without theatre entirely immersed into movies. It was in cinematographic art, where Kote Marjanishvili cognized dynamics characteristic to the epoch and limitless opportunities of conveying the rhythm, as well as possibilities of widely depicting events and somehow filling the soundless and colorless movies then with new representational methods.

Kote Marjanishvili only formally defends the theory of the class struggle. In real life, spiritual world of a human being and explaining people's psychology with different movie methods is the subject of his study rather than unmasking the class. Co-existence of oppressing and overtopped classes is portrayed against the background of the social condition. Bourgeoisie society representatives, same as colonizers sharply oppose the aborigin Malaysian population, thus meeting their social and daily ambitions. Thanks to all this, mistrust reigns among them and often becomes the reason of disgust. For Stefan Zweig, subject of the racial, apartheid discrimination is quite important though not essential, while study of class-social contradictions is extremely important for Kote Marjanishvili.

While working on the materials, film director was drifted away by the problem of a spiritually strong human being, but he did not blindly follow the original literature source. He confronted his material view to the idealist world view of the creative work, drew humans closer to the land and standardized them under particular social conditions. He gave a contemporary ideological direction to the movie and tuned it with different sounds.

**Teo Khatiashvili,**  
Ilia State University  
,Associate Professor

### **MEDEA – MATERIAL**

1. Medea – one of the intelligent and strong woman in antique mythology – as a paradigm of relationship between the Western (Antique) and non-Western world;
2. Medea of P.-P. Pasolini as a representation of a clash between pre-capitalistic, irrational, full of passion and emotion World and pragmatic, consumer society;
3. Lars von Trier's "Medea" – feminist perspective;
4. Variations of Medea's myths in modern reality – Jules Dassin's "A Dream of Passion" and Andreas Pallaoro's "Medeas".

**Zurab Khutsishvili,**  
PhD Student of the Filmdirecting direction  
Heads of: Prof. Tinatin Chabukiani, Prof. Ramaz Khotivari

## **EUROPEAN FILMMAKING EXPERIENCE AND GEORGIAN CINEMA**

In 2000, the Georgian parliament passed a law on state support for film production. In 2001, was created the national cinema center of Georgia. National cinema center the only one state organization that finances film production. This contributed to the integration of Georgian cinema into European cinema structures: Eurimages, European Convention on Co-Filmmaking and other. This allows Georgian producers to attract financial resources from the European Film Funds. According to Georgian filmmakers, the state support system for film production in Georgia, created in the same of the French National Cinema Center, has not yet been able to form a single streamlined system. Work on improving the state support system for film production continues and in this process it is necessary to take into account the experience of our European colleagues. Cinema should help preserve the national identity and traditions of Georgia. The article will discuss the filmmaking support system in European countries.

# **ART STUDIES**

**Irma Dolidze,**

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

## **PAUL STERN AND THE THEATRE ARCHITECTURE IN GEORGIA**

The first European, close theatre premises in Georgia have been built since the middle of the XIX century in Tbilisi. Initially, along with the premises designed and built with the function of the theatre (Tbilisi Theatre so-called Caravan Saray Theatre, 1847-1851, architect Giovanni Scudieri; Summer Theatre, 1870/1872-1876, architect Arthur Salzman; Constantine Zubalashvili City Public House, 1901-1909, architect Stepan Krichinsky; Theatre of “Artist Society”, 1989-1901, architect Alexander Shimkevich, Korneli Tatishev; Theatre of Treasury (Opera), 1880-1896, architect Viktor Schröter), we also find the edifices modified into the theatres (Arena Theatre, 1845, architect Iwan Iwanoff; Noblemen Bank Theatre, 1878/1887-1888, architect Paul Stern).

The role of Tbilisi as of the Capital in theatre art and including in history of the theatre architecture is outstanding, and at the same time, the part of the mosaic the diverse picture of which is created by the documentary material reflecting already perished theatre premises still preserved in the provinces of Georgia and deposited in the Archives and Museums. The theatres are being built in the 80s of the XIX century in Kutaisi (burned in 1894), in Batumi (the wooden family theatre was built in 1884; in 1888, the theatre in Ananef House hosting 600 visitors), in the 90s, the theatre was open in Ozurgeti and in 1900 – in Chiatura. Borjomi Summer Theatre existed within 1897-1992. Unfortunately, none of these theatres have been preserved. These theatres, with their architectural structure, are of the closed type with the perspective stage-box and the tier hall (this composition of the theatre architecture created in Europe remains unchanged). It has been formed during the XIX century and was accomplished at the beginning of the XX century. The theatres in Georgia have been designed and built by the engaged European architects practicing in various cities of the Russian Empire, including Tbilisi, Borjomi etc.

German architect, Paul Stern is associated with the design and construction of some of the theatres in Georgia. In this regard, he is the only one in the history of the theatre architecture of Georgia. Paul Stern (born in 1847) arrived in Tbilisi from St. Petersburg in the 70s of the XIX century. He was the assistant and the chief clerk of the architect of Tbilisi Treasury (Opera) Theatre - Viktor Schröter. Later on, he assumed supervision on construction of the Opera Theatre (until 1882). Paul Stern has signed the final master plan of the Opera Theatre (as it is known, the Opera Theatre design has been modified several times). Association of Paul Stern with the theater architecture is not limited to the Opera Theatre only. He has also developed the draft for the reconstruction of the Noblemen Bank Theatre. This premise at the Palace Street in Georgia has been under the first significant reconstruction by the entrepreneur Victor Forekatti, who visited Tbilisi with his drama troop in 1887-1888. And this is the very design of the Noblemen Bank Theatre developed by Paul Stern. In a couple of years, the cooperation of Paul Stern and Victor Forekatti has advanced to the new project – Borjomi Summer Theatre, which was developed in 1895 on the basis of the order by the Grand Duke Michael (the son of Nicholas) Romanov and is only preserved in the Archive material.

Style eclecticism characteristic for the second half of the XIX century can be evidently found in the designs of the theatres by Paul Stern. Stylistic diversity (renaissance, baroque, classicism, Ropet, Islamic, etc.) co-exist here in the uniform architectural tissue and express the aesthetics of this era.

**Meri Matsaberidze,**  
Curator of the collection of new and contemporary Russian art,  
Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts  
Project Manager, Valerian Gunia Union of Young Theatre  
Artists  
PhD student of the Faculty of Humanitarian, Social Sciences,  
Business and Management, field: art history  
Head of: Prof. Irina Abesadze

**REFLECTIONS ON PETRE OTSKHELI'S EUROPEAN  
EDUCATION IN GEORGIAN THEATRE**  
(From children's plays to "Uriel Akosta")

The research focuses on the early phase (1916-1928) of life and work of Petre Otskheli (1907-1937), one of the strongest and the most outstanding representatives of Georgian theatre painting from the 1920-30s and a modernist scenographer. Will be consideration, his fundamentals European education at St. Phillippe de Neri's real school.

Already in the early phase of his work Petre Otskheli demonstrated signs of transformation of European modernist style including Symbolism (Expressionism, Constructivism, Art Nuveau) and Art Deco. Study of the context will enable us to analyze his early work with consideration of the modernist artistic practices of the 20th century.



**Lali Osepashvili,**  
Assistant Professor  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **KASHVETI ICONOSTASIS PAINTED BY HENRYK HRYNIEWSKI**

It is commonly known that Henryk Hryniewski was an artist of Polish origin, whose life was entirely linked to Georgia. He was born in Kutaisi in 1896, and he received the elementary education there. Later he traveled to Florence, where he got higher education in arts. Afterwards he returned to Georgia and dedicated his education to it. H. Hryniewski was one of the first professors at the Academy of Fine Arts, established in 1922. He served there up until 1937, i.e. until he was executed by shooting by the Bolshevik regime.

Henryk Hryniewski had a profound knowledge of Georgian art, stone-cut works; he traveled across Georgia, sketching down the masterpieces of our architecture. Jointly with Anatoly Kalgin, he coauthored Tbilisi Bank of Nobility office project (presently the National Parliamentary Library of Georgia, I block); another masterpiece of art 'bequeathed' by Hryniewski is a volume of Ilia Chavchavadze's novels, published in 1914. He decorated the book's title page, painted the chapter ornaments, footers, capital letters, as well as storyline illustrations etc.

Henryk Hryniewski painted the iconostasis of the newly built Kashveti church (10's of the 20th century). The iconostasis layout was designed by Andreoletti. The stonework for the church was done at Angelo Andrioletti's workshop by Neophite Agladze, a stone-carver. As it has been already mentioned, the icons on the iconostasis were produced by Henryk Hryniewski. The Holy Doors are flanked by two icons per side. There is a full-figure icon of Christ in the blessing-giving posture to the right of a praying person. Next to it there is a full-figure icon of St. Nino with her arms crossed over her chest. On the left side there is an icon of Theotokos and Infant Jesus, and next to it there is an icon of St. George, i.e. the patron saint of the church. The Holy Doors traditionally feature the Annunciation scene and four evangelists who are depicted below. The side doors of the iconostasis feature the Archangels Michael and Gabriel.

As for the performing art, the general stylistic features that are explicitly manifested on the walls of Tbilisi-based churches or icons of the early 20th century are clear at a glance. The European orientation is obvious. The neoclassicism style is clearly expressed. The large-scale figures, predominance of the voluminous artistic shapes, monochromatic arrangement of color compositions. Once you look at St. George's icon, you clearly recall an image of Saint George on the northern wall of the western wing of the nearby Trinity Church, painted by the Italian artist, Ludwig Longo. And no wonder, because Longo was educated in Italy, and Hryniewski mastered art in Italy too. I will finish my abstract by citing Vakhtang Beridze's words: "Hryniewski sincerely loved Georgia, the Georgian culture, which he unselfishly served till the end of life. Our duty is to preserve the memory of him as long as we can".

# **MEDIA STUDIES**

**Laura Kutubidze,**  
Shota Rustaveli Theatre And Film Georgia State University  
Associate Professor, PhD in Journalism

**EUROPEAN PERSONALITY FROM 19TH  
CENTURY THAT WAS AHEAD OF HIS TIME**  
(Niko Nikoladze and Europe)

Dali Chikviladze, the researcher of Niko Nikoladze's legacy, calls him the individual, European that was ahead of his time. After attaining his degree from the University of Zurich, Niko Nikoladze studied philosophy and political science in Paris, where he worked on his PhD thesis written in French on disarmament and its social-economic outcomes, where the lawyer and economist Nikoladze discusses the positive and conflicting aspects of disarmament in the world of bourgeoisie.

Niko Nikoladze's work - "The Decadence of the French press" published in French language in 1875, was named by French public figures like Louis Blanc, Iv Gio, and Girrardene, as one of the essential pieces that every French journalist must read and reflect on. They were amazed that such fair remarks were made by "foreign journalist with such a strong, precise language".

In his "The decadence of the French press" Niko Nikoladze reveals the remarkable knowledge of French history, modernity, and the reality of French press. Moreover, he presents an image of "the anatomy of foreign press" to better show the contrasting image of the French press. He discusses three different types of foreign press – English, American and German, and briefly characterizing each of them, identifies the practical functions of the press that are relevant even today.

Niko Nikoladze's European way of reasoning and understanding of European reality is reflected in his work throughout his life, the Governance of city of Poti, for instance, and its design created in accordance of European city style. However, in this paper I will focus on least studies aspect of his publicistic legacy - covering European issues in daily newspaper "Obzor" (1878-1883), the editor and publisher of which was Niko Nikoladze himself.

Within the sections “Obzor Telegrams” and “World News”, “Obzor” covered news of foreign countries, capitals and other cities, reviewed current and important facts and events based on various sources, sometimes even told by newspaper’s correspondents, which even today is a luxury for small and economically weak country.

“Obzor” publications show, that “chess board” of world politics is as organic, as domestic issues. “He was used to thinking globally” – mentions Geronti Kikodze while appraising Niko Nikoladze’s manner of thinking. It’s only natural, that foreign news section in “Obzor” mainly focused on issues of European states and Turkey, however, stories from Afghanistan, India, US, etc. were covered as well.

**Giorgi Chartolani,**

Professor of Media and Mass. Communications  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

## **EUROPEAN CULTURE AND GEORGIAN TELEVISION**

- TV broadcasting in Georgia originates in the late 50s of the last century and the first television grids included only news and art products (feature films, television performances, concerts, etc.). Later, for many years, the broadcasting policy of Georgia’s state television was mainly determined by cultural products.
- Since the 90s of the last century, after the country’s restoration of state independence, Georgia’s political vector was turned toward the West and Georgian politicians in every way tried to bring the country out of Russia’s sphere of influence and introduce it into the European family.
- Georgian society, which for 70 years had grown on Soviet values, needed mental changes and a revolutionary shift of consciousness, where Western European liberal and democratic values were to replace the Soviet dogmatic ideological worldview.
- After the restoration of the state independence, new independent commercial television channels appeared in the Georgian media space, the main purpose of which, in addition to the internal political discourse, was the introduction of European values, the European life style and way of thinking. Their broadcasting grids

were compiled precisely on such a principle that Soviet cultural products were replaced by European and American.

- A significant role in achieving the goal of the socio-psychological and mental readiness of the Georgian society to become part of the European community, which resulted in a significant increase in the number of citizens advocating Georgia's accession to the European Union, was played by precisely those aspects of the Georgian television broadcasting policy, where an important place was given to Western? media products.

# **MUSIC STUDIES**

**Ketevan Bolashvili,**  
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire  
PhD, Professor

**ARNOLD SCHOENBERG’S EXPRESSIONISTIC  
MUSICAL THEATRE:  
MUSIC, LIBRETTO, COMMENTS**

One of the most distinguished figures, the greatest composer of the first half of the 20th century, artist, music theoretician, a man of letters, teacher – Arnold Schoenberg is distinguished with rare individuality and his artistic thinking consists of numerous, often intercontradictory units. The first and foremost that attracts attention in his artistic world is his extreme emotionalism, coming from expressionistic aesthetics, which was especially clearly shown in Schoenberg’s two musical-theatrical works of the 10ths – in monodrama *Erwartung* (Expectation) and symbolist drama with music – *Die glückliche Hand* (The Hand of Fate).

The aim of the report is to explore the stage works above and to show the artistic concept of the composer together with the regularities of the musical text with their texts, the librettos of the operas are meant, one of which was written with an active participation of the composer and the second one – by the composer himself, as well as on the basis of studying annotations and letters by Schoenberg. It is also very important that Schoenberg worked on the set design sketches of these works and paid a special attention to the whole complex of sound, color, word and action. Two stage works, written during the “expressionist” period of Schoenberg in the 10ths – *Erwartung* (Expectation) (op.17, 1909) and *Die glückliche Hand* (The Hand of Fate) (op.18. 1910-13) are very important finds of the composer, which were created, on the one hand, as a result of sharing new epochal aesthetics, as a new word in the musical-theatrical genre, and, on the other hand, as a continuation of tradition in a new manner.



**Marina Kavtaradze,**  
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire  
Professor

## **GEORGIAN MUSIC IN THE CONTEXT OF EUROPEAN CULTURE**

The paper presents the discourse about Georgian music in relation to West-European traditions. The research aims to demonstrate: a) the interrelation of national musical culture with the European and how this relation is expressed; b) how the society's sense of identity is formed in connection with it.

From the centuries-old history of our country, which encompasses wide spectrum of intercultural relations, we discuss the processes that took place in recent past; more precisely, creation of "new Georgian professional school" as a result of the innovation process in the 19th century, the formation of which is related to the dissemination of West-European musical traditions in Georgia, this resulted in the following: a) introduction of a new, European-style musical education and European way of concert life; b) dissemination of European musical instruments, genres and forms of classical music, and c) origin of the profession "composer".

In the 19th -century Georgia a composer with classical European musical education identifies himself with the music, which has accumulated European, Georgian and other, chosen by him, cultural experience. The example of this is Z. Paliashvili's opera "Abesalom and Eteri", recognized by entire Georgian society as one of the most significant phenomena of national culture in the past century i.e. the symbol of national culture expressed in the model of European genre.

The upheavals following "European cultural transfer" and the 20th-century globalization process completely changed the socio-cultural environment of the Georgians and directed their musical consciousness towards Europeanization. This process was distinguished in active interaction of different cultural sources, which, in addition to traditional and classical music, contributed to the origin of the musical culture layers, such as Rock, Jazz, European type of entertainment music, pop music the so-called "Estrada".

Estimation of the empathy of different socio-cultural groups of modern Georgian society to the music of different type, its function and meaning, why these people identify themselves with this or that music, especially with the European is very important as this will help us figure out the musical values of this society.

**Gvantsa Ghvinjilia,**

Doctor of Arts

V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire, Associate Professor

### **KONSTANTINE KAPANELI'S ARTICLES ABOUT EUROPEAN MUSIC**

In the legacy of Konstantine Kapaneli, philosopher and literature criticist of the twentieth century, articles concerning the European music occupy a special place. They possess an educational and didactic function to make the Georgian readers familiar with the best achievements of the European music. There is no wonder in this. Kapaneli has received his education in the university centers of Nancy, Sorbonne and Grenoble. His worldview has been formed on the ideas of European philosophers, Friedrich Nietzsche and Henri Bergson. The articles on European composers, in a certain form, assisted the Georgian society to rethink their own culture within the context of the European civilization.

The author of the concept of “organotropism,” using the principles of this novel and original worldview, has studied various fields of art, philosophy, social-philosophical and psychological character of the Georgian nation, thus laying backgrounds for an unprecedented research in the Georgian reality. Arising from a biosocial hypothesis, “organotropism” can see the universal, correlational connections between the social events and creations; the articles written on the European music, too, point to the deeply contemplating applications of the philosophical-social theory of “organotropism.” During the research of music from the angle of sociology, Kapaneli linked the stages of development and regularities of culture, functioning of values, changes of the composing style, creative ideas and the sets of themes to the changes in social formation that yielded the creative

product of the respective type belonging to the new epoch.

Konstantine Kapaneli describes and portrays interesting stages of the composers' biographies. During the analysis of their styles, he takes into account the spiritual, personal inclinations of the artists, features of their characters, their social area and class environment. While characterizing the learnedness and musical intellect of the composers, he cites the extracts of their letters concerning modern art. He states the main features of their styles, their genre priorities and, in the necessary cases, with the aim to make arguments, he analyses the aspects of idea and concept in their works.

Kapaneli's thoughts on the life and art of Mozart, Beethoven, and Wagner serve as the clear assertion of the wide erudition of the scientist, of the cosmopolitan type of his thinking and of the encyclopedical-educational mission that this Georgian philosopher undertook.

**Tamar Chkheidze,**

Doctor of Arts

V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire, Associate Professor

**GEORGIAN CHANTING TRADITION AND  
MIDDLE AGES GEORGIAN AND EUROPEAN  
CHANTING TRADITION**

(mode system and its development)

A Studying of the harmonic system of Georgian ecclesiastical chanting in the context of European modal system also taking into consideration the researches about harmonic systems of the middle Ages and Renaissance music, needs new approaches.

Thus, in our paper we try to demonstrate such reasons, which condition the originality of harmonic system of the Georgian chanting. Here, the connection of a chant with the Georgian folk polyphony modal system and with analogies of modal system formed in the western and eastern liturgical practice will be discussed. And these questions will be delivered in the context of approaches existing in the modern practice.

It's important to distinguish from each other two types of modal system known in medieval science, while analyzing old modal

systems – formula type and abstract- theoretical type. Many questions are arisen in music theory, in European and American concerning their functioning than answers. Indecisive problems of early modality are connected with the analysis of intonational side of chants as is it remarked in scientific literature.

In accordance to our primary conclusions, the reason which conditions the specificity of mode organization in Georgian chants, is put in the orientation on the main tune, also in the attitude of professionals of chanting towards main tune (we have into consideration care on unchanging of tune and its intensified protection). Proceeding from this, since the main tune conditions the different form of vertical relationships, we should study deeply this unit of the system. We think that peculiarity which differentiates the Georgian chant musical system from Georgian folk and other Christian local traditions is put in the mode organizing principles of a main tune. These peculiar principles created the preconditions for different approaches and interpretations of analysis.

In the west and east Christian world the theories worked out about church music are functioning in the conditions of monodic culture. The theory of mode and the history of “adjusting” it with polyphony showed that rationally organized system of the horizontal connections, in the conditions of inclusion of vertical measurements can’t function anymore. Therefore, in the depth of polyphonic functioning of a Georgian chant, abstragizm of musical practice couldn’t happen in the tetrachordic, trichordic and other polychordic system. In difference from other traditions, where the formation of polyphony was preceded by gradual change of functional meaning of melodic formulas in the form of generalized modus-scale. In Georgian tradition, the similar event couldn’t take place, as it was polyphonized at the beginning. In all cases, its existence is without doubt, in the 11th century from the work by prominent philosopher Ioane Petritsi.

# **COREOLOGY**

**Anano Samsonadze,**  
Doctor of Arts,  
Associate Professor,  
Choreographer-Choreologist

### **MODERNITY AND FOLK CHOREOGRAPHY (On the examples of the Georgian Folk Choreography)**

Ethnic choreography is otherwise called folk dance. However, the main meaning of the term “choreography”, the semantics of folk choreography is largely related to the stage (secondary) folk dance. In the context of modernity, folk dance can only be discussed through differentiating authentic and stage folklore.

Folklore, as the best way of revealing creative abilities of people, has not only an artistic value, which is the object of art research, but it is also a socio-cultural phenomenon that reflects historical development of ethnos. Taking into consideration the historical and religious situation, samples of folk dance including traditional-authentic ones, undergo functional and structural changes. Consequently, modern folk dance differs from archaic forms and has a different, special nature.

The path from archaic forms of folk dance to its modern interpretation is reflected in the genesis of choreographic art. Ethnochoreology studies the processes of development of folk dance, its ethnic characteristics and influence on other types of dance (historical, ballroom, classical and contemporary dance).

In relation to folk dance traditions revealing of modern trends has several directions:

- Recentness of authentic, primary folk dance. Nowadays, there is a continuous tradition of performing dance elements in folk rites;
- Development of stage folk choreography from the beginning to this day. Modern choreographic trends, modern traditions of musical and artistic design of dance and their reflection in stage folk choreography;
- Use of folk dance elements, plastic-graphic forms in other types of dance.

Georgian folk choreography is the best example in all three directions. As one of the indicators of ethnic identity, Georgian choreography, on the one hand, preserves archaic forms (dance rituals

of Svaneti, Pshavi, Tusheti, etc.), on the other hand, Georgian authentic dances are transformed into modern art as stage-folk (“Zekary“, “Juta“, “Tsd“, “Otobaya“, etc.) and classical choreographic samples (“Mzechabuky“, “Gorda“, “Medea“, “Sagalobeli“, „Dovin Doven Dovli“ etc.).

ილუსტრაციები





**1. დავით კლდიაშვილი  
(1862-1931 წწ.)**

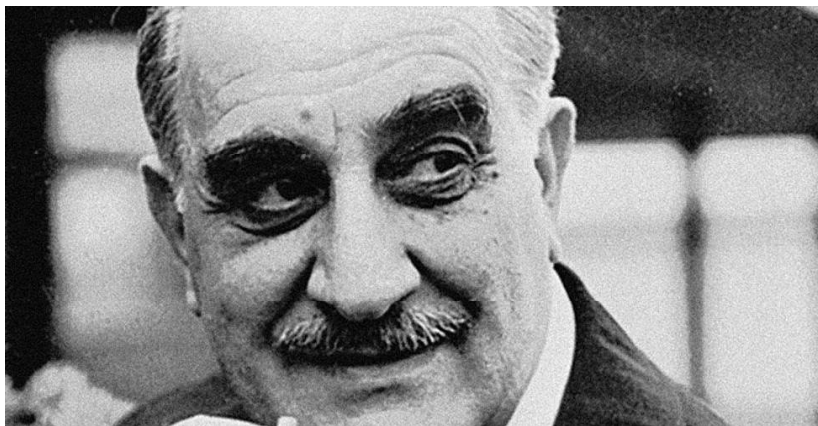
**2. გიორგი მარგველაშვილი**





**3,4. სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალი, რეჟ. გ. მარგველაშვილი 2019 წ.**





5. მიხეილ კალატოზიშვილი (1903-1973 წწ.)

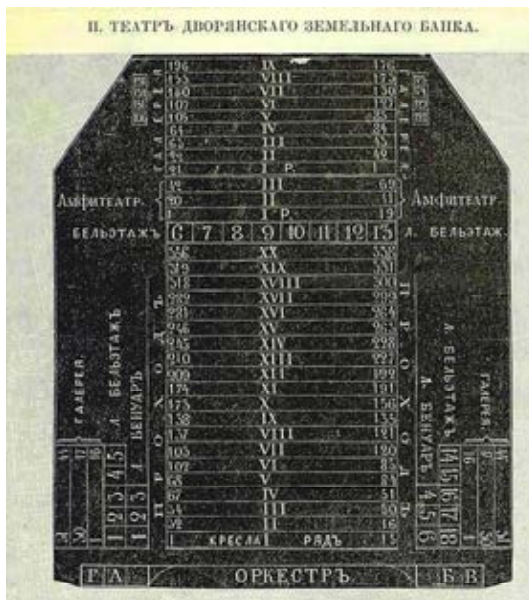


6. წითელი კარავი, რეჟ. მ. კალატოზიშვილი, 1969 წ.



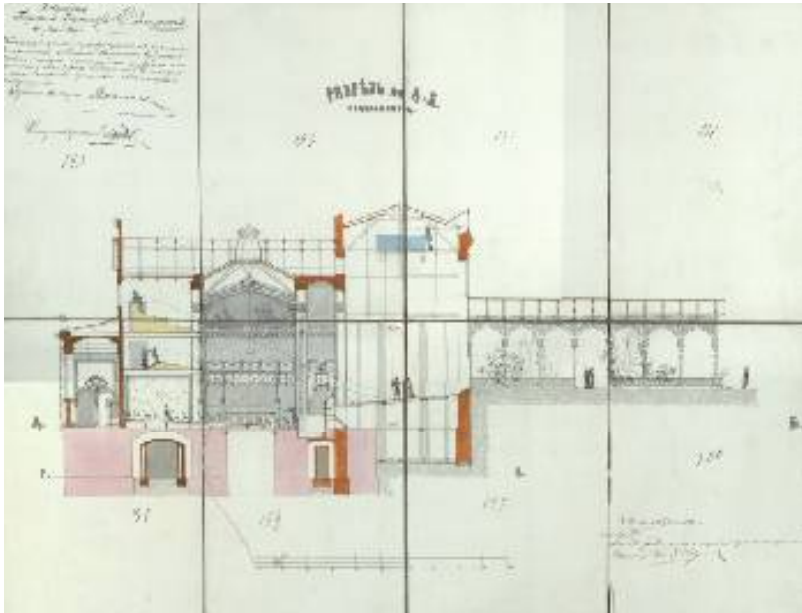
**7. არწრუნის თეატრის გეგმა.**

„Кавказский Календарь на 1882 год“. XXXVII. Тифлиси. 1881

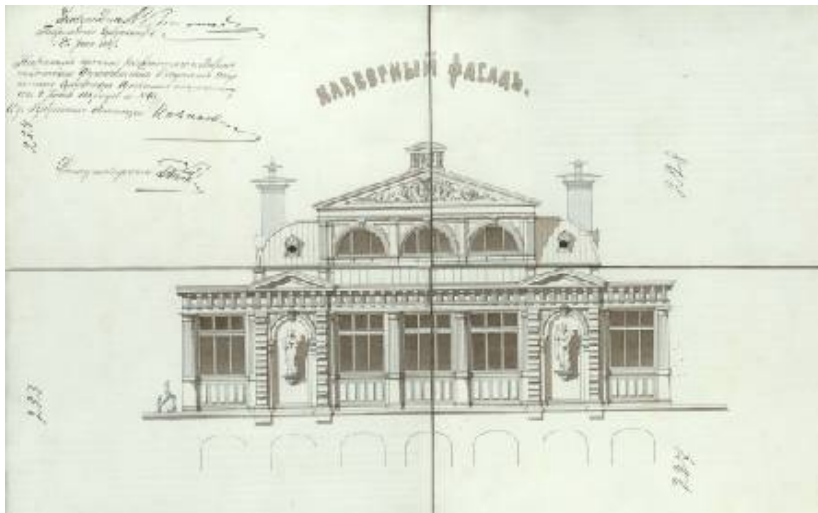


**8. სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრის გეგმა.**

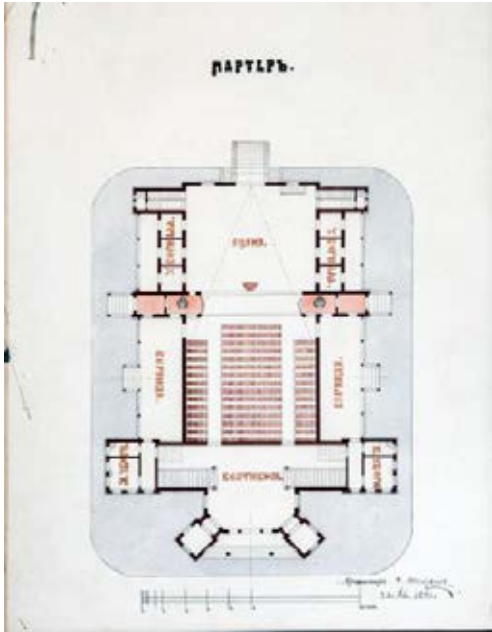
„Кавказский Календарь на 1893 год“. XLVIII. Тифлиси. 1892



9. სათაგადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, გრძივი კრილი, 1887 წ.

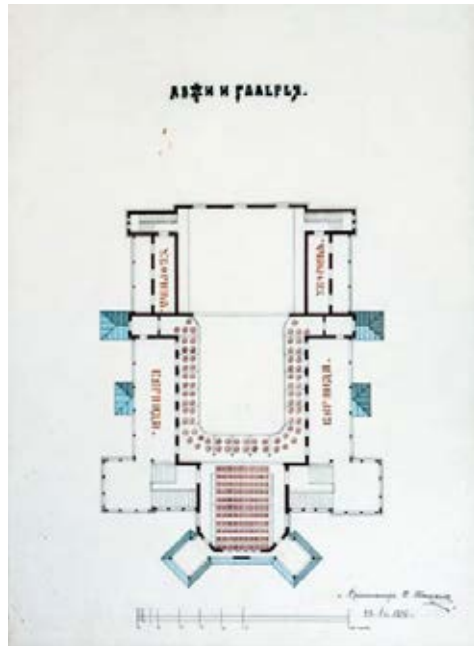


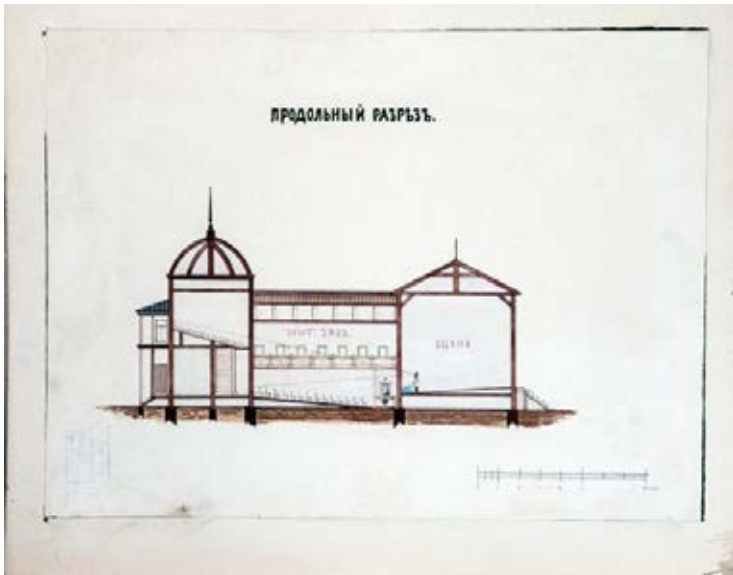
10. სათაგადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი, ფასადი, 1887 წ.



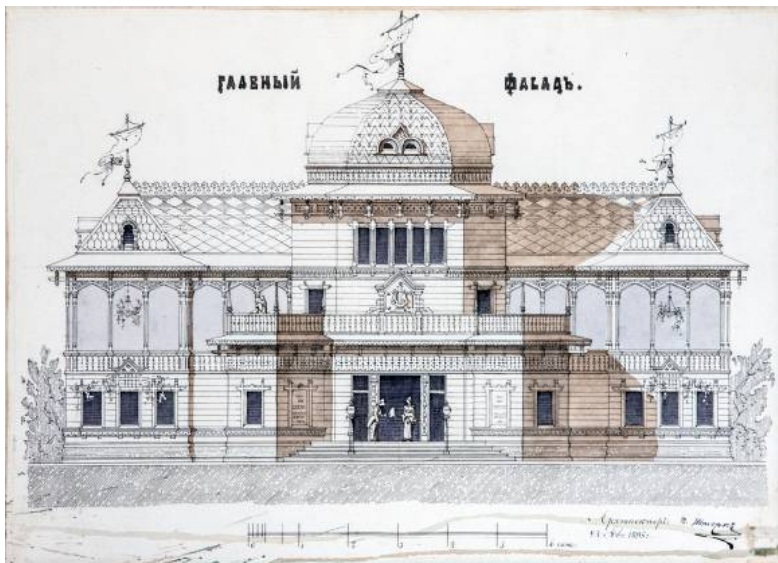
11. ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, პარტერის გეგმა, 1895 წ.

12. ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, ლოჯების და გალერეის გეგმა, 1895 წ.





13. ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, გრძივი კრილი



14. ბორჯომის საზაფხულო თეატრი, მთავარი ფასადი, 1895 წ.

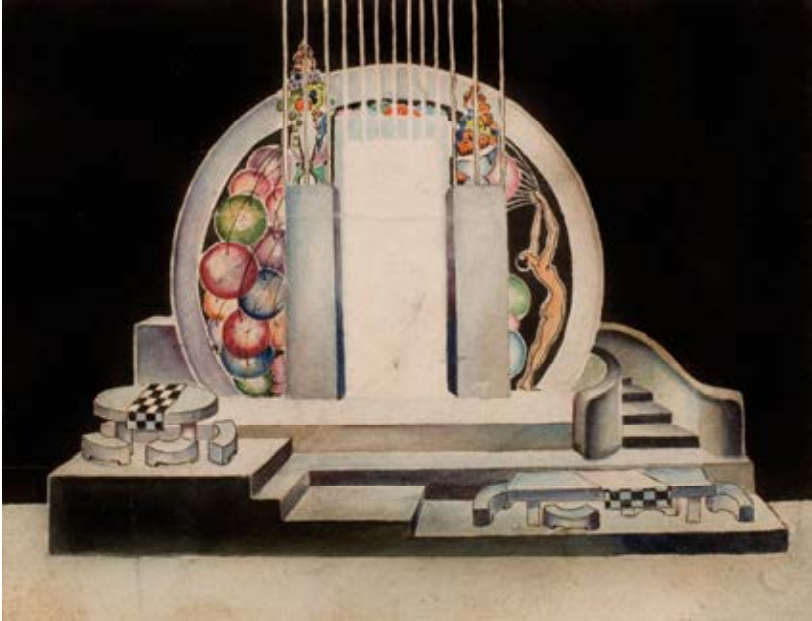


15. ფრანგული უბანი მოსკოვში,  
არქიტექტორ დიდოს კომპლექსის ლიტოგრაფია, 1898.  
აქ ცხოვრობდნენ და სწავლობდნენ ოცხელები



16. მსახიობ თამარ ბოლქვაძის პროფილური პორტრეტი, 1920,  
ღონარა ოცხელის საკუთრება, ქაღალდი, ფერადი ფანქარი, 9 X 11





17. დეკორაციის ესკიზი, „ცეცხლის გამწაღებლები“, 1927,  
ქაღალდი, ტუში, აკვარელი, 14 X 18,  
თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი



18. მამაკაცის კოსტიუმის ესკიზი,  
„ცეცხლის გამწაღებლები“, 1927.  
ქაღალდი, ტუში, აკვარელი, 21 X 12,  
თეატრის, მუსიკის, კინოსა და  
ქორეოგრაფიის მუზეუმი



19. ქალის კოსტუმის ესკიზი „ცეცხლის გამზალებლები“, 1927.  
ქალაქი, ფანქარი, აკვარელი, 15 X 22.  
თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმი



20. სატირის თეატრის  
ემბლემა, 1928. ქალაქი,  
ტუში, 21 X 16.  
თეატრის, მუსიკის,  
კინოსა და  
ქორეოგრაფიის მუზეუმი



21. ჭაშვეთის კანკელი  
– ქრისტე მაცხოვარი

22. თბილისის წმ. სამების  
ეკლესიის კანკელი  
– ქრისტე მაცხოვარი





23. ქაშვეთის კანკელი  
– ჩვილელი ღვთისმშობელი

24. ქაშვეთის კანკელი  
– წმ. გიორგი





25. ქაშვეთის კანკელი – წმ. ნინო

26. თბილისის წმ. სამების  
ეკლესიის კანკელი  
– წმ. ანდრია მოციქული



დაიბეჭდა სტამბაში „კონტაგრი“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

ISBN 978- 9941-9706-4-1



9 789941 970641