

ეროვნული იდენტობის იდეა  
ხელოვნებაში

THE IDEA OF NATIONAL IDENTITY  
IN ART

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN  
STATE UNIVERSITY



გამომცემელ-რედაქტორი: **ნატო გენგიური**, პროფესორი,  
სახელოვნებო 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**

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

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

გარეკანზე: სცენა სპექტაკლიდან „ანტიგონე“. რუსთაველის თეატრი.  
რეჟისორი: მიხეილ თუმანიშვილი. 1968.

The front cover: The scene from the play Antigone, Stage Performance Antigone Shota Rustaveli State Drama Theatre. Performance Director Mikheil Tumanishvili 1968

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2019  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State  
University Publishing House “Kentavri” 2019

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)  
ISBN 978-9941-9630-5-6 (ტომი IX)

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

**ეროვნული იდენტობის  
იდეა ხელოვნებაში**

IX

**THE IDEA OF NATIONAL  
IDENTITY IN ART**

თბილისი  
2019  
Tbilisi





## სარჩემი

### თეატრგოდნეობა

<b>მარინე (მაკა) ვასაძე</b> თეატრის როლი ჰერეთელ ინგილეთა ეროვნული იდეენტობის უმნარჩუნებაში .....	13
<b>მაია კიენაძე</b> მეფის რუსეთი და ბიორბი ერისთავის თეატრი .....	22
<b>გუბაზ მეგრელიძე</b> ხელკვნება თავისუფალ საქართველოში (1918-1921) .....	46
<b>მანანა პაიჭაძე</b> კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“ – ეროვნული, რელიგიური და პიროვნული იდეენტობის მანიფესტი .....	59
<b>მანანა ტურიაშვილი</b> ტიივანური დანის სექტაკლი „მოსეტიალეთა სიმღერები“ და ეროვნული იდეენტობის საკითხი .....	68
<b>თამარ ქუთათელაძე</b> ეროვნული იდეენტობის იდეა ხელკვნებაში .....	94
<b>გიორგი ჩართოლანი</b> ბიორბი ჯაბადარი – „სარწმუნება“ პირველი პროფესიული დრამატული სტუდიის პირველი წარმოდგენა (1918 წელი) .....	110
<b>თამარ ცაგარელი</b> თეატრი დღე-სასწაული .....	124
<b>გიორგი ცქიტიშვილი</b> ზღაპრიდან სცენაზე .....	131

### კინოგოდნეობა

<b>ზვიად დოლიძე</b> „კაიმატფილმი“ (ეროვნული იდეენტობის საკითხი 50-იანი წლების დასავლეთეგრმანულ კინოში) .....	151
---	-----

<b>თამთა თურმანიძე</b>	
ქართველის ტიპაჟი საბჭოთა კინოში – მიტი და რეალობა .....	159
<b>პაატა იაკაშვილი</b>	
კინო დამოუკიდებელ საქართველოში კირკელი ქართული სრულმეტრაჟიანი სახიობოთი ფილმი „ქრისტინე“ .....	164
<b>მაია ლევანიძე</b>	
„მამული, მნა, სარწმუნოება“: 1980-90-იანი წლების ქართული კინო .....	186
<b>ლელა ოჩიაური</b>	
იყო თუ არა ქართული კინო ქართული? რა შემვიძლია ჩვენ ერთად გააკავითოთ ადამიანების თავისუფლებისთვის .....	192
<b>ქეთევან პატარაია</b>	
სამშობლოს თემა მრლომ ახვლელდინის შემოქმედებაში .....	212
<b>ქეთევან ტრაპაიძე</b>	
სამყარო, რომელიც პირვანდელ სახეს პარბავს .....	220
<b>გიორგი უღრელიძე</b>	
მროვნული და კულტურული იდენტობის საკითხები კინოსა და ტელევიზიაში (საქართველო, პოსტსაბჭოთა პერიოდი) .....	227
<b>თეო სატიაშვილი</b>	
ქართველობა, როგორც „რჩეულობა“ .....	235
<b><u>ხელოვნებათმცოდნეობა</u></b>	
<b>ირინე აბესაძე</b>	
მსატვარი-სცენოგრაფი ალექსანდრე შერვაშიძე, 1918 წლის ქართულ-ავსაზური ურთიერთობების შესახებ .....	249
<b>ნათია წულუკიძე</b>	
ფოტო, როგორც პირობითი/ცვალებადი ღირებულება და იდენტობის ნაწილი .....	265

**მუსიკათმცოდნეობა**

**მარინა ქავთარაძე**

სცილასა და ხარიბდას შორის  
(ქართული მუსიკის იდენტობის საკითხისათვის  
ევროპა-აზიურ კონტექსტში) .....281

**გვანცა ღვინჯილია**

ქართული მუსიკის იდენტობის საკითხი ილია  
ჭავჭავაძის წერილში „ქართული  
ხალხური მუსიკა“ .....293

**თამარ წულუკიძე**

ოკეირა „აბჰსალომ და ეთერის“ რეჟისორული  
ინტერპრეტაციის საკითხისათვის  
გიზო ჟორდანიას სპექტაკლების მაგალითზე .....304

**ქორეოლოგია**

**ანანო სამსონაძე**

ქართული ხალხური ცეკვა ეთნო-კულტურული  
და პოლიტიკური იდენტობის  
კონტექსტში.....317

**მედიის კვლევები**

**თინათინ ბერძენიშვილი**

კულტურული გემოვნების ფორმირების  
თანამედროვე ფორმები/ხერხები ანუ როგორ  
ცვლის ინტერნეტი ქვეყნის კულტურას .....333

**რევაზ ჭიჭინაძე**

დამოუკიდებელი საქართველო, პირველი  
არჩეული პრეზიდენტი და სახელმწიფო  
ტელევიზია .....344

**ლაურა კუტუბიძე**

„წარმოდგენები“ ეროვნულ იდენტობაზე .....357

## CONTENT

### THEATRE STUDIES

**Marine (Maka) Vasadze**

THE ROLE OF THEATER IN MAINTAINING THE NATIONAL  
IDENTITY OF HERETI .....371

**Maia Kiknadze**

MONARCHIC RUSSIA AND GEORGE  
ERISTAVI THEATRE .....372

**Gubaz Megrelidze**

ART IN FREE GEORGIA (1918-1921) .....373

**Manana Paichadze**

“URIEL ACOSTA” BY KARL GUTZKOW - THE  
MANIFESTATION OF NATIONAL, RELIGIOUS AND  
PERSONAL IDENTITY .....374

**Manana Turiashvili**

TAIWANESE PERFORMANCE “SONGS OF THE  
WANDERERS”, AND THE ISSUE  
OF NATIONAL IDENTITY .....375

**Tamar Kutateladze**

THE IDEA OF NATIONAL IDENTITY IN THE ART .....377

**Giorgi Chartolani**

GEORGE JABADARI – “FAITH” THE FIRST  
PERFORMANCE OF THE FIRST PROFESSIONAL  
DRAMA STUDIO 1918Y .....378

**Tamar Tsagareli**

THEATER DAY – MIRACLE .....380

**Giorgi Tskitishvili**

FROM THE FAIRY TALE TO THE STAGE .....381

### FILM STUDIES

**Zviad Dolidze**

“HEIMATFILME”

(The National Identity Issue in the West  
German Cinema of the 50’s) .....385

**Tamta Turmanidze**

GEORGIAN CHARACTER IN SOVIET CINEMA -  
MYTH AND REALITY .....386

<b>Paata Iakashvili</b>	
CINEMA IN INDEPENDENT GEORGIA .....	387
<b>Maia Levanidze</b>	
“MOTHERLAND, LANGUAGE, BELIEF”: GEORGIAN CINEMA OF THE 1980S AND 1990S .....	387
<b>Lela Ochiauri</b>	
... WHAT TOGETHER WE CAN DO FOR THE FREEDOM OF MAN .....	388
<b>Ketevan Pataraiia</b>	
TOPIC OF HOMELAND IN ERLOM AKHVLEDIANI’S WORKS .....	390
<b>Ketevan Trapaidze</b>	
THE UNIVERSE WHICH LOSES ITS ORIGINAL LOOK .....	391
<b>Giorgi Ugrelidze</b>	
ISSUES ON THE NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY IN THE CINEMA AND ON TV (Georgia, Post-Soviet Period) .....	392
<b>Teo Khatiashvili</b>	
GEORGIAN AS “FAVORITE” .....	393
 <b><u>ART STUDIES</u></b>	
<b>Irine Abesadze</b>	
THE ARTIST OF THEATRE ALEXANDER SHERVASHIDZE, ABOUT THE GEORGIAN-ABKHAZIAN RELATIONS IN 1918 .....	397
<b>Natia Tsulukidze</b>	
PHOTOGRAPHY, AS A CONDITIONAL VALUE .....	399
 <b><u>MUSIC STUDIES</u></b>	
<b>Marina Kavtaradze</b>	
BETWEEN SCYLLA AND CHARYBDIS (Georgian music in connection with European-Asian traditions) .....	403
<b>Gvantsa Ghvinjilia</b>	
THE ISSUE OF IDENTITY OF GEORGIAN MUSIC IN ILIA TCHAVTCHAVADZE’S ARTICLE “THE GEORGIAN FOLK MUSIC” .....	404



**Tamar Tsulukidze**  
FOR THE QUESTION OF OPERA “ABESALOM AND  
ETERI” ‘S DIRECTIONAL INTERPRETATIONS  
(on the example of G. Zhordania’ s plays) .....405

**CHOREOLOGY**

**Anano Samsonadze**  
THE GEORGIAN NATIONAL DANCE IN THE CONTEXT  
OF POLITICAL AND ETHNIC IDENTITY .....409

**MEDIA STUDIES**

**Tinatin Berdzenishvili**  
THE MODERN WAYS OF SHAPING CULTURAL TASTE  
HOW THE INTERNET CAN CHANGE  
CULTURE OF BEHAVIOR .....413

**Laura Kutubidze**  
“BELIEFS” ON NATIONAL IDENTITY .....414

**Revaz Chichinadze**  
INDEPENDENT GEORGIA, THE FIRST ELECTED PRESIDENT  
AND STATE TV BROADCASTER .....415

# თეატრმცოდნეობა



## მაკა (მარინე) ვასაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული  
პროფესორი

### თეატრის როლი ჰერმეულ ინვილიოთა ეროვნული იდენტობის შემარჩუნებაში

XXI საუკუნეში, მსოფლიო გლობალიზაციის პროცესში, ეროვნული იდენტობა მრავალი ათეული წელია მსჯელობისა და კამათის საგანია, როგორც საზოგადოებაში, ასევე სამეცნიერო წრეებში. ეროვნული იდენტობა მეცნიერების სხვადასხვა დარგის ჰუმანიტართა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკვლევი თემაა. ამ მიმართულებით შექმნილია არაერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომი. რას ნიშნავს იდენტობა? მეცნიერები დაიბნეოთ თავად ცნება „იდენტობის“ განსაზღვრების შესახებ, ზოგი მას ანალიტიკური აზროვნებისთვის ბუნდოვან ტერმინად მიიჩნევს. 2016 წელს „სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრის“ წარმომადგენლებმა, „კავკასიის შვეიცარიული აკადემიური ქსელის“ დაკვეთით, საქართველოს მასშტაბით ჩაატარეს კვლევა და წიგნად გამოსცეს ნაშრომი: „ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია“. ავტორები აღნიშნავენ:

„უპირველესად, უნდა ითქვას, რომ, ზოგადად, „იდენტობის“ ცნების მკაფიოდ განმარტება იოლი არ არის. როჯერს ბრუბეიკერის აზრით, ტერმინი „იდენტობა“ უაღრესად (ანალიტიკური გაგებისთვის კი – უიმედოდ) ბუნდოვანია. მისი აზრით, „იდენტობას მრავალმნიშვნელობიანი, წინააღმდეგობრივი დატვირთვაც კი აქვს და აქედან გამომდინარე, ჩნდება კითხვა: „გვჭირდება კი ასეთი გადატვირთული, ღრმად ორაზროვანი ტერმინი?“. ამ კითხვას ბრუბეიკერი იქვე პასუხობს: „დიდი უპირატესობით იმარჯვებენ ის მეცნიერები, რომლებიც

ფიქრობენ, რომ ჩვენ ის გვჭირდება“.<sup>1</sup>

მეცნიერები დაობენ იმის თაობაზეც, თუ რას მოიცავს და როგორ შეიძლება განისაზღვროს ეროვნული იდენტობა. კვლევების შედეგად შეიქმნა ასპექტთა ერთობლიობა, რომელშიც გაერთიანდა: ისტორია, კულტურა, ეკონომიკა, ენა, რელიგია, ეროვნული სიმბოლოები და სხვა. ხსენებულ ნაშრომში ვკითხულობთ:

„ეროვნული იდენტობის კვლევისას ლეგიტიმურად ჩნდება ასეთი კითხვები: რა ქმნის ნაციონალურ იდენტობას? რა ფაქტორები განაპირობებს იმას, რომ ჩვენ ჩვენს თავს ქართველებად აღვიქვამთ? ჰაიდერისა და შმიდტის აზრით, ეს არის ემოციები ეროვნული იდენტობის გარკვეული ასპექტების მიმართ, რომლებიც მთელ ერს, როგორც მთლიანობას აერთიანებს. ამგვარ ასპექტებად ჰაიდერი და შმიდტი გამოყოფენ: ისტორიას, კულტურას, ეკონომიკას და ერთობასთან სიახლოვის განცდას. ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელ ასპექტებად სახელდება ასევე: ენა, რელიგია და ეროვნული სიმბოლოები, მაგალითად, დროშა, ჰიმნი, ეროვნული გმირები, მითები და სხვა“.<sup>2</sup>

XIX საუკუნეში, როდესაც საქართველო გუბერნიებად დაყოფილი რუსეთის იმპერიის შემადგენელი ნაწილი იყო, „ერთმორწმუნე“ რუსეთი ყოველნაირად ცდილობდა საქართველოს მოსახლეობის ეროვნული იდენტობის ნიველირებას. იმპერიალისტური რუსეთი ნელ-ნელა, ნაბიჯ-

<sup>1</sup> ბოვიშვილი დ., ოსეფაშვილი ი., გავაშელიშვილი ე., გუგუშვილი ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია, <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1---0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.24&d=HASH0165dad1dd8528700b71a4c1.2.3> გადამოწმებულია 22.05.2018.

<sup>2</sup> ბოვიშვილი დ., ოსეფაშვილი ი., გავაშელიშვილი ე., გუგუშვილი ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია, <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1---0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-01-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.24&d=HASH0165dad1dd8528700b71a4c1.2.3> გადამოწმებულია 22.05.2018.

ნაბიჯ ახორციელებდა თავის ჩანაფიქრს. 1801 წელს დაარღვია ერეკლე მეფის მმართველობის პერიოდში 1783 წელს დადებული ე. წ. გეორგიევსკის ტრაქტატი – სამეგობრო შეთანხმება და გააუქმა: საქართველოს სამეფო დინასტიის მმართველობა, საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის ავტოკეფალია, ქართული ტაძრები – ხუროთმოძღვრული ძეგლები კირით შეაბათქაშა. საწადელის მისაღწევად ყოველნაირი ეროვნულის, უპირველეს ყოვლისა კი ქართული ენის აღმოფხვრა სურდა. გავიხსენოთ, თუნდაც ის სავალალო ფაქტი, რომ ქართველი თავად-აზნაურობა ქართულად თითქმის აღარ საუბრობდა. საბედნიეროდ, საქართველოში არსებობდნენ მოაზროვნე ინტელექტუალები, საზოგადო მოღვაწეები, ადამიანები, რომლებიც ყოველნაირად ცდილობდნენ ცნებების – საქართველო და ქართველის – შენარჩუნებას.

სათეატრო ხელოვნება, როგორც ნაციონალური კულტურის შემადგენელი ნაწილი, ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთი ქვეასპექტია. XIX-XX სს. მოღვაწე, დიდი ქართველი მოაზროვნე – ილია ჭავჭავაძე, თეატრს მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს ეროვნული თვითგამოსატვის, თვითშეგნების საქმეში. ილიას თეატრი (და არა მარტო მას) რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში ორ გუბერნიად არსებული საქართველოს მოსახლეობის გამაერთიანებელ ერთ-ერთ ფაქტორად, ქართული მენტალიტეტის, ქართული იდენტობის შენარჩუნების, რაც მთავარია, ქართული ენის გადარჩენის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდა. ილიასათვის თეატრი იყო ადგილი, სადაც საჯაროდ შეიძლებოდა გაჟღერებულიყო ქართული ენა.

პეტერბურგიდან საქართველოში დაბრუნებული ილია ჭავჭავაძე, სხვა მრავალ ქართულ საქმესთან ერთად, ქართული თეატრის განვითარებისათვის იღვწოდა. ივანე მაჩაბელთან ერთად შექსპირს თარგმნის ქართულ ენაზე, სათავეში უდგება ქართულ ენაზე წარმოდგენების გამართვას, ქართული დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელია და ა. შ. XIX საუკუნის დიდი ქართველი ენათმეცნიერის, პედაგოგისა და ქველმოქმედის ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გაგზავნილ



წერილში (1881 წ.) ილია წერდა: „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.<sup>1</sup>

ჩვენი მიზანია გამოვიკვლიოთ XXI საუკუნეში რა როლი აკისრია აზერბაიჯანის რესპუბლიკაში შემაჯალ კახის რეგიონის სოფელ ალიბეგლოში არსებულ – ქართულ სახელმწიფო თეატრს – საქართველოს ფარგლებს გარეთ მცხოვრებ ინგილოთა ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებაში. რატომ არის მათთვის მნიშვნელოვანი ქართული თეატრის არსებობა.

თანამედროვე საინგილო ტერიტორია ისტორიულად კახეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ნაწილი იყო (საქართველოს ისტორიაში არის ხანგრძლივი პერიოდი, როდესაც ამ მხარეს, ჰერეთის სახელწოდებით, სრული ფეოდალური დამოუკიდებლობა გააჩნდა). თავად ტერმინი – საინგილო – XIX საუკუნეში დამკვიდრდა. ტერმინი გამაჰმადიანებული ქართველებით დასახლებული ტერიტორიის აღმნიშვნელია. ინგილო ძველთურქულად „ინგილი-იანგილო“ – „ახალს“, „ახალამორჯულებულს“ ნიშნავს, ე. ი. ინგილოებს გამაჰმადიანებულ ქართველებს უწოდებდნენ ოსმალები. შემდგომში კი ტერიტორიას სადაც ინგილოები, გამაჰმადიანებული ქართველები ცხოვრობდნენ, საინგილო ეწოდა. აღსანიშნავია, რომ 1918-1921 წლებში, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობამ ისტორიული ჰერეთის (საინგილო) რეგიონი საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შემადგენლობაში დააბრუნა. გასაბჭოების შემდეგ, საქართველოს ეს ტერიტორია ისევ ჩამოაჭრეს და აზერბაიჯანს მიაკუთვნეს.

დღეს, აზერბაიჯანის რესპუბლიკაში შემაჯალ, ისტორიულ ჰერეთში, კახის რეგიონში 500-ზე მეტი ქართული ოჯახი ცხოვრობს. წარმოშობით ქართველ ინგილოთა უმეტესი

---

<sup>1</sup> გურაბანიძე ნ. (შემდგენელი), ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, ილია ჭავჭავაძე, გამომც. „ხელოვნება“, თბ. 1955 წ. გვ. 133.

ნაწილი სოფელ ალიბეგლოში კომპაქტურად არის დასახლებული. მათ, აზერბაიჯანულთან ერთად, კარგად იციან ქართული ენა და ქართულად საუბრობენ, არა მარტო უფროსი თაობის წარმომადგენლები, არამედ ახალგაზრდები და ბავშვებიც. ალიბეგლოელი ინგილოებისათვის, საქართველოს მოსახლეობასთან იდენტობის შესანარჩუნებლად, სხვასთან ერთად, ქართული თეატრი ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია.

წლების წინ, ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირის („ბოროტების იმპერიის“) რესპუბლიკები რომ გვერქვა საქართველოსაც და აზერბაიჯანსაც, ქართული დასი ერთმა თავდადებულმა და თეატრით მცხოვრებმა, თეატრის დანიშნულების კარგად გამაცნობიერებელმა ქართველმა – ბატონმა ანზორ დოღენჯაშვილმა დააარსა. მანამდე კი, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის, დრამის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა (რეჟისორის სპეციალობით) მანანა კვიციანიამ XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში სცენისმოყვარეებთან ერთად, რამდენიმე სპექტაკლი დადგა. 1985 წელს დაარსებულ, ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახალხო თეატრს, 2004-ში აზერბაიჯანის რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ სახელმწიფო სტატუსი მიანიჭა. დღეს ეს თეატრი ალიბეგლოს ნახევრად დანგრეულ კულტურის სახლშია განთავსებული. შენობის ავარიულობის მიუხედავად, თეატრი შემოქმედებითად აქტიურია, სეზონში 3-4 სპექტაკლს დგამს. რეპერტუარში, ძირითადად, ქართული კლასიკური თუ თანამედროვე ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები აქვთ. ალიბეგლოელი ქართველები ქართულ თეატრს ეროვნულობასთან, ქართული ენისა და საქართველოს მოსახლეობასთან იდენტობის შესანარჩუნებასთან აიგივებენ. ვინაიდან, კახის რეგიონში მცხოვრები ქართული წარმოშობის ინგილოებისათვის, მხოლოდ ერთი ქართულენოვანი სკოლა, ქართული ფოლკლორული ანსამბლი და თეატრი არსებობს. აქედან გამომდინარე, მათთვის ქართული თეატრი ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც XIX საუკუნეში ილია ჭავჭავაძისთვის იყო.

ალიბეგლოში, 2016 წლის შემოდგომაზე, შემთხვევით აღმოჩნდი თანამედროვე სათეატრო სამყაროში უკვე სახელგანთქმული ქართველი დრამატურგის თამარ ბართაიას (მისი პიესები მრავალ ენაზეა თარგმნილი და დადგმული სხვადასხვა ქვეყანაში) წყალობით. კახის რაიონის სოფელ ალიბეგლოში არსებულ ქართულ თეატრში, თავისი პიესის – „მუყაოს სახლები“ – პრემიერაზე დამპატიჟა. სპექტაკლის სანახავად დრამატურგთან, თეატრმცოდნე ნიკოლოზ წულუკიძესთან და ფოლკლორისტ დავით გაგომიძესთან ერთად გავემგზავრე. საზღვარზე გადასულებს: აზერბაიჯანის რესპუბლიკის კახის ქართული სახელმწიფო თეატრის სადადგმო ნაწილის გამგე – კოტე ბარიხაშვილი და მთავარი რეჟისორი – ნაილი თოფალაშვილი შემოგვეგებნენ. ბატონი კოტეს მისაღმების შემდეგ პირველივე სიტყვებმა: თქვენ ისე იქცევით, მალე აფხაზეთიც ჩვენნაირად აღარ გეხსომებათო, გული მომიწურეს. ქალბატონმა ნაილიმ კი, მანქანაში გეგმა გაგვაცნო: მოგატარებთ კახის რაიონს, ნახავთ, როგორ ცვხვორობთ, რა გაკეთდა.

ისტორიულ ჰერეთში არსებული ქურმუხის წმინდა გიორგის სახელობის ტაძარი, ქართულ ისტორიულ წყაროებში, პირველად XIV საუკუნის დასაწყისშია მოხსენიებული. აქ, ადგილობრივი მაჰმადიანი თუ კვლავ გაქრისტიანებული ქართველები, გიორგობის დღესასწაულებზე, 23 ნოემბერს და 6 მაისს ადიან მოსალოცად. კახის რეგიონში ორი აღდგენილი, ამჟამად მოქმედი, წმინდა ნიკოლოზის და წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესიებიც (ორივეს ერთი მღვდელი ემსახურება) არსებობს. ალიბეგლოელებისთვის, ქართული ქრისტიანული მართლმადიდებლური მოქმედი თუ არამოქმედი ტაძრები, ასევე ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებასთანაა გაიგივებული.

სოფელ ალიბეგლოში ჩასულებს, ნახევრად დანგრეულ კულტურის სახლში, „ქართული თეატრი“ მთელი შემადგენლობით (და არა მარტო თეატრის წარმომადგენლები) დაგვხვდა. იქ, ხანშესულმა, პენსიაზე გასულმა რეჟისორმა გვითხრა: გაგანსენდითო? ცრემლმორეულმა, უჩუმრად, მეორე „დარტყმაც“ მივიღე...

ერთ დღეს, ორი სპექტაკლი ითამაშეს, იაკობ გოგებაშვილის მიხედვით „იავნანამ რა ჰქმნა“ და თამარ ბართაიას „მუყაოს სახლები“. ამჯერად, „იავნანამ რა ჰქმნას“ დადგმის მნიშვნელობაზე ვისაუბრებ. ვფიქრობ, იაკობ გოგებაშვილის ჰუმანური ნაწარმოების არჩევანი, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, სწორედ ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების მცდელობაა.

ნანახმა მოლოდინს გადააჭარბა. რეჟისორმა ლერი შიოშვილმა იაკობ გოგებაშვილის ნაწარმოების მოკლე, კომპაქტური, ყოვლისმთქმელი ინსცენირება თავად გააკეთა და სპექტაკლი მუსიკალურადაც გააფორმა. ციური ემრაშვილმა კი „არაფრისგან“, მინიშნებებით შექმნა მსახიობებისთვის სათამაშო გარემო.

ორი ფარდა (საქუხარი, ე. წ. „ზადნიკი“) ზურაბ ქართველადის და ნაიბის სამოსახლოს აღმნიშვნელია. მაგდანის სავარძელთან წნულში ჩადებული საქსოვი, თეთრი, ჩამოშვებული, ფერადი ლენტებით გაფორმებული ნაჭერი, ცისარტყელიანი ცის ასოციაციას იწვევს. აქვეა ტაბლამაგიდა... სულ ესაა სპექტაკლის დეკორაცია-რეკვიზიტი. უფროსებთან – ბესარიონ ჭაჭაშვილი, ვაჟა ანდრიაშვილი, ნონა ჭაჭაშვილი, ვიტალი სუყაშვილი, ლამა ასლამაზიშვილი, ბიჭიკო შიოშვილი, მაცვალა ემრაშვილი – ერთად სპექტაკლში ბავშვები და ყმაწვილებიც მონაწილეობენ: ანანო ანდრიაშვილი, თამარ მალუმაშვილი; ბერიკები: ანა ბარიხაშვილი, აჩიკო ჟანაშვილი, ირაკლი ასლამაზიშვილი. თეატრს შტატში სულ 12 მსახიობი ჰყავს, ამიტომაც ხშირად იწვევენ ბავშვებსა და მოზარდებს სპექტაკლებში სათამაშოდ. მათი უმეტესი ნაწილი კახის ფოლკლორულ ანსამბლ „ფესვების“ წევრები არიან.

წარმოდგენას კახის რაიონის გამგეობისა და აზერბაიჯანში საქართველოს საელჩოს წარმომადგენლებიც ესწრებოდნენ. სპექტაკლის დასასრულს ყველას (აზერბაიჯანელს, ქართველს, ლექს) თვალზე ცრემლი გვედგა. იაკობ გოგებაშვილის ნაწარმოები ხომ იმიტომაცაა დიდი ლიტერატურა, რომ კონკრეტული ამბის განზოგადება, ინტერპრეტაცია ნებისმიერი ხალხის, ქვეყნის წარმომადგენელს შეუძლია.

აზერბაიჯანის რესპუბლიკა მეტ-ნაკლებად უწყობს ხელს თეატრს. დღეს დირექტორ ზიტა ხალილოვას ძალისხმევით, მსახიობებს, ორ რეჟისორსა და ადმინისტრაციაში 2-3 მომუშავეს ხელფასებიც დაუნიშნეს. მაგრამ უჭირთ, ძალიან უჭირთ ჩვენგან მოწყვეტილებს. ზემოთ აღვნიშნე, რომ თეატრი ნახევრად დანგრეულ კულტურის სახლში მართავს წარმოდგენებს. ალიბეგლოელებისთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ამ შენობის გარემონტება. აზერბაიჯანის რესპუბლიკის სახელმწიფო სტრუქტურები მათ სთავაზობენ კახის კულტურის სახლში გადაბარებას. ალიბეგლოელები კი ამბობენ, რომ ამ რეგიონში სოფელი ალიბეგლოა დარჩა, წარმომავლობით ქართველი ინგილოებით, კომპაქტურად დასახლებული. მათი აზრით, კახში თეატრის გადასვლა თეატრის გაუქმებას ნიშნავს. ალიბეგლოდან რამდენიმე კილომეტრით დაშორებულ კახში ქართული თეატრი არ იფუნქციონირებს, ვინაიდან ვერ ივლიან ვერც მსახიობები და აღარც მაყურებელი ეყოლება. აქედან გამომდინარე, ქართული ენის და ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების, სამიდან (სკოლა, ქართული ფოლკლორული ანსამბლი, თეატრი) ერთ-ერთი მთავარი, მნიშვნელოვანი კერის – თეატრის გადარჩენაში, ვფიქრობ, საქართველოს სახელმწიფო სტრუქტურები უნდა დაეხმარონ. საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტრომ პირველი ნაბიჯები უკვე გადადგა, მაგრამ საჭიროა უფრო მეტი კონკრეტული გეგმების დასახვა-განხორციელება. ვინაიდან, ალიბეგლოს კულტურის სახლი ძალიან ავარიულია და შესაძლოა, სულ მალე დაინგრეს.

თითქმის საუკუნენახევრის წინ, ილია ჭავჭავაძე ილია ოქრომჭედლიშვილს სწერდა: „ცოდვია, ღმერთმან იცის, მომაკვდინებელი ცოდვია, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს“.<sup>1</sup> ილიას ეს სიტყვები დღესაც აქტუალურია აზერბაიჯანის რესპუბლიკაში შეძვალ კახის

---

<sup>1</sup> გურაბანიძე ნ. (შემდგენელი), ქართული თეატრის მოღვაწის სასცენო ხელოვნების შესახებ, ილია ჭავჭავაძე, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 133.

რეგიონში არსებულ ქართულ სახელმწიფო თეატრთან მიმართებით. საქართველოს ფარგლებს გარეთ მცხოვრები ქართველებისთვის ქართული ენა ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების ტოლფასია, თეატრი კი ენის არდავიწყების, გადარჩენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კერაა. ვფიქრობ, მათი გვერდში დგომა საქართველოს სახელმწიფო სტრუქტურების, ყოველი ჩვენგანის ვალია.

ალიბეგლოში ჩასვლისას მოხუცმა რეჟისორმა საყვედური მითხრა: რატომ დაგვივიწყეთო; რომ ვბრუნდებოდით, ქალბატონები და ბავშვები (არაჩვეულებრივები: ლამაზები, ნიჭიერები, ჭკვიანები) გვეკითხებოდნენ: კიდევ ხომ ჩამოხვალთ, ხომ აღარ მიგაკატოვებთო?!

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, აღმოსავლეთ კახეთის წარსულიდან, წგნ. 3, თბ. 1966.
- გურაბანიძე ნ. (შემდგენელი), ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, ილია ჭავჭავაძე, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1955.
- ბოგიშვილი დ., ოსეფაშვილი ი., გავაშელიშვილი ე., გუგუშვილი ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია, <http://www.nplg.gov.ge/gsdll/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1---0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-1l--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-OutfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.24&d=HASH0165dad1dd8528700b71a4c1.2.3> გადამოწმებულია 22.05.2018.



**მაია კიკნაძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული  
პროფესორი

## **მეფის რუსეთი და გიორგი ერისთავის თეატრი**

XIX საუკუნის 40-იანი წლების კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრება დაკავშირებული იყო საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებთან. 1801 წლის 16 თებერვალს, სიონის ტაძარში წაკითხულმა საქართველოს რუსეთთან შეერთების მანიფესტმა, ქვეყანაში დიდი უკმაყოფილება გამოიწვია. ახალმა სისტემამ მმართველობის ფორმები შეცვალა. უმაღლესი თანამდებობის პირი მთავარმართებელი გახდა, სამუშაო ენა კი – რუსული. თუ თავდაპირველად საზოგადოების გარკვეული ნაწილი რუსეთში მართლმადიდებლობის დამცველს ხელაძვდა, „შეერთების“ შემდეგ ილუზია გაქრა და ერთმორწმუნეობასაც დიდი იმედგაცრუება მოჰყვა. იმატა აჯანყებების რიცხვმაც (მთიულეთის – 1804, კახეთის – 1812, იმერეთის – 1820). მეფის რუსეთი განსაზღვრავდა საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებას, აკონტროლებდა ეკონომიკას, საგანმანათლებლო სისტემას, ქვეყნის კულტურულ განვითარებას.

1832 წლის შეთქმულების დამარცხების შემდეგ, ეს პროცესი კიდევ უფრო გამკაცრდა – „მართვა-გამგეობის ბატონ-პატრონნი სამხედრო უწყებები და სამხედრო პირები გახდნენ. ეს მდგომარეობა გრძელდებოდა ორმოციან წლებამდე“.<sup>1</sup> 40-იან წლებში ვითარება ნელ-ნელა გაუმჯობესდა. მეფის მთავრობამ კავკასიაში შემოღებული სამხედრო სისტემა, შედარებით უფრო დახვეწილი, სამოქალაქო სისტემით შეცვალა. ნიკოლოზ პირველმა მეფისნაცვლის თანამდებობაზე გონიერი მმართველი დანიშნა.

<sup>1</sup> ახალი ქართული ლიტერატურა, ტ. I., თბ., 1972, გვ. 9.

გრაფი ვორონცოვი – ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე, სამსახურში დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა, იყო ჭკვიანი, შრომისმოყვარე. „...ყველას, ვისაც კი მასთან საქმე ჰქონდა, მისი სისადავე და თბილი მოპყრობა თავიდანვე ატყვევებდა. თუმცა, მისი უერთგულესი ადიუტანტიც კი ვერ მალავდა, რომ ასეთი მიღება ვორონცოვისთვის დამახასიათებელი ფარისევლობით იყო გამოწვეული“.<sup>1</sup> ვორონცოვი დიდგვაროვან ოჯახს მიეკუთვნებოდა, კარგი აღზრდა-განათლება ჰქონდა მიღებული, წარმოსადგეი გარეგნობის კაცი იყო და, ამავე დროს, ძალიან მდიდარი – „ხერსონის, კიევისა და ეკატერინოვსკის გუბერნიებში 45800 სული ყმა ჰყავდა და 47000 დესეტინკა მიწა, სახლები ჰქონდა პეტერბურგში, მოსკოვში, ოდესაში, სიმფეროპოლში“.<sup>2</sup> ვინაიდან ვორონცოვი მდიდარი და სახელმწიფო პოლიტიკოსი იყო (ის ამ დროისთვის 63 წლის გახლდათ), ნიკოლოზი ახალ თანამდებობაზე დათანხმების სანაცვლოდ, მას „ბევრ შეღავათს“ დაჰპირდა. ვორონცოვი მეფის ტახტისადმი უსაზღვრო ერთგულებით გამოირჩეოდა. „ცარიზმის ისტორიკოსი ივანენკო ვორონცოვის მოღვაწეობაზე წერდა: „მას კარგად ესმოდა, რომ იმ დროს მთავარი ინტერესი მდგომარეობდა მხოლოდ იმაში, რომ რაც შეიძლება მჭიდროდ დაეკავშირებინა თავისთან ეს ახალი ქვეშევრდომები. დაევიწყებინა მათთვის თვისტომთა სახელმწიფო და შეეყვარებინა კეთილგანწყობილი, მზრუნველი მმართველობა რუსი მონარქისა“.<sup>3</sup>

ვორონცოვის ჩამოსვლამდე თბილისში პროფესიული თეატრი არ არსებობდა. არსებობდა მხოლოდ საოჯახო წარმოდგენებისა და ლიტერატურული საღამოების გამართვის ტრადიცია. სოლომონ დოდაშვილის „ლიტერატურული წრე“, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, ვახტანგ ორბელიანის, მანანა ორბელიანის, დიმიტრი ყიფიანის ოჯახებში მოწყობილი ლიტერატურული საღამო-შეკრებები განსაზღვრავდნენ 30-40-იანი წლების

<sup>1</sup> ორჯონიკიძე ე., რუსული მმართველობის დამყარება საქართველოში, თბ., 1992, გვ. 175

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 170.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 188.

ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებას. სალონებში იყრიდნენ თავს ცნობილი ადამიანები, მოაზროვნე ინტელექტუალები მსჯელობდნენ ლიტერატურაზე, კითხულობდნენ ლექსებსა და თარგმნილ ნაწარმოებებს. ალექსანდრე ორბელიანის სახლში დაიდგა ქართულ ენაზე „ვაი ჭკუისაგან,“ უფრო ადრე კი რუსულ ენაზე რომან ბაგრატიონის სახლში (1832 წლის 21 იანვარი, სპექტაკლი წარმოადგინეს ლავროვსკის ხელმძღვანელობით, წარმოდგენას ესწრებოდა ბარონი როზენი). დიმიტრი ყიფიანი იგონებს: „ელიზბარ ერისთავის ოჯახში სტუმრობისას სთხოვეს რაზმაძეს<sup>1</sup> წაეკითხა მის მიერ რუსულიდან ქართულად გადმოთარგმნილი მიცკევიჩის „ფარიისი“.<sup>2</sup> აქ წაიკითხა ერისთავმა ზეპირად ნაწყვეტი „ოსური მოთხრობიდან.“ მანანა ორბელიანის სალონში ხშირად იკრიბებოდნენ პოეტები, საზოგადო მოღვაწეები: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ლუკა ისარლიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, გიორგი ერისთავი, რომელიც საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, აქტიურად ჩაება ლიტერატურულ საქმიანობაში. გიორგი ერისთავი გაბედული კაცი იყო, ბავშვობიდანვე პატრიოტული სულისკვეთებით აღიზარდა, შემდეგ სოლომონ დოდაშვილის წრის წევრი და შეთქმულების მონაწილე გახდა. გადასახლებიდან დაბრუნებული, თავისი საქმიანობით, ისევ „შეთქმულთა ბანაკში“ რჩება. ყოფილმა პოლიტპატიმარმა დააარსა თეატრი, როგორც ქართული სულის, ქართული იდენტობის გამოხატულება.

გიორგი ერისთავის თეატრზე მსჯელობისას, პირველ რიგში, ყურადღება უნდა მიექცეს ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური განვითარების თავისებურებას, რაც უმთავრესად, საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დაკარგვით იყო გამოწვეული. ცარისტული რუსეთისგან საქართველოს განთავისუფლება პროგრესულად მოაზროვნე ქართველი საზოგადოების მთავარი სატკივარი იყო. სოლომონ

<sup>1</sup>სოლომონ რაზმაძე (1797-1860) შეთქმულებაში მონაწილეობისთვის დააპატიმრეს 1833 წელს, დაწერილი აქვს პატრიოტული ლექსები, თარგმნა ფონვიზინის, პუშკინის, მიცკევიჩის ნაწარმოებები.

<sup>2</sup> ყიფიანი დ., მემუარები, თბ., 1990, გვ. 158.

დოდაშვილის წრეც და გაზეთიც („სალიტერატურო ნაწილის ტფილისის უწყებათანი“) ხალხში ეროვნული გრძობების გაღვივებას უწყობდა ხელს. მოგვიანებით, იგივე როლი ითამაშა ქართულმა თეატრმა და ჟურნალმა „ცისკარმა“.

„ოსური მოთხრობების“ ავტორმა, რომელმაც დრამატული პოემა, სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეას მიუძღვნა, 40-იან წლებში, თავის კომედიებში ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი სოციალურ-ეკონომიკური ცვლილებები ასახა და პატრიოტთა ნაცვლად, სომეხ ვაჭართა, დასაღუპად განწირულ ქართველ თავადაზნაურთა, რუს მექრთამე ჩინოვნიკთა სახეები გამოიყვანა. ამის გამო, მისი პიესები „გაყრა“ და „დავა“ თბილისის საცენზურო კომიტეტმა ადგილზევე აკრძალა და პეტერბურგის საცენზურო კომიტეტში აღარ გადააგზავნა.

ცარიზმის პირობებში შექმნილმა ერისთავის თეატრმა, რომელსაც უდიდესი ეროვნული დატვირთვა ჰქონდა, რამდენიმე მთავარმართებელი გამოიცვალა: მეფისნაცვალ ვორონცოვი, შემდეგში მოვალეობის შემსრულებლები – გენერლები რეადი და ბებუთოვი, დაბოლოს, მეფისნაცვალ მურავიოვი, რომელმაც ქართული თეატრი სამუდამოდ დახურა.

როდესაც თბილისში ვორონცოვი ჩამოვიდა (1845 წლის 25 მარტი), ქართული თეატრის დაარსების იდეა საზოგადოებაში უკვე მომწიფებული იყო. ვორონცოვმა თბილისის თეატრალური ცხოვრება თანდათან გამოაცოცხლა – პირველ რიგში ის რუსულ თეატრს დაეხმარა; იაცენკოს<sup>1</sup> ხელმძღვანელობით არსებულ კერძო დასს – მანეჟის შენობა გადასცა (ხელშეკრულების მიხედვით, რომელიც 1845 წლის 2 აპრილს გაფორმდა, დასს 3 წლით შეეძლო ამ შენობაში დარჩენა)<sup>2</sup>, მსახიობების ხელფასებისა და სამომავლოდ მათი პენსიების დანიშვნაზეც იზრუნა. შემდგომ კი დასის

<sup>1</sup> 1844 წელს ჩამოვიდა სტავროპოლიდან დასი იაცენკოს ხელმძღვანელობით. მაშინდელ მთავარმართებელ ნეიდჰარტს სთხოვა მანეჟის შენობა, მაგრამ უარი მიიღო.

<sup>2</sup> ვორონცოვის ჩამოსვლამდე გენერალ ნეიდჰარტს სთხოვეს თეატრისთვის მანეჟის შენობა, მაგრამ უარი მიიღეს.

გასაძლიერებლად რუსეთიდან კვალიფიციური მსახიობები მოიწვია. ვორონცოვმა ზუსტად იცოდა, რომ თეატრის არსებობა სახელმწიფოს დახმარების გარეშე, შეუძლებელი იყო. „არცერთ კარგ თეატრს არ შეუძლია არსებობდეს თუ არ აქვს მთავრობის ნივთიერი მხარდაჭერა“<sup>1</sup>, ამიტომ თეატრის დასახმარებლად არაერთ სახელმწიფო მოღვაწეს მიმართა. თბილისში რუსული თეატრის არსებობას ვორონცოვი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა და მას რუსული პოლიტიკის ნაწილად თვლიდა. ამის შესახებ, წერილობით ატყობინებდა რუსეთის საიმპერატორო თეატრების დირექტორს – ა. გელევანოვს და პეტერბურგში მყოფ კავკასიის კომიტეტის თავმჯდომარეს – ჩერნიშევს: „სასარგებლოდ ვცანი რუსული თეატრის დაარსება. [...] თბილისში მყოფ სამხედრო თუ სამოქალაქო ჩინოსანთა გასართობად“<sup>2</sup>.

ვორონცოვი სიმართლეს ამბობდა. ამ პერიოდში თბილისს მართლაც ბევრი ჩამოსული ჩინოვნიკი ჰყავდა, მაგრამ რუსული თეატრის შექმნის მთავარი მიზეზი მაინც სხვა იყო – რუსული თეატრი მას სჭირდებოდა „ტუზემცებისთვის“ (იგულისხმება ადგილობრივი მოსახლეობა) რუსული ჩვეულებების, რუსული ენის გასაცნობად და მათი თანდათანობით დაახლოებისთვის. რუსული თეატრის შექმნით ვორონცოვი, ამავე დროს, პროპაგანდას უწევდა რუსულ კულტურასაც.

რუსული თეატრის დაარსების გარდა, ვორონცოვი არაერთი სასარგებლო საქმის წამომწყები და მათი მოთავე იყო. ცდილობდა ქართულ საზოგადოებაში ნდობის მოპოვებას, ხელს უწყობდა თავადაზნაურთა ჩართვას საზოგადო საქმიანობაში, ყურადღებას აქცევდა სოფლის მეურნეობას, მრეწველობას, სავაჭრო საქმიანობას, გზებისა და ხიდების მშენებლობას, დააარსა „პრიკაზი“<sup>3</sup>, ნებისმიერი კულტურული და საგანმანათლებლო დაწესებულება მისი ხელშეწყობით

<sup>1</sup> საისტორიო მოამბე, ტ.13-14, თბ., 1961, გვ. 411.

<sup>2</sup> Театр в Тифлисе, 1886, №6,7, с. 48.

<sup>3</sup> 1848 წელს „სასოფლო-სამეურნეო საზოგადოება“, მიწის მეპატრონეთა დასახმარებლად, ამის საშუალებით მემამულეებს შეეძლოთ ქონების დაგირავება.

იხსნებოდა. ქართველებთან დაახლოების მიზნით, ვორონცოვი ხშირად სტუმრობდა მათ ოჯახებს და თავადაც მასპინძლობდა, არასოდეს ამბობდა უარს ქართველთა მიღებაზე. როცა შეიტყო საზოგადოების სურვილი – ქართული თეატრის დაარსების შესახებ, ღიად გამოხატა მხარდაჭერა. ერისთავს, რომელსაც „გაყრა“ უკვე დაწერილი ჰქონდა, ეკონომიკურ დახმარებას დაპირდა. ვორონცოვმა პირობა შეასრულა, დეკორაციები და მსახიობთა ჩაცმულობა დააფინანსა, ერისთავს კი საშუალება მისცა, გიმნაზიის შენობაში სპექტაკლი გაემართა (გიმნაზიაში, ვორონცოვს სცენა ჰქონდა მოწყობილი, სადაც კვირაში ერთხელ წარმოდგენებს მართავდნენ ღარიბთა დასახმარებლად).

1850 წლის 2/14 იანვარს სპექტაკლის პრემიერა შედგა (ეს დღე ქართული პროფესიული თეატრის განახლების დღეა). რუსულმა გაზეთებმა „კავკაზი“ და „ზაკავკაზსკი ვესტნიკი“ (მაშინ ქართული გაზეთები არ გამოდიოდა) შეაქეს სპექტაკლი, მსახიობთა შესრულება, ერისთავის თამაში მიკირტუმ გასპარიჩის როლში (სპექტაკლში თავადაზნაურობა მონაწილეობდა, შემდეგ ერისთავი ახალ დასს შექმნის), აღნიშნა წარმოდგენის წარმატება, იყო შენიშვნებიც, მაგრამ მთავარი, მაინც საყოველთაო დადებითი განწყობილება გახლდათ. სპექტაკლის შინაარსი მათთვისაც კი გასაგები იყო, ვისაც ქართული არ ესმოდა. „პიესამ განაცვიფრა ქვეყანა. [...] კომედია ისე მსუბუქად არის დაწერილი, რომ თავისუფლად ითამაშება“,<sup>1</sup> – აღნიშნავდა პოლონსკი.

„გაყრის“ წარმატებით განხორციელების შემდეგ, ერისთავმა კომედია „დავა“ წარმოადგინა (ამ პიესაში მან სარქის ბულდანიჩის როლი შეასრულა). ქართული დასი მანუიის თეატრის შენობაში გადავიდა. ერისთავი ხვდებოდა, რომ ვორონცოვის მხარდაჭერის შემთხვევაში, თეატრის შექმნა შეიძლებოდა. ამიტომ მეფისნაცვლის კანცელარიის დირექტორს, შერბინინს სთხოვა – შუამდგომლობა გაეწია ვორონცოვთან. ვორონცოვის პასუხი შერბინინმა ერისთავს მალევე შეატყობინა: „თქვენი განზრახვა, სამუდამო ქართული

<sup>1</sup> „Закавказский вестник“, 1858, №19.



თეატრის თაობაზე, ნამესტნიკს ესიაძონა“<sup>1</sup>

ერისთავმა წერილი 29 ივლისს მიიღო. 1850 წლის 4 ოქტომბერს ვორონცოვმა ქართული თეატრის დაარსება ოფიციალურად დაადასტურა და სახელმწიფო თეატრის ღირექციას განკარგულება გაუგზავნა: „მივანდე რა ჩემთან მყოფ განსაკუთრებულ დავალებათა მოხელეს თავ. ერისთავს ადგილობრივ თეატრში შეუდგეს ქართულ ენაზე მუდმივ წარმოდგენის გამართვას... დანიშნოს დღეები ქართული წარმოდგენებისათვის და იქიდან შემოსული თანხები ჩარიცხოს შემოსავალში საერთო წესით“<sup>2</sup> ამგვარი პასუხით, ვორონცოვი თეატრის არსებობას აკანონებდა. „საერთო წესი“ კი იმას ნიშნავდა, რომ ვორონცოვმა ქართული თეატრის ხელმძღვანელობა ჩააბარა სახელმწიფო თეატრის ღირექციას, რომელიც, ამავე დროს, განაგებდა რუსული თეატრის ფინანსებსა და საქმიანობას. ვორონცოვმა ქართულ თეატრს დაუნიშნა წლიურად დოტაცია 4000 მანეთი, მსახიობთა ჯამაგირის ჩათვლით.

1851 წლის 1/13 იანვარს ქართულმა დასმა მანეჟის თეატრში სეზონი გახსნა. ითამაშეს „გაყრა“ (ამ დროისთვის ერისთავს უკვე ახალი დასი ჰყავს). ამ სეზონში რეპერტუარიც უფრო მრავალფეროვანი გახდა. ერისთავის გარდა, სხვა ავტორთა პიესებიც იდგმებოდა, რომლებსაც თეატრის მსახიობებიც წერდნენ. დასადგმელად შერჩეულ პიესებს ცენზურა პეტერბურგში უნდა გაეგლო, ვინაიდან წესი იყო ასეთი. ცენზორი თვით იმპერატორი ბრძანდებოდა. მაგალითად, 1849 წლის 16 თებერვალს, ვორონცოვს შინაგან საქმეთა მინისტრი წერდა: „მისმა უდიდებულესობა იმპერატორმა ინება და ბრძანა — აიკრძალოს თეატრებში შილერის „ყაჩაღების“ დადგმა“<sup>3</sup> ვორონცოვმა კი მოახერხა, რომ პეტერბურგში არსებული მეფის კანცელარიის მესამე განყოფილება, რომელიც ქართულ თეატრში დასადგმელი პიესების ნებართვას გასცემდა,

<sup>1</sup> „დროება“, 1880, №254, 9 /XII.

<sup>2</sup> Театр в Тифлисе, 1888, с. 128 .

<sup>3</sup> გაჩეჩილაძე ა., ნარკვევები XIX საუკუნის დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957, გვ 336.

თბილისის საცენზურო კომიტეტში გადმოეტანა (ეს კომიტეტი მხოლოდ დასაბეჭდ ნაწარმოებებს განიხილავდა. მაგ., „გაყრამ“ ცენზურა თბილისში გაიარა. ცენზორი გახლდათ მიხეილ ბებუთოვი) და პლატონ იოსელიანს მიანდო მათი ცენზორობა. ვორონცოვის მხრიდან ასეთი თანადგომა დროის დაზოგვაც იყო და თეატრისადმი ხელშეწყობაც. ვორონცოვს ურთიერთობაში არაფერი ეშლებოდა, მისი საქციელი გაფიქრებინებდა, რომ ის ქართული კულტურის დიდი მოამაგე და გულშემატკივარი იყო. სულ ათი წელი დაჰყო საქართველოში და არაერთი მნიშვნელოვანი საქმე გააკეთა. როცა საქართველოდან მიდიოდა, თავისი კანცელარიის გამგეს წერდა: „...შენ ალბად კარგად გაიგებ იმ ღრმა მწუხარებას, რომელიც მე დამეუფლა ჩემთვის აგრეტივად საყვარელ საქართველოსთან განუსაზღვრელი დროით, ან ვინ იცის, სამუდამოდ განშორების გამო“.<sup>1</sup> ვორონცოვის მოღვაწეობა იმ დროისთვის პროგრესული მოვლენა იყო. მისი დიპლომატიური პოლიტიკის წყალობით, ქვეყანამ დიდი სარგებელი ნახა. ასეთი კარგი პერიოდი ვორონცოვის დრო რომ იყო, საქართველოს აღარ ღირსებია. ამიტომ წერდა აკაკი: „ის დრო იყო კურთხეული ვორონცოვის დრო და ხანა“

მაშინ, როცა ერისთავმა თეატრის შესაქმნელად „ბევრი გაჭირვება აიტანა“ (გ. წერეთელი) და დიდი ბრძოლები გადაიტანა ქართული საზოგადოების მხრიდან (მაგ., რევაზ ერისთავი, მარიამ ბატონიშვილი, პლატონ იოსელიანი და სხვა), ამ დროს, ვორონცოვი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა. როცა პირველად ერისთავს შეხვდა, უთხრა: „სანამ მე რუსულ ენაზე გადმომითარგმნიდნენ ამ კომედიას (იგულისხმება „გაყრამ“ – მ.კ.), შეუდექით და უთხარით ყველა სცენის მოყვარულ ქართველს, რომ ისწავლონ როლი და თქვენი ხელმძღვანელობით წარმოადგინონ თქვენი კომედია თბილისის გიმნაზიის სცენაზე. მაშინ ჩვენ ვნახავთ, როგორია თქვენი ნაწარმოებები და როგორი სცენიური ნიჭი აღმოგაჩნდებათ

<sup>1</sup> ორჯონიკიძე ე., რუსული მმართველობის დამყარება საქართველოში, თბ., 1992, გვ. 212.

ქართველებს“.<sup>1</sup>

ვორონცოვი თეატრს ხშირად სტუმრობდა. „გაყრის“ პირველ წარმოდგენაზე „თავისი სახლობითა და ამალით თეატრში იყო და ყველაზე უფრო გაცხარებულად უკრავდა ტაშს...“<sup>2</sup> სხვა სპექტაკლებზეც დადიოდა და თეატრისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა, რეპეტიციებზე მიდიოდა და მოთამაშეებს ახალისებდა<sup>3</sup>. ივანე კერესელიძე იგონებდა: „...აქტიორები და აქტრისები პოეტის სახლში ვიყავით [...] და „ძუნწსა“ ვსწავლობდით. ცოტა ცხელი დღე იყო და გიორგი შინაურულად იყო მოსული ახალუხით და ჩუსტებით. უცებ ფეხის ხმა შემოგვესმა და [...] რას ვხედავთ? ჩერქეზულ ნაბადში გახვეული, გრძელის ჩოხით, ამოდიოდა ბალკონზე ვორონცოვი. [...] ჩაცმულობის გამო ერისთავი დაიმაღლა, მაგრამ ვორონცოვი რეპეტიციას მაინც დაესწრო. ყველასთან მივიდა, ხელი ჩამოართვა და უთხრა: „არაფერია უამისოდაც შემიძლია ვნახო თქვენი ხელოვნება [...] და ჩამოვჯდა დივანზე“<sup>4</sup>. ვორონცოვს თურმე უცნაური ჩვევაც ჰქონდა – წარმოდგენაზე ისე არ მივიდოდა, რომ „მწერლებისთვის და მსახიობებისთვის საჩუქარი არ მიეტანა“. თურმე მსახიობებს ანებიერებდა, მანუჟის თეატრში ყოფნისას. სპექტაკლის (იმ დღეს, 1/13 იანვარს, წარმოდგინეს „გაყრა“ – მ.კ) შესვენების დროს, თავის ლოჟაში იბარებდა და მაღლობას უცხადებდა. ვორონცოვს ასეთ მოქცევას არავინ აიძულებდა, ეს მისი თვისება იყო, რაც ხიბლს მატებდა და გარშემომყოფთა სიმპათიას იმსახურებდა. ვორონცოვის კეთილგანწყობა, რასაც მაშინდელი ქართული საზოგადოება აშკარად გრძნობდა, ზოგჯერ მითის შეთხზვის საბაბსაც იძლეოდა.

ერთხელ, თურმე, წვიმიან ამინდში ვორონცოვმა რეპეტიციაზე მიმავალი მსახიობები დაინახა, მეორე დღეს ერისთავი დაიბარა და უთხრა – ცოდონი არიან მსახიობები ფეხით რომ დადიანო, ერისთავმა უპასუხა – ჯამაგირი აქვთ

<sup>1</sup> გამეზარდაშვილი დ., გიორგი ერისთავი თბ., 1949, გვ. 81.

<sup>2</sup> ერისთავი გ., თხზულებანი, თბ., 1884, გვ. XLII

<sup>3</sup> ივერია, 1893, №1.

<sup>4</sup> ერისთავი გ., თხზულებანი, თბ., 1884, გვ. XLVI.

ცოტა, ძლივს ყოფნით და იმდენი სადა რჩებათ „დროშკით“ რომ იარონო. ამ სიტყვებზე ვორონცოვმა დროშკის ფულად კიდევ ასი თუმანი მიუმატა „ტრუპას“ წელიწადში.<sup>1</sup> ეს ფაქტი მითია თუ სინამდვილე, დღეს, ძნელი დასადგენია; მით უფრო, რომ დასისთვის ოფიციალურად ფულის გამოყოფას არ ადასტურებს მკვლევარი მეუნარგია, მაგრამ არც ის არის გამორიცხული რომ ვორონცოვმა საკუთარი ჯიბიდან მართლა გაუწია მსახიობებს დახმარება.

ვორონცოვი, ქართული ინტელიგენციის მიმართ განსაკუთრებულ გულისხმიერებას იჩენდა და „წვრილმანი საქმეებიც“ არ ავიწყდებოდა. როცა ერისთავი ავად გახდა, ექიმი მიუყვანა – ქართველების პოეტი მალე მოარჩინეთო. გრიგოლ ორბელიანს კი, რომელიც „გაყრის“ პირველ წარმოდგენას ვერ დაესწრო, აფიშა გაუგზავნა. მისი საქციელით აღტაცებული გრიგოლი თავის ძმას, ილიას (ილია მონაწილეობდა „გაყრაში“, ითამაშა ანდრეაფაურის როლი) წერდა: „ღმერთო რა კაცია! და ანუ როგორ აგონდება იმ ღიდრონს საქმეებში და ფიქრებში ამგვარი წვრილმანი საქმეები..“<sup>2</sup>

ვორონცოვი თავშეკავების დიდი უნარით გამოირჩეოდა – წონასწორობას არ კარგავდა, მაშინაც კი, როცა მისთვის რაღაც იყო მიუღებელი. სპექტაკლ „დავას“ წარმოდგენაზე<sup>3</sup> (1850 3/15 მაისი) რუსი მექრთამე მოხელის გამოჩენა დარბაზში უხერხულობას ქმნიდა. ამას ისიც ართულებდა, რომ ვზიატკინის როლს მეფისნაცვალის კანცელარიის დირექტორი შერბინინი თამაშობდა (შერბინინი თავად ამბობდა – ამ როლის თამაშით, თავი შევირცხვინეო). როცა სპექტაკლი დამთავრდა, ტაშის დაკვრა ვერავინ გაბედა, ვორონცოვი კი აქაც დიპლომატიურად მოიქცა და ტაში დაუკრა.

ვორონცოვი საკმაოდ გახსნილ და გულღია ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. როცა მეფისნაცვლად დაინიშნა, ქართველი ქალები ყირიმში მიიპატიჟა (მათ შორის მანანა

<sup>1</sup> ერისთავი გ., თხზულებანი, თბ., 1884, გვ. XLVI.

<sup>2</sup> ორბელიანი გრ., წერილები ტ. I, თბ., 1936, გვ. 202.

<sup>3</sup> გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 162.

ორბელიანიც იყო). თბილისში ყოფნისას, თავის სახლში მართავდა სადილებს. „სადილის შემდეგ ჩამოუვლიდა სტუმრებს, ზოგს ქათინაურს ეტყოდა, ზოგს ჰკითხავდა რაიმეს, ანდა წარსულ ამბავს მოაგონებდა და ბოლოს სთხოვდა სტუმრებს მეორე დღესაც მოსულიყვნენ. ამის შემდეგ ვორონცოვი გადიოდა სასტუმრო ოთახში და ჯდებოდა ბანქოს სათამაშო მაგიდასთან. თამაშობდა ლომბერს და ოხუნჯობდა მის მახლობლად მსხდომ ქალებთან“.<sup>1</sup>

თეატრის დახმარების გარდა, ვორონცოვი ერისთავს სხვა მხრივაც დაუდგა გვერდში. ჟურნალ „ცისკრის“ გამოცემის ნებართვის მისაღებად, იმპერატორის წინაშე გაუწია შუამდგომლობა, საბეჭდი სტამბა აჩუქა და 500 მანეთის დახმარება დაუნიშნა. „ცისკრის“ გამოცემა 1851 წლისთვის დაიგეგმა, თუმცა ხელმოწერის სიმცირის გამო, ვერ მოხერხდა მისი გამოშვება. ერისთავს აქაც ვორონცოვი დაეხმარა. „ვორონცოვმა წმინდა ნინოს სახ. სასწავლებლისთვის (გაიხსნა 1846) გამოიწერა 100 ცალი ჟურნალი, რამაც რედაქციას 500 მან. შემოსავალი მისცა“.<sup>2</sup> („ცისკარი“ გამოიცა 1852 წელს, დროებით დაიხურა 1854-ში, ვორონცოვის წასვლის შემდეგ). მართალია, ჟურნალის გამოცემა და თეატრის დაარსება ვორონცოვის მხარდაჭერით მოხდა, მაგრამ როგორც არჩილ ჯორჯაძე აღნიშნავდა: „ვორონცოვი ვერ შექმნიდა ჩვენში ვერც თეატრს და ვერც პერიოდულ პრესას, თვით საზოგადოებაში რომ არ ყოფილიყო ამისთვის საჭირო ელემენტები“.<sup>3</sup>

გონიერი, ჭკვიანი ვორონცოვი მშვენივრად ხედავდა ქართველების მონღოლებას, ყველა კულტურულ წამოწყებას მხარს უჭერდა და ამით ცდილობდა საზოგადოებაში ნდობის მოპოვებას. ვორონცოვის ხანას, არჩილ ჯორჯაძე „მთავრობისა და საზოგადოების სოლიდარობის ეტაპს ეძახდა“. საქართველომ ბევრი მთავარმართებელი გამოიცვალა, მაგრამ ვორონცოვის მოღვაწეობა განსაკუთრებული იყო, რის

<sup>1</sup> ბალახაშვილი ი., ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში თბ., 1940, გვ. 192.

<sup>2</sup> გამეზარდაშვილი დ., გიორგი ერისთავი, თბ., 1949, გვ. 115.

<sup>3</sup> ჯორჯაძე ა., წერილები თბ., 1989, გვ. 103.

გამოც ბევრი მაქებარიც ჰყავდა (მაგ. აკაკი). მაგრამ იყვნენ ისეთებიც, ვინც მის საქმიანობას ეჭვის თვალით უყურებდა, რადგან რუსეთის კაცი იყო და მისი თანამდებობა რუსული ორიენტაციის განმტკიცებას ემსახურებოდა. ალექსანდრე ორბელიანს აკვირვებდა, ვინც ვორონცოვისადმი ნდობასა და პატივისცემას გამოხატავდა. ამის შესახებ აღნიშნავდა: „დრო ვარანცოვისა საქართველოში [...] სულ სხვაგვარი მოსატყუებელი დრო იყო ჩვენი ვარანცოვისაგან. ბევრის კაიკაცობის ალერსითა მითომ კაი კაცობას გვიჩვენებდა, ნამდვილად. ვინც რუსეთის ინტერესებზე იქცეოდა, ამასთან ხელგაშლილი, ჩინებს და სხვა ჯილდოს იძლეოდა, თან ბევრი შექცევა და განცხრომა ჰქონდა ხოლმე, სადაც ალტაცებულის სიხარულით გიორგი ერისთავის კომედიებს წარმოადგენდნენ, თვით გიორგი ერისთავის ზედამდეგობით და ქართულ ჟურნალსა „ცისკარსაც“ გიორგივე გამოსცემდა და კიდევ რამდენი რამ მოიგონა ვარანცოვმა ჩვენი მოსატყუებელი. ქართველებს ასე ეგონათ საქართველოში სულ ეს ამბავი ასე დარჩებოდა. იმისთანა ჯილდოები, იმისთანა განცხრომა-შექცევანი, იმისთანა თიატრ-ლიტერატურობა, იმისთანა თავისუფლებანი და ამიტომ ვორონცოვის სახელს ადიდებდნენ – ეს რა ღვთიური კაცი მოგვივიდაო“.<sup>1</sup> პეტრე უმიკაშვილი წერილში „ჩვენი თეატრის თავგადასავალი“ იგონებდა – „ალ. ორბელიანი ავის თვალთ უყურებდა გიორგი ერისთავს და პლატონ იოსელიანს მათის გრძნობისთვის ვარანცოვის მიმართ. ის ასე ფიქრობდა, ჩვენი დახმარება ჩვენის ღონითვე უნდა მოვახერხოთო. ჟურნალიც და თეატრიც ჩვენვე მოვაწყობო“.<sup>2</sup>

ვორონცოვი რუსეთის ჩინოვნიკი იყო – მეფის რუსეთის წინაშე ვალდებულებები გააჩნდა. მისი მუშაობა, პირველ რიგში, იმპერატორს უნდა მოწონებოდა. თავის საქმიანობაზე მთავრობას პერიოდულად ინფორმაციას აწვდიდა. ერთ-ერთ მოხსენებაში (1852 წლის 29 სექტემბერი) ნიკოლოზ პირველს ატყობინებდა თბილისში 1849 წლიდან 1851

<sup>1</sup> ე. ორჯონიკიძე, რუსული მმართველობა საქართველოში, თბ., 1992, გვ. 209.

<sup>2</sup> გაზ. „ივერია“, 1899, №209, 29/IX.

წლამდე მიმდინარე კულტურულ-საგანმანათლებლო ვითარებას.<sup>1</sup> ქართულ კულტურაში მიმდინარე დადებით პროცესებს ვორონცოვი თავის მოღვაწეობას უკავშირებდა და იმპერატორს თბილისში შექმნილი თეატრის შესახებ წერდა – ქართული თეატრის შექმნის მცდელობა წარმატებული გამოდგაო. ქართველებს ჰყავთ მსახიობები, აქვთ ძვირფასი ნაწარმოებები თანამედროვე სცენისათვის მორგებულიო. „გბედავ ვიფიქრო, ასეთ საქმიანობას შეუძლია იქონიოს ძლიერ დიდი კეთილი გავლენა მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარებაზე, ზნეობის გაწმენდაზე და „ტუზემცების“ რუსეთში გათქვევანზე“. როცა ვორონცოვი ამ სიტყვებს წერდა, მეფის ტახტის ერთგულებას გამოხატავდა და ამავე დროს ადასტურებდა, რომ ყოველი მისი საქმიანობა, საქართველოს რუსეთთან დაახლოებას ემსახურებოდა. ვორონცოვი კარგად ხვდებოდა, რომ მეცნიერებისა და კულტურის განვითარება უფრო მეტად ხელს შეუწყობდა ქართველი ერის არა რუსეთთან შერწყმას, როგორც ამას თვითონ ამბობდა, არამედ მისი იდენტობის შენარჩუნებას, თვითმყოფადობისთვის ბრძოლის მზობას. როგორც ჩანს, ვორონცოვს ერჩია რუსეთსა და საქართველოს შორის ნორმალური ურთიერთობის გარდა, კულტურულად განვითარებულ საქართველოსთან ურთიერთობა, ქართველებს კი მორჩილების სანაცვლოდ მხარში დაუდგებოდა.

ქართულ ენაზე არსებული თეატრი, რუსული იმპერიის პროპაგანდისათვის კარგი საშუალება იყო, მაგრამ ერისთავის თეატრმა, რუსეთის ხელისუფლებას იმედები არ გაუშართლა. თეატრი დემოკრატიული იყო, არავის ემსახურებოდა. არც ცარიზმის იდეოლოგი გახდა და არც თავადაზნაურთა მესობტე. როცა ცარიზმისგან შევიწროებული ქართული თეატრი იხურებოდა, ქართველი თავადაზნაურობა დუმდა და ერთადერთი ქართული თეატრის დახურვას გულგრილად უყურებდა. მაგრამ ბოლოს, როცა თეატრის განაჩენი აშკარად ცხადი გახდა, „თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურთა ფართო წრემ თავის წინამძღოლს გადასცა განცხადება, რათა სათანადო

<sup>1</sup> საისტორიო მოამბე, ტ. 13-14, თბ., 1961, გვ.428.

ორგანოებში დასმულიყო საკითხი ქართული თეატრის თავის უფლებებში აღდგენის შესახებ. [...] განცხადებას ხელს აწერენ თავადაზნაურნი, სამხედრო პირები, მწერლები, მოსამსახურენი, მემამულენი, სულ 68 კაცი. განცხადებაზე არის გიორგი ერისთავის ხელმოწერაც“.<sup>1</sup>

ცნობილი კრიტიკოსი მიხეილ თუმანიშვილი, რომელიც გიორგი ერისთავის გულშემატკივარი და თეატრის მემატანი იყო, თეატრის დაშლას ქართველ თავადაზნაურობას აბრალებდა. თუმანიშვილი წერდა: „თვალები გვაქვს, ვერა ვხედავთ, ყურები გვაქვს და არა გვესმის რა, აკი რომ ვერა დავინახეთ რა ქართულს თეატრში, აკი რომ ვერა გავიგეთ რა, სასარგებლო იყო თუ არა, მოვსპეთ... იქნებ იფიქროთ, რომ მთავრობამ მოგვისპო! არასოდეს! თუ მოსპობა უნდოდა, თავდაპირველად რაღად მოგვცა. ეს კარგად ვიცით, რა წამს იტყოდნენ, ქართული წარმოდგენა არისო, ისე გარბოდნენ ქართველები თავიანთ სამშობლო ენაზედ წარმოდგენითგან, თითქო ჭირი არისო, და როდესაც იქმნებოდა სხვათა ენაზედ, ფეხებს მიიმტკრევდნენ...“.<sup>2</sup>

თეატრის დაშლის მთავარ მიზეზს თუმანიშვილი მთავრობაში ვერ ხედავს და თავადაზნაურთა გულგრილობაზე მიგვანიშნებს. მთავრობისადმი ასეთ დამოკიდებულებას უარყოფით შეფასებას აძლევს არჩილ ჯორჯაძე – „მოლაყბის (თუმანიშვილის ფსევდონიმი – მ.კ.) ლაყბობა, თანდათან სატირად ხდება, ყველაფერს დასცინის, გარდა ერთად-ერთ სათაყვანებელ საგნისა – უმაღლესი მთავრობისა, მას უკმევს გუნდრუკს, დანარჩენს კი არაფერს ერიდება“.<sup>3</sup> თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე თუმანიშვილის საქციელს სიფრთხილით ხსნის, მთავრობისთვის ბრალის დადებას საქმის საკეთილდღეოდ არაფერი მოჰყვებოდა. ის ფრთხილობდა, „ცისკარმაც“ თეატრის ბედი არ გაიზიაროსო.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> გაჩეჩილაძე ა., ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957, გვ. 342.

<sup>2</sup> ჟურნ.: „ცისკარი“, 1857, №11.

<sup>3</sup> ჯორჯაძე ა., წერილები, თბ., 1989, გვ. 119.

<sup>4</sup> ურუშაძე ნ., ქართული სათეატრო კრიტიკა, თბ., 1973, გვ. 232.



ვორონცოვმა თბილისს კიდევ ერთი საჩუქარი გაუკეთა. იტალიური საოპერო დასი თბილისში ჩამოიყვანა. ვინაიდან მანუჩის შენობა იმ პერიოდის მოთხოვნებს ვეღარ აკმაყოფილებდა, გადაწყვიტა ახალი თეატრის აშენება. თეატრის ასაშენებლად, მან გამოყო მიწა ერევნის მოედანზე (ახლანდელი თავისუფლების მოედანი), იშოვა დამფინანსებელი, სომეხი ვაჭარი – გაბრიელ თამამშევი, რომელსაც მიწა უსასყიდლოდ გადასცა. შენობა იტალიელი არქიტექტორის, ჯოვანი სკუდიერის (1816-1851) პროექტით აშენდა, ინტერიერი კი – მხატვარმა გაგარინმა მოხატა. როცა შენობა აშენდა, მისი სილამაზე ყველა მნახველს აოცებდა (ამის შესახებ წერდა ალ. დიუმა „კაკასიაში“). ქარვასლის თეატრი 1851 წლის 12/14 აპრილს გაიხსნა „ბალ-მასკარადით“, 9 ნოემბერს კი უჩვენეს პირველი საოპერო დადგმა, დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმურ“, რასაც მოგვიანებით არაერთი საინტერესო საოპერო დადგმა მოჰყვა. ამ შენობაში საბოლოოდ 4 დასი განთავსდა: იტალიური ოპერის დასი, რუსული დრამატული და ერისთავის ქართული დასები, მოგვიანებით (1852) მიემატა საბალეტო დასიც.

ერისთავის თეატრს დოტაცია გააჩნდა, ჰქონდა კარგი რეპერტუარი და ჰყავდა მაცურებელი. ახალ შენობაში გადასული ერისთავის დასის წარმატება არ მოსწონდათ რუს ჩინოვნიკებს. არც ერისთავი მოსწონდათ, არც მისი პიესა „დავა“ (ბრიყული პიესააო) და არც მსახიობები (არ არიან გაწვრთნილი და გამოსადეგი სცენისათვის). თეატრის დირექტორი ბოგდანოვი ნელ-ნელა ერისთავის დასის შევიწროებას ცდილობდა, რასაც გეგმაზომიერად ახორციელებდა. დასს სარეპეტიციო დღეები წაართვა, სცენა არ მისცა. ქართული წარმოდგენები იტალიურ ოპერასა და რუსულ წარმოდგენებს მიაბა. მაგალითად, „ქართული წარმოდგენები ინიშნებოდა ოპერისა ან რუსული სპექტაკლების შემდეგ ან წინ, [...] ამის გამო მაცურებელი, განსაკუთრებით ვისაც ქართული ენა არ ესმოდა, ან დაგვიანებით მიდიოდა თეატრში, როცა ქართული წარმოდგენა იყო, ან

ბოლომდე არ რჩებოდა“.<sup>1</sup> ამავე დროს, როგორც არა ერთი მკვლევარი აღნიშნავდა, იტალიური ოპერისა და რუსული დასების მსახიობებს უფრო მაღალი კვალიფიკაცია ჰქონდათ და გამოცდილი იყვნენ. სპექტაკლებიც უფრო კარგად იყო გაფორმებული. ქართული ენის არმცოდნე საზოგადოება, ძირითადად მაღალი თანამდებობების პირები, იტალიურ ოპერასა და რუსულ სპექტაკლებს ესწრებოდა. მათთან დაახლოების მიზნით, ქართველებიც ხშირად იმავე სპექტაკლებზე დადიოდნენ, ამას დაემატა ბილეთების გაძვირებაც. ამდენად, ბოგდანოვს ყველა პირობა ხელს უწყობდა, თავისი მიზნების განსახორციელებლად. თუ თავდაპირველად თეატრის საქმე კარგად მიდიოდა, მოგვიანებით მისი მდგომარეობა ნელ-ნელა დამძიმდა, მაყურებელი სულ უფრო კლებულობდა, დასი ხარჯებს ვერ ფარავდა, ამის გამო, ბოგდანოვი ჯერ თეატრისთვის ბიუჯეტის შემცირებას ითხოვდა, შემდეგ კი ვორონცოვს ქართული თეატრის დახურვას ურჩევდა (წერილი თარიღდება 1854 წლის 17 თებერვლით). მაგრამ ვორონცოვი დირექციის ნებას არ თანხმდებოდა და ერისთავის თხოვნა, მსახიობებისთვის ხელფასები მიეცათ, დადებითად გადაწყვიტა. ეს იყო თეატრისთვის გაცემული ვორონცოვის უკანასკნელი დახმარება. მალე ვორონცოვი ავად გახდა და საქმეს ჩამოშორდა, მისი ადგილი დროებით გენერალმა რეაღმა დაიკავა. მანაც ვორონცოვის სურვილი გაითვალისწინა და ბოგდანოვს მოახსენა: „...უნდა მიღებულ იქნას რა მხედველობაში თავადის მეფისნაცვლის სურვილი, რათა მიმდინარე სეზონში ქართული დასი დარჩეს მთელი შემადგენლობით, მე ჩემ თავს არ ვთვლი უფლებამოსილად ამ საქმეში შევიტანო რაიმე ცვლილება“.<sup>2</sup> ვორონცოვის წასვლის შემდეგ (1854 წლის 24 ოქტომბერს გაათავისუფლეს) ერისთავსა და დირექციას შორის ბრძოლა უფრო გამწვავდა. ერისთავი 300 მან. ფულს ითხოვდა დეკორაციისთვის. რეაღმა ეს თხოვნაც დააკმაყოფილა, მაგრამ ფულმა დაიგვიანა. მძიმე

<sup>1</sup> გამეზარდაშვილი დ., გიორგი ერისთავი, თბ., 1949, გვ. 92.

<sup>2</sup> გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 173.

ეკონომიკურმა პირობებმა თეატრის მდგომარეობა გააუარესა. მსახიობებმა თეატრის შესანარჩუნებლად მიხეილ თუმანიშვილს (1818-1875) მიმართეს, რათა ბებუთოვისთვის (მეფისნაცვლის მოვალეობის დროებითი შემსრულებელი) ეთხოვა ქართული თეატრის დახმარება. ყველაფრის მიუხედავად, გიორგი ერისთავის ბრძოლა უშედეგოდ დასრულდა და 1854 წელს იგი თეატრიდან წავიდა.

ერისთავის ადგილი მსახიობმა და დრამატურგმა, ზურაბ ანტონოვმა ჩაიბარა, რომელიც მალე გარდაიცვალა. თეატრს სათავეში ჩაუდგა ივანე კერესელიძე, რომელმაც დანიშნვისთანავე თეატრის დირექციას გარკვეული პირობები წაუყენა: 1. ქართული თეატრისთვის დღეების გამოყოფა; 2. ბილეთების ფასების შემცირება. თეატრის დირექციამ ორივე პირობა დააკმაყოფილა, მაგრამ მდგომარეობა მხოლოდ რამდენიმე თვით გამოსწორდა. ბილეთების გაიაფებამ, თეატრს თითქოს მაყურებელი დაუბრუნა. კერესელიძემ პირველ პრემიერად „გაყრა“ წარმოადგინა (1854, 22/XII), სპექტაკლს პრესაც დადებითად გამოეხმაურა, რაღაც იმედებიც გაჩნდა, მაგრამ მალე სიტუაცია ისევ შეიცვალა.

1855 წელს ნიკოლოზ პირველი გარდაიცვალა. ქვეყანაში 6-თვიანი გლოვა გამოცხადდა. მაშინდელმა მთავარმართებელმა მურავიოვმა საგანგებო კომიტეტი შექმნა, რომელსაც თეატრების საქმიანობის შესწავლა და გლოვასთან დაკავშირებით მსახიობთა დათხოვნის წესი დაევალა. მურავიოვი იმპერატორ ალექსანდრე მეორეს წერდა: „მე არ ვკისრულობ იმის გარჩევას, მართალია თუ არა ის მოსაზრება, რომ სარგებლობა შეუძლია მოიტანოს თბილისში არსებულმა დრამატულმა წარმოდგენამ და მათ გავლენაზე მეცნიერებისა და გემოვნების განვითარების საქმეში, ზნეჩვეულების გარდაქმნაზე და ტუზემცების რუსეთში გათქვეფაზე, როგორც ამას ფიქრობდა თავადი მკვორონცოვი. არც ამ სარგებლიანობის უარყოფას ვკისრულობ, მაგრამ ვერ ვხედავ გავწიო იმაზე მეტი ხარჯები, რაც ამ საქმისთვის უმაღლესი ბრძანებით არის დამტკიცებული, განსაკუთრებით იმ დროს როდესაც მთელს ყურადღებას ნთქავს საომარი

მდგომარეობა და როდესაც ყველა ძალ-ღონე უნდა იყოს მომართული მომჭირნეობისაკენ და ასეთი ხარჯების დასაფარავ საშუალებათა აღმოჩენაზე. ამის გამო არავითარი შესაძლებლობა არ არის თბილისის თეატრი არსებობდეს ისეთი მასშტაბით, როგორც ამჟამად არის“.<sup>1</sup>

მურავიოვი მეფისნაცვლის თანამდებობაზე 1854 წლის 29 ნოემბერს დაინიშნა. მისი მმართველობა ვორონცოვისგან სრულიად განსხვავდებოდა. განსხვავდებოდნენ ისინი ხასიათებითაც – თუ ვორონცოვი გახსნილი და კომუნიკაბელური ადამიანი იყო, მურავიოვი პირიქით – ასკეტი და ჩაკეტილი, „ანგარიშიანი, მკაცრ თავშეკავებულ ცხოვრებას ეწეოდა. [...] არავითარი საზოგადოებრივი გართობა მისთვის არ არსებობდა“.<sup>2</sup> მისი მმართველობა სასტიკი იყო, მას არც ქართველები უყვარდა და არც მათთან ურთიერთობა აინტერესებდა. მხოლოდ იასე ფალავანდიშვილი მოსწონდა: ჭკვიანი კაცი, რაც ერთობ იშვიათია ქართველებს შორისო – აღნიშნავდა.

ნიკოლოზ ნიკოლოზის ძე მურავიოვი, თავადთა ოჯახიდან იყო, მამამისმა შვილებს კარგი განათლება მისცა. თავად ნიკოლოზი აღმოსავლეთ ენების მცოდნე, არაერთი სამხედრო ოპერაციის, რუსეთ-თურქეთის ომის მონაწილე იყო. მისი თანამედროვეს დახასიათებით, მურავიოვი მეტად რთული წინააღმდეგობრივი ბუნების კაცი ყოფილა. შერბინინის დახასიათებით, ადმინისტრაციულ საქმეებში შეზღუდულ გამოცდილებასთან ერთად იყო უკიდურესად წვრილმანი, უზომოდ მომთხონი და ეჭვიანი კაცი. მურავიოვს არც ვორონცოვი უყვარდა და არც მისი საქმიანობა მოსწონდა. როცა თბილისში ჩამოვიდა, მოღვაწეობა თეატრის დახურვით დაიწყო.

1855 წლის 10 აპრილს თეატრის დირექტორმა, ბოგდანოვმა დასები დაითხოვა, მაგრამ გლოვის დღეები შეტყირდა (1/13 ივლისი). მურავიოვს მხოლოდ რუსული დასი უნდოდა შეენარჩუნებინა, არც იტალიური ოპერა ადარდებდა.

<sup>1</sup> გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 192.

<sup>2</sup> ორჯონიძე ე., რუსული მმართველობა საქართველოში, თბ., 1992, გვ. 216.

მსახიობებს ფული მისცა უკან, სამშობლოში დასაბრუნებლად. ქართულ თეატრზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია, მისი საქმე არც განუხილავთ. ივ. კერესელიძე ბრძოლას აგრძელებდა. უკანონოდ დათხოვნილმა ქართულმა დასმა კვლავ წერილით მიმართა მეფისნაცვლის თანაშემწე ბებუთოვს (ამჯერად, წერილს ქალები წერდნენ. 1855, 2/14 სექტემბერი) – თეატრისთვის ერთი სპექტაკლის გამართვის უფლება მიეცათ. უწინდებურად, ამ იმედით შეიკრიბნენ, მაგრამ რუსი მსახიობები თეატრში არ უშვებდნენ – მხოლოდ ჩვენ გვაქვს სპექტაკლის ჩატარების უფლებაო. მაყურებელს აბონემენტი შეძენილი ჰქონდა, მსახიობებს კონტრაქტები – გაფორმებული (რომელთა ვადაც არ იყო ამოწურული). ივანე კერესელიძე კვლავ წარმოდგენების გამართვაზე ნებართვას ითხოვდა. თხოვნას წერილითვე უპასუხეს: „ვინაიდან მისი მაღალ-აღმატებულების კავკასიაში მეფისნაცვლის განკარგულების თანახმად თბილისის თეატრში საჭიროდ იქნა ცნობილი მხოლოდ რუსული დასის ყოლა [...] ამიტომ ქართველი მსახიობებისთვის თხოვნა დაკმაყოფილებული ვერ იქნება“.<sup>1</sup>

პასუხი პირდაპირი და არაორაზროვანი იყო. აშკარად ნათელი გახლდათ, რომ ქართული თეატრი ვერანაირ დახმარებას მიიღებდა. ივანე კერესელიძე ბედს არ ემორჩილებოდა და კვლავ ბრძოლას აგრძელებდა. დაიქირავა შერმაზანოვის დარბაზი, მაგრამ დარბაზის მოსაწყობად, საჭირო იყო გუბერნატორის ნებართვა. ნებართვის მიღების შემდეგ, დარბაზი მოაწყო – გააკეთა იარუსები, ლოყები. თუ რა პირობებში უხდებოდა თეატრს მუშაობა, ამის შესახებ პეტრე უმიკაშვილი წერდა: „შერმაზანოვის დარბაზი კარგა დიდი იყო, გიმნაზიის დარბაზზედ მომცრო, შიგ გარშემო ლოყები მოეწყო და შუაში პარტერისათვის ხუთი, ექვსი რიგი სკამი ძალიან მომცრო იყო, ერთი უხერხულობა მოჩანდა სცენაზე, შუა კედლიდან ჭერში გამოშვერილი ჰქონდა ბოძი... სცენის მოწყობილობა, დეკორაცია, თეატრის თეთრად შეღებილი კედლები და ლოყები სულ ყველაფერი ღარიბულის

<sup>1</sup> გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 202.

შენედულები ისა იყო, როგორც უბრალო ცირკი“.<sup>1</sup> ვინაიდან თეატრი გაუმართავი გახლდათ და ბილეთის ფასებიც – იაფი, ეკონომიკურად ძალიან გაუჭირდა. ამიტომ, კერესელიძემ კიდევ ერთხელ სცადა მიემართა ბებუთოვისთვის, სახაზინო თეატრში კვირაში ერთი წარმოდგენის ნებართვა მიეცათ. ამჯერადაც უარი მიიღო, თანაც ბებუთოვმა დამცინავი პასუხი გასცა: „ვინაიდან განცხადება უბრალო ქალაქდზეა დაწერილი და მასში აღნიშნული არ იყო შემდგენელის და გადამწერის სახელი, ამიტომ დატოვებულია უშედეგოდ“.<sup>2</sup>

მთავრობა კიდევ ერთხელ დაუბრუნდა თეატრების საკითხს. ამ საკითხის გარკვევა დაევალა სოლოგუბს, რომელიც თეატრების ღირებულების წევრი იყო. მან თავის მოხსენებაში (1856 წ) ქართული თეატრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა. არც ერთი გროში ქართულ თეატრზე არ უნდა დაიხარჯოსო, პიესები კრიტიკას ვერ უძლებენ, ხოლო მსახიობები ველურებისგან შედგებაო. მოხსენებიდან ნათელია, თუ რა წარმოდგენა ჰქონდა მწერალ სოლოგუბს საქართველოზე. სოლოგუბის აზრით, მხოლოდ ერთადერთ შემთხვევაში შეიძლება თეატრის დაფინანსება – თუ მას პოლიციური სახე მიეცემოდა. საქმე იმაშია, „რომ ქართველებმა სიკეთე და ბოროტება არ იციან, ქურდობა, ძარცვა, მკვლელობა კი სიმარდედ და გამბედაობად მიაჩნიათ“. ამ შეფასებაში<sup>3</sup> სოლოგუბი მართო არ იყო – მეფის რუსეთში მასავით ბევრი ფიქრობდა, აქედან გამომდინარე, თეატრის დახურვა უკვე გადაწყვეტილი იყო. ამას დაემატა საცენზურო კომიტეტის უპასუხისმგებლო საქმიანობაც – ბებუთოვმა მოითხოვა ქართულ თეატრში დადგმული პიესების სია, პეტერბურგის საცენზურო კომიტეტში გადასასაგზავნად. აქაც დიდხანს იღო უპატრონოდ ქართული პიესები. ამასობაში ივანე კერესელიძესაც ბევრი ვალი დაუგროვდა. 1856 წლის ივნისში, მეფის მთავრობის

<sup>1</sup> ივერია, 1899, №209, 29 /IX.

<sup>2</sup> Театр в тифлисе, 1888, с. 164.

<sup>3</sup> სოლოგუბმა ამ დროისთვის აზრი შეიცვალა. ადრე გაზ. „კაკაზში“ (1852, №179) გამოქვეყნებულ წერილში ქართველების მიმართ იგი კეთილგანწყობას გამოხატავდა.

ხელშეწყობით ქართული თეატრი დაიხურა. ერთ თვეში მურავიოვიც გადადგა (1856, 22 ივლისი).

გიორგი ერისთავის შექმნილმა თეატრმა უდიდესი როლი ითამაშა ქართველი ერის, ქართული კულტურის ისტორიაში. ერისთავის თეატრში მისული მაყურებელი სცენიდან აკვირდებოდა რეალურ ისტორიებს: ქართველ თავადაზნაურთა ცხოვრების ეპიზოდებს, მათი კლასის თანდათანობით რღვევას, სომხური ბურჟუაზიის მომძლავრებას, სომეხ ვაჭართა საქმიანობას.

გიორგი ერისთავის თეატრში დადგმული სპექტაკლები ყველა თემას ეხმაურებოდა. ბატონყმობის პირობებში გლეხთა მდგომარეობა და ბატონყმობის კრიტიკა მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდა. ერისთავის თეატრში მისული მაყურებელი მექრთამე, უვიც რუს ჩინოვნიკებსაც ხვდებოდა, რისი გამოცდილებაც მათ პირად ცხოვრებაში უკვე ჰქონდათ.

„ასის თუმნითა, აბა რას ბრძანებ,  
სუდსა, პალატას ხელით ვაქანებ,  
ჩვენს სუდიასა – აიმ კუენასა,  
სულ ვათამაშებ ლეკურ ბუქნასა,  
და სეკრეტარსა მე ოც თუმნათა  
გნებავს გაგიხდით მაიმუნათა!“<sup>1</sup>

– ეუბნება მოურავი ანდუყაფარს და ურჩევს მას, მოსამართლეს ქრთამი მისცეს.

გ. ერისთავი ჟურნალ „ცისკარში“ (1855, №4) გამოქვეყნებულ ლექსში „თეატრი“, თეატრის დანიშნულებაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ მისი მიზანი ადამიანის ნაკლოვანების ჩვენება და მისი გამოსწორება იყო. იმავე აზრს გამოთქვამს, პიესა „გაყრის“ დასრულებისას.

„მე დავწერე იმაზედა, ვინც ზნეობით არის მრუდი.  
ჩვენც ვეცადნეთ და განვღვენოთ  
რაცა არის ჩვენში ცუდი“

მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ერისთავი ყოველთვის რუსეთის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში ირიცხებოდა, მისი თეატრის

<sup>1</sup> ერისთავი გ., პიესები, „გაყრა“, თბ., 1950, გვ. 139.

რეპერტუარი არ იყო ანტიცარისტული, არ მოუწოდებდა ხელისუფლების დამხობისაკენ, არც პატრიოტული მოწოდებები გაისმოდა სცენიდან (ხანდახან გამოკრთოდა კრიტიკა მექრთამე ჩინოვნიკთა მიმართ. გ. ერისთავმა „დავაში“ (სტრაპჩი ხარიტონ ვზიატკინი, ზასედაწელი – ფილიპე) მკაცრად გააკრიტიკა მეფის რუსეთის აპარატი და მისი ბიუროკრატიული რეჟიმი), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ის, მაინც მიუღებელი იყო ხელისუფლებისათვის. უცნაურია, მაშინაც კი, როცა ვორონცოვი თეატრს მფარველობდა და ხაზინიდან ფულს უხდიდა, ერისთავის თეატრს მაინც გადარჩენისთვის უხდებოდა ბრძოლა. თუმცა უსამართლობა იქნებოდა, ვორონცოვის მმართველობა სხვებთან შეგვედარებინა. ვორონცოვის ჩამოსვლიდან (1845 წელი) მის წასვლამდე, თბილისის თეატრალური ცხოვრება მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. საფუძველი ჩაეყარა რუსულ თეატრს, ერისთავის ქართულ თეატრს, დაარსდა იტალიური ოპერა და ჩამოიყვანეს საბალეტო დასი. ასეთმა მრავალფეროვნებამ უდიდესი როლი ითამაშა როგორც სათეატრო კულტურის, ისე მაყურებლის გემოვნების განვითარებაში. როდესაც იტალიური ოპერა ჩამოყალიბდა, ვორონცოვი 1852 წელს ნიკოლოზს წერდა: „...აქაურმა ხალხმა, რომელიც სხვათა შორის იოლად ითვისებს ყველაფერს მშვენიერსა და კარგს, იტალიური ოპერა აღფრთოვანებით მიიღო... აღტაცებულია ბელინისა და დონიცეტის ოპერებით“<sup>1</sup>. საბალეტო წარმოდგენაზე კი რეცენზენტი აღნიშნავდა, რომ „საბალეტო დასს აქ დიდის თანაგრძნობით ხვდებიან“. იდგმებოდა „გიტანა“, „ჟიზელი“, „ჯადოსნური ფლეიტა“ და სხვ.

დღეს ძნელია ბოლომდე ვორონცოვის მიზნების გაშიფვრა, რუსეთის ჩინოვნიკი და ქართული კულტურის მოამაგე? ისმება კითხვები, რამდენად გულწრფელი იყო, რას იღებდა სანაცვლოდ ვორონცოვი? საზოგადოებაში აზრი ორად გაიყო. ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენა განსჯის საგანი გახდა, თორემ სხვა ჩინოვნიკთა მოქმედება – ჩვეულებრივად აღიქმებოდა.

<sup>1</sup> კერსამია ს., გორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950, გვ. 101.



არავის გაკვირებია, როცა მურავიოვმა ქართული თეატრი დახურა; როცა პასკევიჩმა, გიორგი ერისთავი გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის ქორწილში ქართული ჩოხა-ახალუხით არ შეუშვა; ვორონცოვი კი ერისთავს, როცა განსაკუთრებულ მინდობილობათა მოხელედ დაინიშნა, სამსახურში ჩოხა-ახალუხით სიარულს არ უშლიდა. აშკარად ჩანდა, რომ ვორონცოვი ქართველების მიმართ კეთილგანწყობილი ჩინოვნიკი იყო. საქართველოდან წასული, დრეზდენიდან კერძო წერილში მურავიოვს სთხოვდა, ყურადღება მიექცია მაუდის ფაბრიკის, თუჯის ქარხნისთვის და თეატრისთვის.<sup>1</sup> მაგრამ მურავიოვმა, რომელსაც არც ვორონცოვი უყვარდა და არც თეატრი, ომიანობის პერიოდი მოიმიზეზა – „ომიანობის პერიოდია და ყოველი ღონე უნდა ვიხმარო სახსრების დასაზოგად...“.

ასე დამთავრდა ერისთავის თეატრის ისტორია.

გიორგი ერისთავის თეატრმა ხალხში თეატრის ავტორიტეტი გაზარდა; მისი არსებობა თავად იყო პროგრესული. მან საზოგადოების აზროვნებაში და, რაც მთავარია, ქართველი კაცის სულიერ ცხოვრებაში დიდი გარდატეხა შეიტანა. სანდრო ახმეტელი წერილში „ქართული თეატრის ისტორია“ წერდა: „...გ. ერისთავს გულითა და სულით უნდოდა თეატრის შემწეობით ქართველი ერის შემოქმედებითი სულის გაღვივება...“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Театр в тифлисе, 1888, с. 155.

<sup>2</sup> ახმეტელი ს., ტომი პირველი, 1978, გვ.137.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახმეტელი ს., ტომი პირველი, თბ., 1978;
- ახალი ქართული ლიტერატურა, ტ. I თბ., 1972;
- ბალახაშვილი ი., ლიტერატურული წრეები და სალონები საქართველოში XIXსაუკუნის პირველ ნახევარში თბ., 1940;
- გამეზარდაშვილი დ., გიორგი ერისთავი თბ., 1949;
- გაჩეჩილაძე ა., ნარკვევები XIX საუკუნის დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957;
- გერსამია ს., გიორგი ერისთავის თეატრი, თბ., 1950;
- ერისთავი გ., პიესები, „გაყრა“, თბ., 1950;
- ერისთავი გ., თხზულებანი, თბ., 1884;
- ორბელიანი ვრ., წერილები ტ. I, თბ.1936;
- ორჯონიკიძე ე., რუსული მმართველობა საქართველოში, თბ., 1992;
- საისტორიო მოამბე, ტ. 13-14, თბ., 1961;
- ურუშაძე ნ., ქართული სათეატრო კრიტიკა, თბ., 1973;
- ყიფიანი დ., მემუარები, თბ., 1990;
- ჯორჯაძე ა., წერილები, თბ., 1989;
- „დროება“, №254, 9 /XII, 1880;
- გაზ. „ივერია“, №1,1893;
- გაზ. „ივერია“, №209, 29/IX, 1899;
- ჟურნ: „ცისკარი“, №11,1857;
- „Закавказский вестник“, №19,1858;
- „Театр в Тифлисе“, №6, 7, 1886.
- „Театр в Тифлисе“, 1888.

## ხელოვნება თავისუფალ საქართველოში (1917-1921)

ქართული თეატრის მძიმე მდგომარეობა შენობის დაწვის შემდგომ, 1914 წელს, უფრო დამძიმდა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“<sup>1</sup> ქვეყნის ურთულეს სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ვითარების აღწერასთან ერთად, თეატრის მდგომარეობის შესახებაც წერდა, რომ ტფილისის თეატრი მუდმივი სცენის უქონლობის მიზეზით ძველ პიესებს უჩვენებდა და დრამატული დასის დაქსაქსვის გამო, სხვადასხვა კლუბების სცენებზე პერიოდულად გამოსვლით თანდათან პროფესიულ დონეს კარგავდა. ქართული დრამატურგიაც ვერ ასახავდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას. ამიტომაც, ოცამდე დაწერილი პიესა არ დადგმულა. იგივე ჟურნალი იუწყებოდა, რომ სახალხო სახლთან არსებული წრე უკეთეს პირობებში იყო, სადაც რეჟისორ კ. შათირიშვილის ხელმძღვანელობით იდგმებოდა თანამედროვე, ნათარგმნი და ორიგინალური პიესები. ამიტომ ხალხიც მრავლად ესწრებოდა და წრეს თავისი მუდმივი მაცურებელი ჰყავდა. ამასთან ერთად, ჟურნალი აღნიშნავდა ქართული მუსიკის მიღწევებსა და განვითარებაზე: „...ქართულ ეროვნულ მუსიკას გამოცოცხლება დაეცყო. დ. არაყიშვილი, კ. ფოცხვერაშვილი, ნ. სულხანიშვილი და სხვები სასულიერო და საერო ჰანგებს ჰკრეფდნენ და ამუშავებდნენ. კომპოზიტორმა კ. ფოცხვერაშვილმა რამდენიმე საერო-სასულიერო კონცერტი გამართა, ლექციითურთ. ზ. ფალიაშვილმა სრულ ჰქმნა თავისი ოპერა. აღსანიშნავია მ. კავსადის მიერ გამართული ხალხური კონცერტებიც და წლის მიწურულს ქართულად დადგმული (ორჯერ) ოპერა „რიგოლეტო“, კ. დოდაშვილის თარგმნილი.

<sup>1</sup> თელი ი., „გასული წელი“ (მოკლე მიმოხილვა), ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. 1916 წ., 1 იანვარი. №1. გვ. 12-14.

ნამდვილი ქართული ეროვნული ოპერა ჯერ კიდევ ვერ ვნახეთ, მაგრამ იმედია, მალე ვნახავთ: ქართულ ეროვნულ ჰანგების შეკრება-დამუშავება და ქართველ ახალგაზრდა მომღერალთა – ქ-ნ შავერზაშვილის, ბბ. ინაშვილის, ლორთქიფანიძის, ლეჟავას და სხვ. გამოჩენა ამისი თავდება“.

1916 წლის დეკემბერში თავისი მოღვაწეობა შეაჯამა ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ. გამოირკვა, რომ ისედაც მცირე თანხები საზოგადოების ხაზინადარმა გაფლანგა. ამ შეკრებას წინ უსწრებდა ფართო საზოგადოებრივი დისკუსია ქართული თეატრის განვითარებასთან დაკავშირებით და აღნიშნავდნენ თეატრის შემოქმედებით დაქვეითებასა და მდგომარეობიდან გამოსვლის გზებს ეძებდნენ. თებერვლის რევოლუციას თეატრის მოღვაწენი სიხარულით შეხვდნენ, რადგან დარწმუნებულნი იყვნენ თეატრის მდგომარეობის გაუმჯობესებაში, ვინაიდან ქვეყნის რესპუბლიკური მოწყობა, თეატრს გულისხმიერ მფარველს შესძენდა. იმ დროინდელ პრესაში ბევრს წერდნენ ქართული თეატრის განვითარების ახალ გზებზე. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ მოწინავე სტატიიში წერდა, რომ თეატრი არასდროს ყოფილა ისე საჭირო, როგორც ახლა „...მაგრამ თეატრს აღარ ეკადრება ძველებური ენით ლაპარაკი, ძველი მეთოდებით მუშაობა...“. წერდნენ, რომ ახლა თეატრს ახალი სიტყვა, ახალი აზრი, ახალი მხატვრული მეთოდები ესაჭიროებოდა, რათა მაყურებელში ახალი ემოციები, შექმნილი რევოლუციური პროცესებისა და ახალი ცხოვრების აღქმა გაეძლიერებინა. პრესა წერდა, რომ ახლა საჭირო იყო დაკვირვებული დრამატურგი, რომელსაც თანამედროვე მრავალფეროვანი ცხოვრებიდან უნდა ეჩვენებინა ნამდვილი მარგალიტები, რითაც სამუდამოდ განშორდებოდნენ წარსულს და ხალხში ახალი მისწრაფებები გაეღვივებინა. შექმნილი ვითარებიდან გამომდინარე, თეატრის მოღვაწეებს ქართული თეატრის შემოქმედებითი აღმავლობის იმედი ჰქონდათ.

პირველ რიგში, თეატრის მოღვაწეების წინაშე პროფესიული კავშირის შექმნა დადგა. 1917 წლის აპრილში

თბილისში ჩატარებულ ყრილობას სულ 60 მსახიობი და რეჟისორი ესწრებოდა. ასე მცირერიცხოვანი იყო იმ დროს პროფესიონალ შემოქმედთა რაოდენობა. აირჩიეს გამგეობა კ. ანდრონიკაშვილის თავმჯდომარეობით. ეს იყო ქართული თეატრის ისტორიაში პირველი ორგანიზაცია, რომელიც იცავდა თეატრის მოღვაწეთა პროფესიულ ინტერესებს, მაგრამ მას პირველივე ნაბიჯების გადადგმისას მოუწია თავისი მოღვაწეობის ჩარჩოს გაფართოვება. საქმე იმაშია, რომ პრესის მოწოდების მიუხედავად, კონკრეტული ნაბიჯები არ ჩანდა თეატრის განახლების საქმეში. 1917 წლის შემოდგომაზე ახალი სეზონის გასახსნელად არაფერი კეთდებოდა. პრესა ითხოვდა, რომ დრამატულ საზოგადოებას ტრადიციულად აელო პასუხისმგებლობა სეზონის გასახსნელად, მაგრამ გამგეობამ ზომები არ მიიღო და უარი თქვა დასის ხელმძღვანელობაზე. სეზონს ჩავარდნა ემუქრებოდა. ქართველ მსახიობთა კავშირმა სეზონის ჩავარდნა არ დაუშვა და დასის ხელმძღვანელად ვ. შალიკაშვილი მოიწვია.

1917-18 წლის სეზონი 23 სექტემბერს ვ. შალიკაშვილის დრამით „გადაჭრილი მუხა“ გაიხსნა. დასი ქართულ კლუბში დაფუნდდა. შენობა ქართულ დრამატულ საზოგადოებას ეკუთვნოდა. 8 თვის მანძილზე მხოლოდ 50 სპექტაკლი გაიმართა. პიესები ძირითადად ძველ რეპერტუარს ეფუძნებოდა. დაიდგა ორი ახალი პიესა – ნ. შიუკაშვილის დრამა „სულელი“ (ცარიზმთან ხალხის რევოლუციური ბრძოლის შესახებ) და შ. დადიანის კომედია „გუშინდელი“ (ქართველი თავად-აზნაურობის დეგრადაციის შესახებ), რომელთაც ტფილისის თეატრის პირველ დადგმებში წარმატება არ ჰქონიათ, ვინაიდან იგრძნობოდა ომით გამოწვეული კრიტიკული მდგომარეობა. მართალია, დასი შედგებოდა საუკეთესო მსახიობებისგან, მაგრამ შემოქმედებითად შეკრული არ იყო. გაზეთში „სახალხო საქმე“ აკ. ფალავა წერდა: „გასული წლის ანგარიში ვერ არის მაინც და მაინც სანუგეშო, რომელიც თვით ცხოვრებაში მოახდინა რევოლუციამ... ჩვენი თეატრი, როგორც ასეთი, უცვლელი დარჩა. ახალი, სულ ახალი ძიება ვერ შვა მასში თვით

რევოლუციის ქარტეხილმა. პირიქით, ჯერ-ჯერობით მხოლოდ ძველი, უნაყოფო ტრადიციის გამაგრებისთვის იბრძვის ჩვენი თეატრი“.<sup>1</sup> ავტორის აზრით, თეატრი ახალი ძალებითა და ახალ საწყისებზე უნდა შექმნილიყო.

1918 წლის მარტში ქართველ მსახიობთა კავშირის ყრილობაზე აირჩიეს ახალი გამგეობა შ. დადიანის თავმჯდომარეობით. ყრილობაზე საფუძვლიანი მსჯელობა გაიმართა თეატრის მდგომარეობასთან დაკავშირებით. გამომსვლელებმა გამოთქვეს აზრი, რომ ხელისუფლება ვალდებული იყო თეატრისთვის დახმარება გაეწია და ითხოვდნენ თეატრის შემოქმედებით განახლებას. ამის პირველი ნაბიჯი გახლდათ გიორგი ჯაბადარის სტუდიის გახსნა. მან განათლება ბელგიაში მიიღო, შემდეგ პარიზში დრამატული სტუდიის დამთავრების შემდეგ რეჟისორად მუშაობდა ანტუანის თეატრში. დასასვენებლად ჩამოსული გ. ჯაბადარი დაიყოლიეს ქართული თეატრისთვის ახალგაზრდა მსახიობთა აღზრდის საქმეს შესდგომოდა. შერჩევამ ნიჭიერი ახალგაზრდების ჯგუფი გამოავლინა. 1918 წლის ზაფხულში საგარეჯოში დაიწყო სტუდიის სასწავლო პროცესი. სტუდიელები იყვნენ: ვ. ანჯაფარიძე, მ. გელოვანი, დ. ანთაძე, აკ. ვასაძე, შ. ლაბაშიძე, მ. ჭიაურელი, მ. ლორთქიფანიძე, ან. ქიქოძე, ვ. ჯიქია, დ. მჟავია, გ. სარჩიმელიძე, ბ. გამრეკელი და სხვ. 18 ნოემბერს სტუდიელებმა დადგეს ნ. ბრიეს „სარწმუნოება“, რომელსაც პრესა დადებითად გამოეხმაურა და „იშვიათი სანახაობა“ უწოდა, რადგან „ამ ნგრევისა და რღვევის პროცესში საზოგადოებას არცთუ დიდი იმედი ჰქონდა“ – აღნიშნავდნენ ანსამბლურ თამაშს, რაც წინსვლა-განახლების ნიშანი იყო.<sup>2</sup> ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა, რომ „ბრიეს „სარწმუნოებაში“ დიდძალი საზოგადოება მიიზიდა... ბევრს იმედი აღედგრა; აჰა, ძლივს ვეღირსებით სცენის განახლებასო... საერთო შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი იყო; ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით,

<sup>1</sup> ფალავა აკ., „ქართული თეატრი“. გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, №136. გვ. 3.

<sup>2</sup> ბორჩელი, „თეატრი და ხელოვნება – ახალი სეზონი“, გაზ. „სახალხო საქმე“. 1918, 21 ნოემბერი, № 389.

ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მოხატულობა – გრიმი და სხვ. დიდი ხელოვნებით იყო შესხმული<sup>1</sup>. აქვე აღნიშნული იყო მ. გელოვანის, ვ. ანჯაფარიძის, ვ. ჯიქიას, ც. ამირეჯიბის, ა. ქიქოძის წარმატება. ამდენად, გ. ჯაბადარის სტუდიამ საფუძველი ჩაუყარა პროფესიონალ მსახიობთა აღზრდას, რომლებმაც დიდი როლი შეასრულეს ქართული თეატრის წინსვლაში.

1918-19 წლის სეზონის ორგანიზაცია ალ. წუწუნავას დაევალა, რომელიც ოპერის თეატრის კომისარი იყო. დაისახა რეპერტუარი და დასის შემადგენლობაც, მაგრამ სათანადო სახსრები ვერ მოიძებნა. ამიტომ, დრამატულმა საზოგადოებამ სეზონი ზემოაღნიშნული სტუდიის სპექტაკლით გახსნა, თუმცა სისტემატური სპექტაკლების გამართვა არ შეეძლო. პროტესტი გამოთქვა ქართველ მსახიობთა კავშირმაც, რომ პროფესიონალი მსახიობები უმუშევრად არ დარჩენილიყვნენ. შექმნილი ვითარების გამო, დრამატულმა საზოგადოებამ სეზონის ხელმძღვანელობასა და დრამატული სტუდიის დაფინანსებაზე უარი განაცხადა. საბედნიეროდ, სტუდიის დაფინანსება იკისრა „ცეკავშირმა“ და სტუდიამაც 1920 წლამდე განაგრძო მუშაობა, თუმცა სხვადასხვა თეატრალურ მიმდინარეობათა პრიორიტეტის გამო, სტუდიელებსა და ძველი თაობის მსახიობებს შორის წარმოქმნილ კონფლიქტს შემდგომში სტუდიის დახურვა მოჰყვა.

1918-19 წლის სეზონი მსახიობთა კავშირის ორგანიზებული ამხანაგობის მიერ ალ. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატის“ დადგმით გაიხსნა. სეზონი დასრულდა მარტში და ნაჩვენები იყო მხოლოდ 26 სპექტაკლი. რეპერტუარში ძველად დადგმული სპექტაკლების გარდა, სიანლეს წარმოადგენდა ვ. ყუშიტაშვილის დადგმული სოფოკლეს „ანტიგონე“. მთლიანი სეზონი წარუმატებლად დამთავრდა. თეატრალური საზოგადოება და პრესა მთავრობისგან თეატრისა და მსახიობთა ფინანსურ

<sup>1</sup> წინამძღვარი, „სახიობა, მუსიკა, მხატვრობა“. ჟურნ. „თეატრი და ცხ-ოვრება“, 1918, ქრისტეშობისთვის 22, №16.

მხარდაჭერას მოითხოვდა, მაგრამ კრიზისული ვითარება გრძელდებოდა. მდგომარეობა არც 1919-20 წლის სეზონისთვის შეცვლილა. 1919 წ. ივნისში გაზ. „სახალხო საქმე“ წერდა: „...ჩვენს სულიერს კულტურას, ხელოვნებას, მწერლობას არ ეტყობა სათანადო გამოფინილობა და აღორძინება... ამ მხრივ ყველაზე უფრო საყურადღებოა ქართული თეატრის აწინდელი მდგომარეობა. მას არათუ წარმატება ემჩნევა, არამედ თითქოს ჩამოქვეითდა კიდევ და ერის პოლიტიკურმა განთავისუფლებამ ჯერ-ჯერობით არაფერი მოუტანა... თეატრი უნდა შეიქმნეს ჩვენი სახელმწიფოსა და თვითმმართველობათა უმთავრეს საზრუნავ საგნად...“<sup>1</sup>

ბოლოს და ბოლოს შეიქმნა სახელმწიფო კომისია, რომელმაც ორი ვერსია განიხილა. პირველი ვარიანტით, თეატრის მეპატრონე ხელისუფლება უნდა ყოფილიყო, მეორე ვერსიით თეატრისთვის უნდა ეხელმძღვანელა საზოგადოებრივ ორგანიზაციას მთავრობის მეთვალყურეობით. გადაწყდა უახლოეს დროში დრამატული საზოგადოების განახლება და მისთვის თეატრის ხელმძღვანელობის დაკისრება. მან შეადგინა დასი და დაამტკიცა რეპერტუარი. წარმოდგენები ოპერის თეატრში უნდა გამართულიყო, საოპერო სპექტაკლებთან მონაცვლეობით, მაგრამ ოპერის თეატრის კომისარმა ალ. წუწუნავამ ამაზე უარი განაცხადა. რეპეტიციის დასაწყებად მისული მსახიობები მან თეატრში არ შეუშვა და იგნორირება გაუკეთა ხელისუფლებისადმი დრამატული საზოგადოების მიმართვასაც. დრამატულმა საზოგადოებამ სხვა შენობა ვერ მოძებნა და სეზონი ჩაიშალა.

აკაკი ფალავა აჯამებდა რა სეზონს, აღნიშნავდა: „... თეატრი ვერას დაიკვებნებს 1919 წლის განმავლობაში... ქართული თეატრი ხომ სრულიად მოისპო გათავისუფლებულ საქართველოს დედაქალაქში. ამ საისტორიო სკანდალს უეჭველად აღინიშნავს მემატიანე“<sup>2</sup>. ამიტომ, ავტორი აღნიშნავდა, რომ დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის

<sup>1</sup> „1919 წელს“, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920 წ. 3 იანვარი, №720. გვ. 2.

<sup>2</sup> საიუბილეო კომისია და დრამატული საზოგადოება, „თავისუფალნი 14“.



ინიციატივით ჩატარდა მსახიობთა, მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა კრება, სადაც მოხსენებებით გამოვიდნენ ივ. გომართელი და აკ. ფაღავა. კრებამ დაადგინა, რომ შექმნილიყო სახელმწიფო თეატრი, რომელიც ტექნიკურად აღიჭურვებოდა და მსახიობები მატერიალურად უზრუნველყოფილი იქნებოდნენ, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნებოდა შესაძლებელი ქართული თეატრის აღდგენა. ამასთანავე, დადებითი მოვლენებიც ხდებოდა. ფართოდ აღინიშნა ნინო (ნუცა) ჩხეიძის სცენაზე მოღვაწეობის 25 წლის იუბილე, რომელიც ასე შეფასდა: „ნინო ჩხეიძე, მით უფრო სათაყვანებელია ჩვენთვის, რომ მან წმინდა ესთეტიკური სახეების გარდა შეგვიანა და გააღვიძა მიძინებული ეროვნული გრძნობა დამონებული ერის შვილებისა“.<sup>1</sup> აგრეთვე, გაიმართა ვასო აბაშიძის სასცენო მოღვაწეობის 45 წლისთავის აღსანიშნავი ბენეფისი, სადაც მთავრობის სახელით მსახიობს ალ. წუწუნავამ მიულოცა და აღნიშნა, რომ იგი დაჯილდოვებულია სახელმწიფო ღირსებით და ქნარით, აგრეთვე 5000 მანეთით.<sup>2</sup>

რთული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარებისა და ეკონომიკური სიდუხჭირის გამო, დრამატულმა საზოგადოებამ 1919-1920 წლის თეატრალური სეზონის ჩატარება ვერ შეძლო.

ქართველ მსახიობთა ამხანაგობა თეატრის არსებობისთვის ბრძოლას განაგრძობდა. ამ მიზნით, 1920 წლის 2 იანვარს ფართოდ აღინიშნა ქართული თეატრის დღე. გამოიცა ერთდროული გაზეთი „მსახიობის დღე“ შ. დადიანის რედაქტორობით. პრესა აღნიშნავდა, რომ ეს იყო ქართველ მსახიობთა პირველი საზეიმო გამოსვლა. ქუჩებში გაიმართა სადღესასწაულო მსვლელობა. ავტომობილში ისხდნენ: ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძე და ელ. ჩერქეზიშვილი. ქუჩებში იყიდებოდა გაზეთი „მსახიობის დღე“. საღამოს სახელმწიფო

<sup>1</sup> სამსონ ფირცხალავა. „ქართული თეატრი“. ვახ. „სახალხო საქმე“, 1919, 19 ივნისი. №553. გვ. 1.

<sup>2</sup> ფაღავა აკ., „თეატრი მოქალაქენო!“, ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1919, 26 მაისი, №6, გვ. 14.

თეატრში გაიმართა ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“. სპექტაკლის მესამე მოქმედების შემდეგ, სახელმწიფო თეატრის კომისარმა ალ. წუწუნავამ ქართველ მსახიობებს ეს დღესასწაული მიულოცა.<sup>1</sup> მთავრობამ ნაგვიანები ყურადღება გამოიჩინა და პენსიები დაუნიშნა ვასო აბაშიძეს, კოტე ყიფიანს, მაკო საფაროვა-აბაშიძეს და ელ. ჩერქეზიშვილს. იუბილე გაუმართეს ნუცა ჩხეიძეს, ხოლო დავით კლდიაშვილის სამწერლო მოღვაწეობის 30 წლისთავი აღნიშნეს. სამწუხარო ფაქტად იქცა ეკონომიკური პირობების გამო, დიდი მსახიობის ვლ. ალექსი-მესხიშვილის გარდაცვალება. ამავე პერიოდში გარდაიცვალნენ ქართული სცენის თვალსაჩინო მოღვაწენი ვალერიან შალიკაშვილი და გიორგი არადელ-იშხნელი.

საერთოდ, მსახიობთა მდგომარეობა საკმაოდ მძიმე იყო. პრესასა და საზოგადოებაში მომწიფდა აზრი ტფილისში თეატრის აღდგენისა და მისი სახელმწიფოს მიერ დაფინანსების შესახებ. ეს ვითარება გამოიკვეთა 1920 წლის მაისში გამართულ ქართველ მსახიობთა კავშირის მეოთხე ყრილობაზე, სადაც მიიღეს დადგენილება, რომ დედაქალაქში ქართული თეატრისთვის კარი დაკეტილი იყო, ხოლო მსახიობები ხელოვნურად შექმნილი მდგომარეობის გამო, დალუპვის პირას იყვნენ მისულნი, მაშინ როდესაც მათ შეეძლოთ შემოქმედებითი პოტენციალის სრულად გამოვლენა. ამიტომ, ყრილობამ გადაწყვიტა ხელისუფლებისთვის ეცნობებინა მსახიობთა მდგომარეობის შესახებ. ამასთან დაკავშირებით, იგი პროფკავშირების ცენტრალური საბჭოს სამდივნოს სთხოვდა, ხმა აღემაღლებინა მსახიობთა უფლებების დასაცავად, რათა მათთვის შეექმნათ საარსებო პირობები. თუ ეს მოთხოვნები ივლისის ბოლომდე არ შესრულდებოდა, მსახიობთა კავშირს უნდა მოეწვია განსაკუთრებული კრება სამომავლო გეგმების შესამუშავებლად. ამ გადაწყვეტილების გასაცნობად ყრილობამ მთავრობას დელეგაცია გაუგზავნა, ხელისუფლებაც დახმარებას დაჰპირდა და თეატრი სახელმწიფო ბიუჯეტზე აიყვანეს.

<sup>1</sup> გარიკი ვ., „ვასო აბაშიძის ბენეფისი“. გაზ. „საქართველო“. 1919, 6 მარტი. №51. გვ. 3.

1920-21 წლის სეზონისთვის დრამატულმა საზოგადოებამ დასი შეადგინა, რომლის შემადგენლობაში ცნობილ და გამოცდილ მსახიობებთან ერთად გ. ჯაბადარის სტუდიის ახალგაზრდა მსახიობებიც შევიდნენ. მთავარ რეჟისორად დაინიშნა აკ. ფალავა, რეჟისორებად: მ. ქორელი, ალ. ახმეტელი, ალ. წუწუნავა, კ. ანდრონიკაშვილი. სეზონის მოსამზადებლად დასი სურამში გაემგზავრა. დასს შესთავაზეს კვირაში ორი დღე არტისტული საზოგადოების სცენაზე ეთამაშა (დღევანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის შენობა), სადაც მუშაობდნენ რუსული და სომხური დასები. თეატრს აფინანსებდნენ დრამატული საზოგადოება და ხელისუფლება. თეატრს სახელმწიფო სტატუსი მიანიჭეს.

სეზონის გახსნისას აკ. ფალავა აცხადებდა, რომ თეატრს ჯერჯერობით არ ექნებოდა ერთიანი მხატვრულ-შემოქმედებითი მიმართულება. მხატვრული რეალიზმიდან გამომდინარე, თეატრი თანადათან მოსინჯავდა ძალებს სხვა მიმართულებებითაც. სეზონი გაიხსნა 15 ოქტომბერს შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და გაგრძელდა 15 თებერვლამდე. ამ ხნის მანძილზე გაიმართა 70 წარმოდგენა და, სხვა სეზონებთან შედარებით, უფრო ორგანიზებულად ჩატარდა. რეპერტუარში იყო ადრე განსახიერებული პიესები, ხოლო სიახლეს წარმოადგენდა ს. შანშიაშვილის „ბერლო ზმანიას“ დადგმა ს. ახმეტელის რეჟისორობით. შ. აფხაიძის შეფასებით: „ეს იყო სრულიად ახალი სიტყვა ჩვენს სათეატრო ხელოვნებაში. სცენა პირველად ამდერდა მუსიკით, არტიზტმა პირველად იგრძნო თავისი სხეული, როგორც შემოქმედებითი მასალა. ამ სპექტაკლში ახმეტელმა პირველად შეამზადა ნიადაგი ჩვენში სინთეზური თეატრის შექმნისათვის“.<sup>1</sup> ს. ახმეტელის ამ საინტერესო მცდელობამ მნიშვნელოვანი გავლენა ვერ მოახდინა, ვინაიდან დასში მოღვაწეობდნენ სხვადასხვა მხატვრული მიმართულების მქონე რეჟისორები და რეჟორმისთვის ნიადაგი ჯერ არ იყო მომზადებული.

1921 წლის 15 თებერვალს, რუსეთის აგრესიასთან

<sup>1</sup> „მსახიობის დღე“. გაზ. „საქართველო“. 1920, 4 იანვარი, №3. გვ. 3.

დაკავშირებით შექმნილი საომარი ვითარების გამო, თეატრმა მუშაობა შეაჩერა. ბრძოლებში მონაწილეობდა აკ. ხორავა. მის შესახებ პოლიტსამმართველოს მიერ შედგენილ პირად საქმეში აღნიშნულია: „მენშევიკური პარტიის წევრი. სენაკის მაზრის გვარდიის ყოფილი შტაბის უფროსი. აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ბოლშევიკთა წინააღმდეგ სამეგრელოს აჯანყების დროს“. ხოლო ს. ახმეტელის შესახებ აღნიშნულია, რომ მენშევიკების პერიოდში ეწეოდა პოლიტიკურ მოღვაწეობას.

1920-21 წლის სეზონში გაზ. „საქართველო“ სპექტაკლ „გუმინდელის“ შესახებ წერდა: „კულტურა აღორძინდა! აყვავდა ხელოვნება დღეს ვეღარ იცნობთ ქართველ მსახიობს... ქართველმა მსახიობმა ცხადზე უცხადესად დაგვიმტკიცა, რომ მას სკოლაც გაუვლია, ტეხნიკაც დაუძლევია და კულტურასაც ჰზიარება! ასეთია ჩვენი შთაბეჭდილება ქართული დრამის წარმოდგენებიდან“.<sup>1</sup> ასევე დადებითად აფასებდა ამ სეზონს გაზეთი „ლომისი“, რომელიც წერდა: „როცა საქართველო დამოუკიდებელ საქართველოდ გამოცხადდა, როცა ერის კულტურული ძალები ამოძრავდა, დაიწყო ინტენსიური მოქმედება ქართული კულტურის გაჯანსაღებისა და აღორძინების ირგვლივ, თეატრსაც დაეტყო გამოცოცხლების ნიშნები. იგი გადაიქცა სახელმწიფო ზრუნვის საგნად. ერთი წლის განმავლობაში სათეატრო მუშაობა მართლაც თვალსაჩინო წარმატებით მიმდინარეობდა. შემუშავდა განახლებული რეპერტუარი, შეიკრიბა საკმაოდ ძლიერი დასი, ყველას ახსოვს ამ მცირე პერიოდის მუშაობა თეატრისა...“.<sup>2</sup>

ხელისუფლებამ მეტი ყურადღება გამოიჩინა ოპერის თეატრისადმი, სადაც რუსული დასი მუშაობდა და სახელმწიფო დოტაციაზე აიყვანა. თეატრს ხელმძღვანელობდა სახელმწიფო კომისარი ალ. წუწუნავა. ეს იმით იყო განპირობებული, რომ ეს ერთადერთი სანახაობითი დაწესებულება გახლდათ, რომელიც ევროპელ სტუმრებსა და უცხოელ სამხედრო ოფიცრებს

<sup>1</sup> სანდრო ახმეტელი, შემდგენელი ნ. შვანგირაძე, თბ., 1958, გვ. 12.

<sup>2</sup> „თეატრი და ხელოვნება“ (ქართული დრამა. მცირე შენიშვნა). გაზ. „საქართველო“. 1920, გიორგობისთვის 20, №153, გვ. 4.

ანტერესებდათ. ამასთანავე, ამ თეატრის ბაზაზე მოხდა ქართული საოპერო ხელოვნების ჩამოყალიბება. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქართველ და რუს მომღერალთა და რუსული ქოროს (გუნდი) მონაწილეობით ხორციელდებოდა პირველი ქართული ოპერები. პირველი დაიდგა რევაზ გოგნიაშვილის ოპერა „ქრისტინე“, (ეგნ. ნინოშვილის იმავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით), რომელიც რეჟისორმა კ. ანდრონიკაშვილმა 1916 წელს განახორციელა. 1919 წლის 5 თებერვალს რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ დადგა დ. არაყიშვილის ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, სადაც რუსთაველის არიას ვ. სარაჯიშვილი მღეროდა. 1919 წლის 21 თებერვალს ალ. წუწუნავამ განახორციელა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“. აბესალომის არიას ბ. ზალიძესკი ასრულებდა. შემდგომში ამ პარტიას ვ. სარაჯიშვილი, ეთერის პარტიას ო. ბახუტაშვილი, მურმანის პარტიას კი ს. ინაშვილი მღეროდა. 1919 წლის 11 დეკემბერს ალ. წუწუნავამ დადგა პირველი ქართული კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“ (ავტ. ცაგარელის „ხანუმას“ მიხედვით). დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, საოპერო თეატრმა დიდ წარმატებას მიაღწია და დიდი როლი შეასრულა ამ ჟანრის შემდგომ განვითარებაში.

1918-19 წლებში ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებამ დ. შევარდნაძის თავმჯდომარეობით. იგი დაარსდა 1916 წლის 31 მარტს. მისი მიზანი ქართული ხელოვნების განვითარება იყო. იგი ცდილობდა შეექმნა სამხატვრო სკოლა, სამხატვრო აკადემია, სამხატვრო გალერეა, გაემართა გამოფენები და მოეწყო სამხატვრო-სამეცნიერო ექსპედიციები. აღსანიშნავია, 1916 წელს, მხატვრების დ. შევარდნაძის, მოსე და ირაკლი თოიძეების, მ. ჭიაურელის, ალ. ციმაკურიძის, ლ. გუდიაშვილის მიერ ნაბახტევისა და დავით გარეჯის ფრესკათა ასლების გადაღება. 1917 წელს „ქართველ ხელოვანთა“ და „საისტორიო-საეთნოგრაფო“ საზოგადოებების მიერ ე. თაყაიშვილის ხელმძღვანელობით მოეწყო ექსპედიცია ტაო-კლარჯეთში ქართულ ტაძრებში

არსებული ფრესკების ასლების გადასაღებად და შესასწავლად. ექსპედიციის წევრები იყვნენ: ლ. გუდიაშვილი, დ. შვეარდნაძე, მ. ჭიაურელი, ი. ზდანევიჩი, ხუროთმოძღვარი კალგინი. ეს მასალა გამოიფინა „დიდების ტაძარში“.

1918 წლის 8 თებერვალს, დიდ კულტურულ მოვლენად იქცა სახელმწიფო უნივერსიტეტის გახსნა, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ეროვნული ცნობიერების განვითარებაში, ახალი კადრების აღზრდასა და ეროვნული იდეოლოგიის ჩამოყალიბებაში, რაც ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაზეც ახდენდა ზეგავლენას.

1918 წლის 30 სექტემბერს, საზოგადოების თავმჯდომარე დ. შვეარდნაძემ განცხადებით მიმართა საქ. ეროვნული საბჭოს ხელოვნების კომისიას „დიდების ტაძრის“ მხატვართა საზოგადოებისთვის გადასაცემად. ამ საკითხის შესწავლა კომისიის მდივან ალ. ახმეტელს დაევალა: „მიენდოს ალ. ახმეტელს ინახულოს პირადათ ბატონი სამხედრო მინისტრი და ემცნოს მას, რომ „დიდების ტაძარი“ გადავიდეს ქართველ მხატვართა საზოგადოების ხელში. ამასთანავე, რომ გამოიტანოს შესაფერისი განკარგულება“.<sup>1</sup> 1919 წელს, „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ შუამდგომლობით ხელისუფლებამ სახაზინო ხარჯით პარიზში გააგზავნა ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვრები: ლ. გუდიაშვილი, ს. ქიქოძე, დ. კაკაბაძე, ქ. მალალაშვილი, ე. ახვლედიანი.

ამრიგად, რთული სოციალ-პოლიტიკური ვითარების მიუხედავად, ქართულმა ხელოვნებამ ეროვნული სულისკვეთების გამოვლენა მაინც შეძლო. მას აღარ უხდებოდა საკუთარი თვითმყოფადობის გადასარჩენად ბრძოლა, რაც XIX ს. მეორე ნახევრის თეატრისთვის იყო დამახასიათებელი ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის გამო. ხელოვნებამ დაიწყო ეროვნულ იდეოლოგიაზე განვითარება, შეიქმნა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, მაგრამ საბჭოთა რუსეთის ოკუპაციამ ეს პროცესი შეაჩერა.

<sup>1</sup> მგერელიძე გ., „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება (1918-1919 წლები)“, ჟურნ. „ხელოვნება“, 1991, №1. გვ. 24.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ბუხნიკაშვილი გ., „ქართული თეატრი ახალი ეპოქის მიჯნაზე“, თბ., გამ. „ხელოვნება“, 1976;
- კიკნაძე ვ., „საუბარი ქართულ თეატრზე“, თბ., გამ. „ნაკადული“, 1985;
- კიკნაძე ვ., „თავისუფალ საქართველოს თეატრი“, თბ., გამ. „ქართული თეატრი“. 1993;
- კიკნაძე ვ., „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“. ტ. I. თბ., გამ. „საარი“. 2003;
- ვასაძე აკ., „მოგონებები, ფიქრები“, ტ. I. თბ., გამ. „კენტავრი“, 2010;
- Бухникашвили Г., „Грузинский театр за сто лет“, Тб. Изд. „Заря Востока“, 1950.

## მანანა პაიჭაძე,

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი,  
იმავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის  
სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის  
ასისტენტ-მკვლევარი

## კარლ გუცოვის „ურიელ აკოსტა“ – მროვნული, რელიგიური და პიროვნული ილენტობის მანიფესტი

ქართული თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთ გამორჩეულ ადგილს იკავებს სპექტაკლი „ურიელ აკოსტა“. 1929 წლის 2 თებერვალს კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმული ეს წარმოდგენა დღემდე ცოცხლობს. მან ჩვენამდე კულტურული მემკვიდრეობის კონსერვაციის და რესტავრაციის გზით მოაღწია – იგი 1962 და 1972 წლებში ვერიკო ანჯაფარიძემ აღადგინა, ხოლო 1991 და 2006 წლებში – სოფიკო ჭიაურელმა. 2019 წელი ამ წარმოდგენის 90-ე საიუბილეო წელია. სპექტაკლის გენიალურობა განაპირობა სამმა კომპონენტმა – რეჟისურამ (კოტე მარჯანიშვილი), სცენოგრაფიამ (მხატვარი – პეტრე ოცხელი) და მუსიკალურმა გაფორმებამ (კომპოზიტორი – თამარ ვახვახიშვილი)<sup>1</sup>. მაგრამ ეს სამი კომპონენტი წარმოუდგენელია სპექტაკლის ლიტერატურული ტექსტის გარეშე, რომელიც ეკუთვნის გერმანელ მწერალ კარლ გუცოვს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული თარგმანი ეკუთვნის ვალერიან გაფრინდაშვილს, რომელსაც თარგმნილი აქვს დედნის მხოლოდ ის ნაწილები, რომლებიც კ. მარჯანიშვილმა დადგა.

<sup>1</sup> ცალკე უნდა აღინიშნოს აგრეთვე მსახიობების არაჩვეულებრივი ანსამბლი, რომელმაც სპექტაკლს, იმ სამ კომპონენტთან ერთად, უკვდავება მოუტანა – ვერიკო ანჯაფარიძე და უშანგი ჩხეიძე/პიერ კობახიძე, სერგო ზაქარიაძე; მედეა ჯაფარიძე და იაკობ ტრიპოლსკი; სოფიკო ჭიაურელი და კოტე მახარაძე; ზურაბ სტურუა და ნინო დუმბაძე; ნატო მურვანიძე და ნიკა თავაძე.



ცალკე ქართული თარგმანის ტექსტი არ გამოქვეყნებულა; ის არსებობს მხოლოდ როგორც მარჯანიშვილის თეატრის სამუშაო სკრიპტი).

ყველაზე გავრცელებული ხერხი ლიტერატურული ტექსტის ადაპტაციისა დრამატულ თეატრში არის კუპიურების ტექნიკა. არ მოიძებნება ალბათ არც ერთი თეატრალური დადგმა, სადაც რეჟისორი ამ ხერხს არ მიმართავდეს. ზოგჯერ ეს მინიმალურია, ზოგჯერ კი კუპიურებს მაქსიმალურად უხვად მიმართავენ. ასეა კოტე მარჯანიშვილის ლეგენდარულ სპექტაკლში „ურიელ აკოსტა“.

კარლ გუცკოვის ხუთმოქმედებიან დრამაში, რომელშიც ნაკლებად არის გამოხატული აქციონალურობა, ჭარბობს ვრცელი მონოლოგები და დიალოგები. კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლის გენიალურობაც სწორედ იმაში გამოვლინდა, რომ რეჟისორმა ავტორის ტექსტზე ისე ოსტატურად იმუშავა, ისე გადაანაცვლა და შეკვეცა გარკვეული რეპლიკები და ხშირ შემთხვევაში მთელი სურათებიც, რომ შედეგად სწორედ აქციონალური დრამა მივიღეთ.

სპექტაკლში კ. გუცკოვის ტექსტი შემდეგი თანმიმდევრობით არის წარმოდგენილი (შიდა ტექსტობრივ კუპიურებზე აღარაფერს ვამბობ):

კ. მარჯანიშვილს აქვს 4 მოქმედება, ნაცვლად დედნისეული 5-ისა.

კ. გუცკოვის ტექსტის<sup>1</sup> არქიტექტონიკა შემდეგნაირად გადანაწილდა კ. მარჯანიშვილის სასცენო კონცეფციაში:

**კ. მარჯანიშვილის I მოქმედება შედგება:**

- კ. გუცკოვის I მოქმ. III სურათი;
- II მოქმედების III და IV სურათები;
- I მოქმ. I სურათი; II სურათი, III სურათი.

**კ. მარჯანიშვილის II მოქმედება:**

- კ. გუცკოვის II მოქმ. II სურათი; V სურათი; VI, VII სურათები;

---

<sup>1</sup> Karl Gutzkow, Uriel Acosta, in: K. G., Ausgewählte Werke in 13 Bänden, Bd. 3, erneuerte Ausgabe Hildesheim, 1975.

კ. გუცკოვის III მოქმ. III სურათი (I ნაწილი); II სურათი; III სურათი (II ნაწილი); IV, V, VI, VII სურათები; IV მოქმ. I, II, III სურათები.

**კ. მარჯანიშვილის III მოქმელება:**

კ. გუცკოვის III მოქმ. IV სურათი, V სურათი.

**კ. მარჯანიშვილის IV მოქმელება:**

კ. გუცკოვის V მოქმ. II სურათი; III, IV, V სურათები.

ტექსტის ბმულობას კ. მარჯანიშვილი, ხშირ შემთხვევაში, სინკოპების გამოყენებით აღწევს.

**რატომ არის ეს პიესა ესოდენ მნიშვნელოვანი ქართული თეატრისათვის?**

გერმანელი პუბლიცისტის, ლიტერატურის კრიტიკოსის, რომანისტის, დრამატურგის და ჟურნალისტის – კარლ ფერდინანდ გუცკოვის (1811-1878) პიესა „ურიელ აკოსტა“ (1847) წარმოადგენს ეროვნული, რელიგიური და პიროვნული იდენტობის მანიფესტს. ეს არის პორტუგალიელი ებრაელი ფილოსოფოსის ურიელ აკოსტას (1585-1640), როგორც ისტორიული პიროვნების, ცხოვრების ფიქციონალური გააზრება. ამ დრამაში ისტორიული მოვლენების სიზუსტე ხშირად ირღვევა, მაგრამ სწორედ ეს დარღვევები ქმნიან ლიტერატურული ტექსტის ძლიერ მხატვრულ მხარეს.

1834 წელს კ. გუცკოვი პირველად ამუშავებს ურიელ აკოსტას თემას ნოველაში *Der Sadduzäer von Amsterdam*<sup>1</sup> - „ამსტერდამელი სადუკეველი“.

იუდაიზმიდან კათოლიკურ აღმსარებლობაზე მოქცეული ებრაული ოჯახის წიაღში გაზრდილი ურიელ აკოსტა ესპანურ ინკვიზიციას გაექცა და ამსტერდამში დასახლდა. 1614 წელს აკოსტა კვლავ იუდაიზმზე მოექცა. მაგრამ იგი შეეწინააღმდეგა იუდაიზმის მთელ რიგ დოგმებს.

ურიელ აკოსტას (როგორც ისტორიულის, ასევე კ. გუცკოვისას) ძირითადი თეზისი იყო ის, რომ ადამიანის

---

<sup>1</sup> Karl Gutzkow, *Der Sadduzäer von Amsterdam*, München, Hans von Weber, 1922.

სული მოკვდავია, ის ფიზიკურ სიკვდილთან ერთად წყვეტს არსებობას. ეს ეწინააღმდეგებოდა ორივე მოძღვრებას – იუდაიზმსაც და ქრისტიანობასაც.

ამის გამო განდევნეს ის სინაგოგიდან და აღკვეთეს იუდაიზმიდან. საჯარო ღვენიისა და დამცირების გამო 55 წლის ურიელ აკოსტამ თავი მოიკლა. პიესაში ის გაცილებით ახალგაზრდაა, რადგან მწერალმა ლირიკული ნარატივით გააძლიერა თავისი დრამის ტექსტი, რომელშიც სიყვარულის თემას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი ეთმობა. პიესის მოქმედება ხდება 1640 წელს, ანუ ურიელ აკოსტას სიცოცხლის უკანასკნელ წელს.

ისტორიული ურიელ აკოსტა არ იყო ისეთი რომანტიკული ფიგურა და გმირი, როგორც ის კარლ გუცკოვმა გამოიყვანა თავის დრამაში. მაგრამ, ლიტერატურული დრამის კანონების თანახმად, აკოსტას სწორედ ეს „რომანტიზმი“ და მისი სიყვარულისთვის თავგანწირვა ქმნის ნაწარმოების მთელ ხიბლს და მკითხველსა თუ მაყურებელზე დიდ ზეგავლენას ახდენს. ისტორიული ურიელ აკოსტა არ ყოფილა ასკეტი და ერთი სიყვარულის ერთგული. მისი თვითმკვლელობა იყო შედეგი ფიზიკური და სულიერი ტანჯვის და ტკივილის, რომელიც მან მათრახის 39 დარტყმისგან განიცადა. კ. გუცკოვის დრამაში ურიელმა ეს პროცედურა გაიარა შედარებით იოლად, რადგან მის სულს ამაგრებდა ივლითისადმი სიყვარული და თავისი დედისა და ძმების უსაფრთხოება.

ივლითი დრამაში (ნოველის ივლითისგან განსხვავებით) გაცილებით უფრო მთლიანი ფსიქოტიპია. მან თავიდანვე იცის, რომ თავისი სიყვარულის მსხვერპლია. მაგრამ ის, ამავე დროს, ადამიანის მსხვერპლიც არის. მისი თვითმკვლელობა (იგი თავს იწამლავს) არის აქტი, რომელშიც თანაბრად მონაწილეობს ორი გრძნობა – სიყვარული (მშობლისა და სატროფოს) და სასოწარკვეთილება. ის კვდება ჩუმად, ყოველგვარი პათოსის გარეშე. კ. მარჯანიშვილმა ეს ასპექტი კიდევ უფრო გამოკვეთა თავის სცენურ ვარიანტში. სამაგიეროდ, კ. მარჯანიშვილმა შეარბილა ბენ იოხანის სახე – სპექტაკლში ნაკლებად ჩანს

მისი მზაკვრული გეგმები, ჩანაფიქრები და ქმედებები. ასეთივეა ის ნოველაშიც. ნოველაში ურიელი მიაძიბია, მას ჯერა ბენ იოხაის მეგობრობის. ასევე ივლითიც ადვილად უჯერებს ბენ იოხაის და ცოლადაც საკუთარი ნებით მიჰყვება, რადგან ჰგონია, რომ ურიელს ის აღარ უყვარს. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ კ. გუცკოვის ნოველა „ამსტერდამელი სადუკეველი“ უფრო სქემატურია, მხატვრულობის ელემენტები მასში თითქმის არ არის. ამ თვალსაზრისით ამ ნოველამ ჯიან-ბატისტა ჩინციოს „ოტელო“ მომაგონა – ის „მავი“ მასალა, რომლისგანაც შექსპირმა თავისი გენიალური ტრაგედია შექმნა. ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ სქემატური თუ შაბლონური მსგავსების გამო, იაგოს სახესთან კ. მარჯანიშვილმა შეაკვეცა და „შეარბილა“ ამ პერსონაჟის ნეგატიური აქციონალობა.

ისტორიული ურიელ აკოსტა თვითმკვლელობამდე ცოტა ხნით ადრე წერს ავტობიოგრაფიას *Exemplar Humanae Vitae* – „ადამიანის ცხოვრების მაგალითი“ (გამოქვეყნდა 1687 წ., რეპრინტი გამოიცა 1847 წ.), რომელშიც მან ახსნა, თუ როგორ შეძლო თავისი სიცოცხლის განმავლობაში ყოფილიყო 5 განსხვავებული იდეოლოგიის ფანატიკური მიმდევარი: კათოლიციზმის, მარანიზმის, ორთოდოქსული იუდაიზმის, სადუკეველთა იუდაიზმის და ნატურალისტური დეიზმის.

კარლ გუცკოვის პიესა „ურიელ აკოსტა“, რომელიც პირველად დაიდგა დრეზდენის სამეფო თეატრში 1846 წლის 13 დეკემბერს,<sup>1</sup> შემდეგაც ხშირად იდგმებოდა ევროპაში. განსაკუთრებული პოპულარობა ხვდა მას წილად რუსეთში და შემდეგ საბჭოთა კავშირში. კ. ს. სტანისლავსკი ახალგაზრდობაში თავად თამაშობდა ურიელს, ხოლო მისი რეჟისურით დადგმულ სპექტაკლში მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე ბრწყინავდა ალექსანდრე ოსტუჟევი. „ურიელ აკოსტა“ ევროპაში ბოლოს დაიდგა 1920 წელს, მოსკოვში და საბჭოთა კავშირში (თბილისის გამოკლებით) ბოლოჯერ დაიდგა 1940 წელს. თბილისში კი ის კვლავ იდგმება

<sup>1</sup> Uriel Acosta. In: Kindler's neues Literaturlexikon, Kindler Verlag GmbH München, 1988. Bd. 7, S. 107-108.

და, რატომღაც მგონია, რომ მარჯანიშვილის თეატრის ეს ტრადიცია არასოდეს დაირღვევა.

ორიოდ სიტყვა პიესის ავტორზე:

კარლ ფერდინანდ გუცკოვი – გერმანელი მწერალი, დრამატურგი და ჟურნალისტი, იყო „ახალგაზრდა გერმანიის“ პოლიტიკურ-ლიტერატურული მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი და, შესაბამისად, ადრეული რეალიზმის მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი გერმანულ ლიტერატურაში.

ის 1829 წელს ჩაირიცხა ბერლინის უნივერსიტეტში, სადაც სწავლობდა თეოლოგიას, ფილოლოგიას და ფილოსოფიას. მას ლექციებს უკითხავდნენ ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ: გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი, ფრიდრიხ შლაიერმახერი, კარლ ლახმანი და სხვები.

1830 წელს გუცკოვმა საუნივერსიტეტო პრემია მიიღო, რომელიც მას საზეიმო ვითარებაში ფრ. ჰეგელმა გადასცა.

1831 წლიდან კ. გუცკოვი მოღვაწეობს, როგორც ჟურნალისტი (მისი რედაქტორობით გამოდის შემდეგი ჟურნალ-გაზეთები: „დილის გაზეთი განათლებული ფენისათვის“ (Morgenblatt für gebildete Stände), „გერმანული რევიუ“ (Deutsche Revue), „ტელეგრაფი გერმანიისათვის“ (Telegraph für Deutschland), „ფენიქსი“ (Phönix), „საუბრები ოჯახურ ბუხართან“ (Unterhaltungen am häuslichen Herd), და სხვა).

1832 წელს მას დაუსწრებლად (in absentia) მიენიჭა იენის უნივერსიტეტის ფილოსოფიის დოქტორის წოდება.

1832 წელს კ. გუცკოვმა სწავლა დაიწყო ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე, ხოლო ერთი წლის შემდეგ გადავიდა მიუნხენის უნივერსიტეტში.

ცენზურა „ახალგაზრდა გერმანიის“ ავტორებს, და მათ შორის კ. გუცკოვს უზნეობაში ადანაშაულებდა და მათ ნაწარმოებებს კრძალავდა. ეს აკრძალვა პრაქტიკულად რეპრესიის ტოლფარდი იყო და მიზნად ისახავდა იმას, რომ ამ ავტორების სახელები დაევიწყა საზოგადოებას. 1836 წელს კ. გუცკოვი ერთი თვით დააპატიმრეს კიდეც. ბრალდება იყო ასეთი – „რელიგიის აბუჩად აგდება“.

1843 წელს ვადა ამოეწურა ცენზურულ აკრძალვას მისი ნაწარმოებების მიმართ და კ. გუცკოვმა შეძლო ისევ ლეგალურად თავისი სახელით მუშაობა. 1845 წელს გამოქვეყნდა მისი „ვენური შთაბეჭდილებები“ (Wiener Eindrücke). ამ წიგნის გამოცემას შედეგად მოჰყვა მისი ნაწარმოებების აკრძალვა ავსტრიაში. 1846 წლის მიწურულს კ. გუცკოვი დაინიშნა დრეზდენის სამეფო თეატრის დრამატურგად. დრეზდენში გუცკოვმა თითქმის 15 წელი დაჰყო, მაგრამ დრამატურგის პოსტი სამეფო თეატრში მან უკვე 1849 წლის ზაფხულში დაკარგა. სწორედ დრეზდენის სამეფო თეატრში იღვმება მისი დრამების უმეტესობა, მათ შორის „ურიელ აკოსტაც“ (1847).

1861-1864 წლებში კ. გუცკოვი მუშაობდა ვაიმარის შილერის ფონდში გენერალურ მდივნად.

ექვსი შვილის მამა, მუდამ ეგზისტენციალურ კრიზისში მყოფი მწერალი, რომელიც, ყველაფერთან ერთად, პროფესიულ დამცირებასაც განიცდიდა, კარლ გუცკოვი ავად გახდა. მძიმე ფსიქიკური კრიზის ფონზე კ. გუცკოვს ჰქონდა თვითმკვლელობის მცდელობა. ამის შემდეგ, ის მოათავსეს ბაიროითთან ახლოს მდებარე წმინდა გილგენბერგის ფსიქიატრიულ კლინიკაში, სადაც 1865 წლის დეკემბრის ბოლომდე იმყოფებოდა. 1866-69 წწ. ექიმების რჩევით, პატარა ქალაქ კესელშტადტში გადადის საცხოვრებლად. 1869 წელს აქ დაიდგა მისი პიესა „ვესტფალიის ზავი“ (Der westphälische Friede). მაგრამ მისი ფსიქიკური მდგომარეობა უარესდება – მას სულ უფრო ხშირად ემართება პარანოიდული შეტევები. 1875 წელს კ. გუცკოვი ისევ ჰაიდელბერგში დასახლდა. 1877 წელს გამოქვეყნდა მისი უკანასკნელი რომანი „სერაპიონის ახალი საძმო“ (Die neuen Serapionsbrüder). ამავე წელს კ. გუცკოვი ფრანკფურტ-ზაქსენჰაუზენში დასახლდა.

კარლ გუცკოვი გარდაიცვალა 1878 წლის 16 დეკემბერს ღამით. მწერალი ძილში გაიგუდა ხანძრის კვამლისგან, რომელიც ანთებული სანთლის გამო გაჩნდა. ასეთი იყო მისი ცხოვრების ტრაგიკული დასასრული.

კარლ გუცკოვს თანამედროვეებმა ვერ გაუგეს და სშირად გრაფომანსაც უწოდებდნენ. მას ბევრი უსამართლო (ან თუნდაც სამართლიანი, მაგრამ ძალზე უხეში ფორმით გამოხატული) კრიტიკა შეხვდა თანამოკალმეთა მხრიდან<sup>1</sup>.

ცნობილმა გერმანელმა მწერალმა თეოდორ ფონტანემ მას გამანადგურებელი ვერდიქტი გამოუტანა, როდესაც განაცხადა: „Sein Name wird bleiben, aber von seinen Werken nichts“<sup>2</sup> – „მისი სახელი დარჩება, ხოლო მისი ნაწარმოებები – არა“.

კარლ გუცკოვი სრულიად უსამართლოდ დაივიწყა მსოფლიო თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკამ. თუ სადმე რამე იდგმება მისი, ეს „ტარტიუფის პირვანდელი სახეა“ – კ. გუცკოვის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესა, მაგრამ უფრო იმიტომ, რომ ტარტიუფის თემას ეხება. ტარტიუფი თავად მოიზიდავს მაცურებელს. „ურიელ აკოსტას“ საქმე კი სხვაგვარად არის. ეს სახელი არ არის ესოდენ პოპულარული ფართო მასებში. მას ცოტანი იცნობენ. ასევე ცოტა თუ მიხვდება, რომ ეს პიესა მისი სწორად წამკითხველი რეჟისორის ხელში შეიძლება შედეგადაც კი იქცეს, რადგან ის არის ეროვნული, რელიგიური და პიროვნული იდენტობის მანიფესტი.

### **მინაწერი:**

აღსანიშნავია „ურიელ აკოსტას“ ადაპტაციები კინოში: არსებობს ორი უხმო ფილმი – „ურიელ აკოსტა“, 1914 წ., აშშ (Uriel Acosta – 1914, Great Players Feature Film Corporation); „ურიელ აკოსტა“ – 1919, რეჟისორი ლაიომ ლაზარი, უნგრეთი (Uriel Acosta – 1919, Regie – Lajos Lazar, Stummfilm, Ungarn); და ერთი ხმოვანი ფილმი – გერმანელი რეჟისორის ერნსტ ვენდტის მიერ 1920 წელს გადაღებული „ურიელ აკოსტა“ (Uriel Acosta, 1920, Regie

<sup>1</sup> Peter Stein. In: Metzler Autoren Lexikon. Verlag J. B. Metzler, 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Hrsg. Von Bernd Lutz. Stuttgart-Weimar, 1994. S. 292-293.

<sup>2</sup> Theodor Fontane: Briefe an Wilhelm und Hans Herz 1859–1898. Hg. von Kurt Schreinert, bearb. von Gerhard Hay, Stuttgart 1972, S. 202.

-Ernst Wendt). რაც შეეხება კარლ გუცკოვის დრამით შთაგონებულ მუსიკალურ ადაპტაციებს, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ავსტრიელი კომპოზიტორის კაროლ რათჰაუზის არაჩვეულებრივი სიმფონიური სიუიტა „ურიელ აკოსტა“ (Karol Rathaus (1895-1954), Uriel Acosta -1936). ეს სიუიტა სრულად ასახავს პიესის განწყობას და ძირითად ინტენციას.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Karl Gutzkow, Uriel Acosta, in: K. G., Ausgewählte Werke in 13 Bänden, Bd. 3, erneuerte Ausgabe Hildesheim, 1975.
- Karl Gutzkow, Der Sadduzäer von Amsterdam, München, Hans von Weber, 1922.
- Uriel Acosta. In: Kindler's neues Literaturlexikon, Kindler Verlag GmbH München, Bd. 7, 1988.
- Peter Stein. In: Metzler Autoren Lexikon. Verlag J. B. Metzler, 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Hrsg. Von Bernd Lutz. Stuttgart-Weimar, 1994.
- Gutzkows Werke und Briefe. Kommentierte digitale Gesamtausgabe. Hg. „Editionsprojekt Karl Gutzkow“. Oktober Verlag, Münster, 2011.



**მანანა ტურიაშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
„თეატრალის ფონდის“ ხელმძღვანელი

## **ტაივანური დასის სამქტაკლი და ეროვნული იდენტობის საკითხი**

2014 წელს, თბილისის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე, ტაივანურმა დასმა „ღრუბლის კარიბჭემ“ წარმოდგინა სპექტაკლი „მოხეტიალეთა სიმღერები“. წარმოდგენის მუსიკალური საფუძველია ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ შესრულებული ქართული ხალხური სიმღერები. 2011 წლამდე სპექტაკლი მიმდინარეობდა ფონოგრამით, შემდეგ კი ქართველი მომღერლების ცოცხალი შესრულებით.

„ჩემი ცხოვრების განმავლობაში, არასოდეს მინახავს წარმოდგენის მშვენიერებით და სულიერებით ასე მოხიბლული მაყურებელი, რომელიც 25 წუთი გაუნძრევლად, განსაკუთრებულ რელიგიურ მღუმარებაში იმყოფებოდა და თვალყურს ადევნებდა სცენაზე მარტოდ დარჩენილ ადამიანს, მსახიობს, რომელიც ოქროს ქვიშით დაფარულ ფიცარნაგზე სკრუპულოზურად, მთელი გულმოდგინებით ავლებდა ოცამდე იდეალურ წრეს“.<sup>1</sup>

XX საუკუნის თეატრალურ ხელოვნებაში „სხეულით თხრობის“ საკითხი კიდევ უფრო აქტუალური გახდა, ვინაიდან ის საერთაშორისო ენას ქმნის – რაც ასე თვალნათლივ ჩანდა ლინ ჰვაი-მინის სპექტაკლში, რომელიც აღმოსავლური ქორეოგრაფიის სპეციფიკის გამოხატულების და ცოცხალი ხელოვნების ნიმუშია. სპექტაკლში გამოყენებული ქართული ხალხური სიმღერების ტექსტები ქმნიან სამყაროს სიყვარულის იმ სიუჟეტურ ქარგას, რაც, გარკვეულწილად, უკავშირდება ჰერმან ჰესეს მიერ ახლებურად გააზრებულ აღმოსავლურ-დასავლურ რელიგიას და ფილოსოფიას.

<sup>1</sup>Le Figaro, Paris, 2014 - Lin Hwai-min, Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan - Songs of the Wanderers – ix.: <https://www.dansedanse.ca/en/cloud-gate-dance-theatre-taiwan-songs-wanderers>; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019)

ქართულ ხალხურ ფოლკლორში ასახული სულიერება მსოფლიოში აღიარებულმა ტაივანელმა ქორეოგრაფმა, მწერალმა და მოცეკვავემ ლინ ჰვაი-მინმა არაცნობიერად და შეიძლება გაცნობიერებულად გამოხატა სპექტაკლში „მოხეტიალეთა სიმღერები“, რომელიც მის ერთ-ერთ შედევრად არის აღიარებული. ჩვენი აღქმით კი, ქართული ეროვნული ფოლკლორი, ალბათ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, აღმოსავლეთის და დასავლეთის ქვეყნებს შორის დამაკავშირებელი კულტურული ხიდია, ვინაიდან ტაივანური წარმოდგენის ლიტერატურული საფუძველია ევროპელი მწერლის, ჰერმან ჰესეს ნაწარმოები „ზიდჰართა“, სადაც მწერალი მხატვრული სახეებით გვამცნობს აღმოსავლეთის ფილოსოფიას, სიბრძნეს, მასში ასახავს ქრისტიანულ მოტივებს და გვაახლოვებს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებთან. ის ასევე გვიჩვენებს თვითშემეცნების გზას, სადაც მწერალი ვნებებისა თუ სურვილების ბრჭყალებიდან თავდაღწეულ, გათავისუფლებულ ადამიანს ერთადერთ გრძნობას – სიყვარულს უტოვებს. ეს აღმოჩენა ეკუთვნის ჰერმან ჰესეს აღწერილ ბუღას – ზიდჰართას.<sup>1</sup>

### შესავალი

ხუთი წლის წინ, ქართველი მაყურებელი რუსთაველის თეატრში (თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში) გამოგნებელ სანახაობას წააწყდა – აბსოლუტურად უცხო კულტურაში მარგალიტივით ბრწყინავდა

<sup>1</sup> **ზიდჰართა** - (ის, ვინც მიზანს აღწევს) ბუღა შახიამუნის სახელი (ძვ. წ. 560-480) ბუღა გოტამა (გაუტამა), რომელმაც ჩამოაყალიბა **ოთხი კეთილშობილი ჭეშმარიტება** და **ტანჯვისგან ხსნის რვაშაგი გზა** (მთავარი გმირის სახელს, ქართულ წყაროებში, სხვადასხვა სახით წერენ: ინტერნეტ-სივრცეში – ზიდჰართა, ერთ ქართულ თარგმანში – ზიდჰარტა, გერმანისტი რეზო ყარალაშვილი უწოდებს ზიდჰართას; გერმანულად – Siddhartha, ინგლისურად – Siddhartha, რუსულად – Сиддхартха, თბილისის საერთაშორისო თეატრალურის ფესტივალის პროგრამაში წერია – „სიდჰარტჰა“. მკითხველი რომ არ დავაბნოთ, მთავარ გმირს სტატიაში ვუწოდებთ ზიდჰართას). **შენიშვნა:** აქაც და შემდგომშიც, სახელთა განმარტება აღებულია „ზიდჰარტას“ ქართული თარგმანის შენიშვნებიდან.

(1+10+1=12, აქედან ერთი – „ოროველა“ წარმოადგენდა სპექტაკლის პროლოგის მეორე ნაწილს და ეპილოგს) ქართული ხალხური სიმღერები, სადაც აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორული ნიმუშების შუაგულში – სპექტაკლის მუსიკალური და მისი თემატური განვითარების მე-6-და მე-7 ნაწილებში, მკაფიოდ გამოარჩევდით სვანურ „მირანგულას“ და მეგრულ „ჩელას“, რაც ჩვენს წარმოსახვაში გაერთიანებული საქართველოს იდეასაც ასახავდა. ეს სპექტაკლი იქმნებოდა მაშინ, როცა საქართველო სამოქალაქო ომის შედეგებს იმკიდა და ქვეყნის მრავალფეროვან კუთხეთა გათიშვა მტრობაში გადაიზარდა, რაც ფარულად დღესაც მიმდინარეობს. ტაივანელი მსახიობების მღორე მოძრაობა გათვლილი იყო მათემატიკოსის დარად და ამიტომ წარმოდგენაში შემთხვევით ან უნებურად შექმნილ პაწაწკინტელა მონახაზს თუ მოძრაობას ვერ იპოვიდით, ვინაიდან ყველაფერი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს წამოადგენდა, რაც მაყურებელს, მკვლევარს და ალბათ მის შემქმნელს, მსოფლიოში აღიარებულ ქორეოგრაფ ლინ ჰვაი-მინს, ინდური ფილოსოფიის და რელიგიის ერთ-ერთი ტერმინის – „სანსარას“<sup>1</sup> განმარტებამდე მიიყვანდა. ალბათ, პიროვნების მუდმივი გარდაქმნების იდეით დაიბადა სპექტაკლის სახელწოდება „მოხეტიალეთა სიმღერები“, რომელიც თითქოს ზიდჰართასთან გაიგივებული ყველა ადამიანის შესაძლო მოგზაურობას წარმოადგენს საკუთარ „მე“-ში, ხოლო მისი შეცნობის შედეგი – ტანჯვის, სურვილების უკუგდება და მარადიული სიმშვიდის მოპოვებაა. ამ გზაგავლილმა ტაივანელმა მსახიობებმა, იქნებ, ყმაწვილი ზიდჰართას მსგავსად, რელიგიურმა ქურუმებმა, ქართველ შემსრულებლებთან ერთად, ეროვნებათა შორის ზღვარი წაშალეს, თუმცა იმავდროულად, ღრმად ეროვნულს წარმოადგენდნენ, სადაც ქართული ფესვების ამოცნობას ხელავდი გერმანელი ავტორის – ჰერმან ჰესეს და

<sup>1</sup> **სანსარა** – უწყვეტი გარდაქმნები პიროვნების, სულის (სანსკრ. სამსარა – მუდმივი მოგზაურობა) ინდურ რელიგიებში (ინდუიზმი, ბუდიზმი, ჯაინიზმი). აღნიშნავს ქმნადობისა და წარმავლობის მუდმივ ციკლს, ანუ ხელახალ დაბადებათა წრებრუნვას. ეს მუდმივი წრებრუნვა ამ მოძღვრებებში ითვლება მტანჯველად (ლუკაპა).

ტაივანელი ქორეოგრაფის – ლინ ჰვაი-მინის დახმარებით.

ქართველი მკვლევარი და გერმანისტი რეზო ყარალაშვილი აღნიშნავს ჰერმან ჰესეს კავშირს კარლ იუნგთან, მისი ნაშრომების გავლენას და დასძენს: „მწერლისთვის, უეჭველად მიმზიდველი უნდა ყოფილიყო ანალიზური ფსიქოლოგიის ის დებულებაც, რომ ადამიანი იზრდება თავისივე შინაგანი სულიერ-ფიზიკური სტრუქტურის საფუძველზე, რაც განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას ანიჭებს ყოველ ინდივიდუალს პიროვნებად ქცევის დროს. მაგრამ განსაკუთრებით მიმზიდველი „სიღრმის ფსიქოლოგიაში“ ჰესესთვის მაინც ის იყო, რომ ფსიქოანალიზის მიერ შემოთავაზებული ტექნიკა სტიმულს აძლევდა ინდივიდის შინაგან აქტივობას, წინ უსწრებდა მას და აჩვენებდა, თავისი თავის სრულყოფილების სწრაფვისას არ დაკმაყოფილებულიყო მიღწეულით“.<sup>1</sup>

რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე, სანამ „მოხეტიალეთა სიმღერები“ დაიწყებოდა, ყრუდ გაისმოდა უცნაური ხმა, რომელიც გაბმულ და გრძელ „ომ“-ს ჰგავდა. თუ დაუკვირდებოდით, მიხვდებოდით, რომ ამ ხმებს გამოსცემდა შემსრულებელთა გუნდი, რომელიც თითქოს ერთიანი, ჰარმონიული ასოთა წყობა იყო, რაც უსამელო სიღრმეს გვაუწყებდა, იმ სიღრმეს, რომელიც დაკავშირებულია სამყაროსთან და თითოეული ადამიანის ამოუცნობ მე-სთან, რომლის წვდომა ასე სურდა ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებ „ზიდჰართას“ მთავარ გმირს – იმ მოხეტიალეს, რომელსაც საბოლოოდ „გამოღვიძება“ და გაბრწყინება ელოდა. მაგრამ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიტყვა „ომ“<sup>2</sup> ინდუისტების და ბუდისტების წმინდა სიტყვაა, რომლის ერთ-ერთ წარმოთქმას

<sup>1</sup> რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980, გვ. 162.

<sup>2</sup> **ომ** – უთარგმნელი მარცვალია, რომელიც წმინდაა როგორც ინდუისტებისათვის, ასევე ბუდისტებისთვის. მისი ჟღერადობა (აუმ) ასახავს ტრანსცენდენტურ პირველად ჟღერას, რომლის ვიბრაციისგან, ინდუისტთა წარმოდგენით სრულიად კოსმოსი, უნივერსუმი შეიქმნა. იგი წარმოსახავს უმაღლეს ღვთიურ ძალას, ბრაჰმანს, უფორმო და უპიროვნო სულს, რომელიც მოიცავს, როგორც ხილულ გამოვლინებათა, ასევე ტრანსცენდენტურ სამყაროებს.

მოისმენთ ინტერნეტ-სივრცეში.<sup>1</sup> თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პროგრამა გვაუწყებდა: „ანსამბლის 24 მოცეკვავე ვარჯიშობს მედიტაციაში, Qi Gong-ის სახელით ცნობილ უძველეს სუნთქვით ვარჯიშებში, საბრძოლო ხელოვნებაში, თანამედროვე ცეკვებში, ბალეტსა და კალიგრაფიაში“.<sup>2</sup>

### **ზიდჰართას ცოცხალი ქანდაკება სცენაზე**

ჰესეს ნაწარმოების მთავარ გმირს, ზიდჰართას – ბრაჰმანის შვილს, მამამისის რწმენა მის კითხვებს ვერ პასუხობს და ჭაბუკი დამოუკიდებლად იწყებს ძიებას. სამანები მედიტაციის სრულყოფას ასწავლიან, ბუდა გოტამა თავის მოძღვრებას აზიარებს, მაგრამ ზიდჰართა მიზანს ისახავს და სწავლების კი არა, ცოდნისა და სიყვარულის გზით ახდენს გასხივოსნებას. ცხოვრებისეული ტკობის უარყოფელი, ის წმინდა მდინარესთან აღწევს მისტიკურ განცდას ერთიანი ყოფიერების შესახებ. მისი მეგობარი, ბუდა გოტამას მიმდევარი გოვინდა მას თავყვანს სცემს, როგორც ბუდას, წმინდანს და ამასთან, იმ ძლიერ ადამიანს, ზეკაცს, რომელმაც ეს რთული გზა განვლო.

როცა ფარდა აიწია და ტაივანური სპექტაკლი „მოხეტიალეთა სიმღერები“ დაიწყო, სცენაზე წვიმის ხმაურის მსგავსი ბგერები გაისმოდა და ამ ხმას გამოსცემდა ჭერიდან წვრილ ჭავლად წამოსული ოქროსფერი ბრინჯის (მთლიანად სპექტაკლში გამოყენებული იყო 3, 5 ტონა) ნაკადი, რომელიც სცენის მარცხენა კუთხეში მდგარ ცოცხალ ქანდაკებას თავზე ეცემოდა. ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით, ბუდისტის სამოსი ოდნავ ირხეოდა, რაც თითქოს თვითნაღრმავებაში მყოფის შეკავებულ სუნთქვასა და მის შენელებულ გულისცემაზე მიუთითებდა. უძრავად მდგარი თავგადაპარსული მამაკაცი

<sup>1</sup> Mantra Chants ❖ 1111 Times, <https://www.youtube.com/watch?v=sG8NDw3Tv6c>; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> 2014 წლის თბილისის თეატრის საერთაშორისო ფესტივალის კატალოგი, გვ. 16, იხ.: [http://tbilisiinternational.com/m/u/repositories/34/69/88Zp1tROakCTNn-26MFPng/file%20\(3\).pdf](http://tbilisiinternational.com/m/u/repositories/34/69/88Zp1tROakCTNn-26MFPng/file%20(3).pdf) (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

ძრავალ ასოციაციას ქმნიდა – ის შეიძლება ყოფილიყო ბერი ან თვით ბუდას ქანდაკება, რომელსაც ინტერნეტ-რესურსების წყაროებში იშვიათად გამოხატავენ ფეხზე მდგომს. ამიტომ, ჩემი ერთი ვერსიით, სპექტაკლის ეს მღვმარე სცენა აგებული იყო ჰერმან ჰესეს ნაწარმოების დასაწყისზე, როცა ზიდჰარტა, ბრაჰმანის<sup>1</sup> შვილი, ღმერთის ნებური მშვენიერი ჭაბუკი გადაწყვეტს ასკეტ ბერებს – სამანებს<sup>2</sup> გაჰყვეს. ნაწარმოების ამ ეპიზოდში ზიდჰარტა მუხლჩაუხრელად, გადაჯვარედინებული ხელებით, დიდხანს ელოდა მამის ნებართვას. მწერლის ეს ბრწყინვალე პასაჟი, რომელიც ნაწარმოების მცირე ნაწილშია აღწერილი, გვაუწყებს მამის გაგულისებას და მომავალი ბუდას შეუვალ ხასიათს. სწორედ მისი ბუნების ეს შეუვალი თვისება გადაიქცა იმ გზის წინაპირობად, რომლის გავლაც ყველა ადამიანს შეუძლია, გააჩნია, რას აირჩევს ის – დარჩეს იქ, სადაც არის თუ ახლის ძიებას შეუდგეს, რათა სხვებსაც, ზიდჰარტას მსგავსად, უჩვენოს ადამიანის სრულყოფილებამდე მიმავალი გზა.

ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ნაწარმოების ბოლო ეპიზოდიც, სადაც ზიდჰარტაში აისახა მთელი სამყარო და სადაც შეიძლება ჰესემ თვით ღმერთი დაგვანახა: გოვინდამ ბერი „იხეტილა“, მაგრამ ტანჯვას თავი ვერ დააღწია და კვლავ ძიების გზაზე დამდგარმა, ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდში მოწიწებით მიმართა ზიდჰარტას, წასვლისას რამე ეთქვა მისთვის. ზიდჰარტამ უთხრა: „...მოიწიე ჩემკენ!.. მაკოცე შუბლზე, გოვინდა“<sup>3</sup>. როცა გოვინდა დაიხარა, ზიდჰარტას სახე თითქოს სადღაც გაქრა და მის მაგივრად დაინახა უამრავი სახე, რომლებიც განუწყვეტლივ იცვლებოდნენ, მაგრამ იმავდროულად, ზიდჰარტას ჰგავდნენ: ახალდაბადებული ჩვილი, მკვლელი, ჯალათი, ქალისა და მამაკაცის ვნებისგან განხლებული სხეულები, ხარები, ნიანგები და ა. შ. მან დაინახა ღმერთები

<sup>1</sup> **ბრაჰმანი** – ინდურ კასტურ სისტემაში უმაღლესი კასტის წარმომადგენელი.

<sup>2</sup> **სამანა** – ასკეტი, წყალობის მთხოვნელი ბერია ინდოეთში. ეს ცნება, ძირითადად, ბუდისტურ კონტექსტში გამოიყენება და აღნიშნავს უპოვარ ბერს, რომელიც მოწყალებით ცხოვრობს.

კრიშნა და აგნი!... ამ სახეებს ის ხედავდა ათასი შეხამებით... ყველაფერზე გადაკრული იყო მინა თუ გამჭვირვალე ტყავის მსგავსი თხელი ყინული, თუ წყლის ნიღაბი „და ხედავდა გოვინდა ნიღბის ღიმილს, ერთიანობის ამ ღიმილს სახებათა მდინარესა ზედა განფენილს, ერთდროულობის ღიმილს, ათასობით სიკვდილსა და სიცოცხლესა ზედა განფენილს. და ეს ღიმილი ზიდჰართასი იყო იგივე, ზუსტად ისეთივე წყნარი, ფაქიზი, შეუღწევადი, იქნებ თავაზიანი, იქნებ გამჭირდავი, ბრძნული, ათასფერი ღიმილი გოტამასი, ბუდასი, რომელიც ასჯერ მაინც ეხილა თავად მას მოწიწებით. ასე, იცოდა ეს გოვინდამ, სრულქმნილნი იღიმებიან მხოლოდ“.<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე ზიდჰართას ერთი ჩალიმების მსგავსებით აიგივებს გოტამასთან. ნაწარმოების ბოლო ეპიზოდზე, 1923 წელს რომენ როლანი ჰესეს წერდა: „რა მშვენიერი და ღრმაა ნაწარმოების ფინალი! რა მშვენიერი ზმანებაა ერთიანი მდინარე, განათებული ბუდას ღიმილით, „სრულყოფილის“ ღიმილით“.<sup>3</sup> ნაწარმოების ამ ეპიზოდში ზიდჰართა უძოდრად იჯდა და არა იდგა, როგორც ეს ლინ ჰვაი-მინის სპექტაკლშია. ამასაც თავის ახსნა აქვს – ეს დგომა უფრო მონუმენტურია, რაც სცენის „ცარიელ სივრცეში“ მაყურებლის კონცენტრაციას ხელს უწყობს.

ჩვენი ვარაუდით, სწორია მეორე ვერსია, ვინაიდან სპექტაკლის ეპილოგის უძრავ ნაწილს წარმოადგენს ზიდჰართას ხატება, ხოლო მისი მოძრავი ნაწილი, თითქმის დაძინებულ სამოსში ჩაცმული ის ადამიანები არიან, რომლებიც ბევრჯერ აისახნენ ზიდჰართას ცხოვრებაში, როცა, ვასუდევასთან

---

<sup>1</sup> აგნი – (სანსკრ. — ცეცხლი, ცეცხლის ღმერთი) — ღვთიურის ცეცხლოვანი ფორმა ინდუიზმში. წინარეინდუისტურ, ვედურ რელიგიაში ითვლება შუამავლად ადამიანსა და ღმერთებს შორის. ვედურ ჰიმნებში იგი იწოდება „ყველგან შემადწვეველ სულად“, რომლის მანიფესტირებაც ღმერთები არიან. იგი ვლინდება მიწაზე ცეცხლის სახით, ჰაერში ელვის სახით (ინდრა) და ზეცაში მზის სახით (სურია).

<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამოქვეყნებულია „სიესტა“, გვ. 56, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidhartha/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>3</sup> Герман Гессе. Сиддхартха, с. 91., იხ.: - <https://kargopolov.spb.ru/assets/books/hesse-siddhartha.pdf>; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).



ერთად, მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადაჰყავდა ისინი, გადაჰყავდა ისე, როგორც ჭაბუკობისას მეხორნე ვასუდევამ გადაიყვანა მეორე ნაპირზე, სადაც მან სანსარაში იცხოვრა, მაგრამ მდინარესთან დაბრუნებული, თავისი „ფიქრებით, ჩაღრმავებით, შეცნობით“, მოთმინებით, სიყვარულით ადამიანი-ღმერთი გახდა. შეიძლება, წარმოდგენის პირველ ეპიზოდში გამოჩენილი ადამიანები მომლოცველებიც იყვნენ, როგორც ეს წერია თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პროგრამაში.<sup>1</sup> მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ სამანა-ზიდჰართას მიწისფერი ჩაცმულობის სილატაკეს, რითიც შემოსილნი არიან მსახიობები, შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს ადამიანები ჰერმან ჰესეს ასკეტი ბერების შთაბეჭდილებით შექმნა ლინ ჰვაი-მინმა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ გოტამა ბუდას ერთ დროს ზიდჰართა ერქვა, ნაწარმოების წამყვან გმირსაც ზიდჰართა ჰქვია, ხოლო კამალას შობილი მისი შვილი – ასევე ზიდჰართად არის წოდებული. აქედან გამომდინარე, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით ჰესეს მიერ შექმნილ „ახალი ბუდას“ ხატების უტყუარ ასახვაში, რომელიც ქრისტიანული რელიგიის „ელემენტს“ მოიცავს.

ერთ-ერთი ავტორი წერს: „კიდევ ერთი ქრისტიანული ელემენტი, მძლავრად რომ იჭრება რომანში, არის სიყვარული, რომელიც ზიდჰართას ცხოვრების ბოლო ფაზის მთავარი მოტივია: სიყვარული შვილის მიმართ და სიყვარული ზოგადად – გრძნობა, რომელიც ყველაფერზე მაღლა დგას“.<sup>2</sup> ნაირფერი გზის დასასრულს, სამყაროსა და ადამიანის შემმეცნებელი ზიდჰართა ამბობს: „სიყვარული, ო, გოვინდა, ამ ქვეყნად ყველაზე მნიშვნელოვანია. სამყაროს შეცნობა, მისი ახსნა, მისი სიძულვილი – ამ ყველაფერს უუთმობ უდიდესს მოაზროვნეებს. ჩემთვის მნიშვნელოვანია მხოლოდ ერთი რამ – ვისწავლო სამყაროს სიყვარული, არ შევიძულო ის და ჩემი თავი, არამედ

<sup>1</sup> 2014 წლის თბილისის თეატრის საერთაშორისო ფესტივალის კატალოგი, გვ. 17, იხ.: [http://tbilisiinternational.com/m/u/repositories/34/69/88Zp1TROakCTNn-26MFPng/file%20\(3\).pdf](http://tbilisiinternational.com/m/u/repositories/34/69/88Zp1TROakCTNn-26MFPng/file%20(3).pdf) (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰართა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 2, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).



ვუყურო მას, ჩემ თავს და ყველა არსებას სიყვარულით, აღფრთოვანებით და პატივისცემით“. გაცხებული გოვინდა პასუხობს: „მე მესმის, მაგრამ სწორედ ეს ამაღლებულმა (გულისხმობს გოტამა ბუდას – მ. ტ.) ცდომილებად აღიარა, ის ბრძანებს – კეთილგანწყობა, მოთმინება, შემწყნარებლობა, სიმშვიდე, მაგრამ არა სიყვარული. მან აგვიკრძალა მივცეთ ჩვენი გული მიწიერ სიყვარულს“.<sup>1</sup> ჰესეს „ზიდჰართას“ ერთ-ერთ გამოცემაში ვკითხულობთ: „ჰესეს ეს დისტანცირება ბუდიზმიზგან კარგად ჩანს ზიდჰარტას დამოკიდებულებაში გოტამა ბუდას მიმართ: მართალია, ორივეს საბოლოო მიზანი ხსნაა, მაგრამ ზიდჰარტასთვის მისი ინდივიდუალური ვნებებია უმთავრესი. სწორედ ბუდას ცხოვრების პოზიტიურ შეფასებას მიჰყავს ზიდჰარტა მისივე სწავლებასთან დაპირისპირებამდე. სწორედ ბუდას ცხოვრება არის ზიდჰარტასთვის დადასტურება იმისა, რომ მისი გადაწყვეტილება საკუთარ გზაზე სიარულისა, სწორია“.<sup>2</sup> ანუ ჰესეს მთავარი გმირი თვითონ იწყებს ჭეშმარიტების ძიებას და დაადგება გზას, რომელიც მწერლის აზრით და თვით ლინ ჰვაი-ძინის სპექტაკლიდან გამომდინარე, ყველა ადამიანს შეუძლია გაიაროს. ეს გზა არის ტანჯვისგან, დელვიზგან, ვნებისგან გათავისუფლების გზა. და, სწორედ ამიტომ უწოდებს ჰერმან ჰესე ინსტინქტებითა და ვნებებით მართულ ჩვეულებრივ ხალხს ბავშვ-ადამიანებს. სწორედ მათ საზოგადოებაში გახდა გონიერი და იღბლიანი ზიდჰართა მომხვეჭელი, მოთამაშე, ტრფიალების ტექნიკის დიდოსტატი და ა. შ. ეს ყველაფერი ნაწარმოებში გაკილვის საგანი კი არ არის, არამედ ნებისმიერი პიროვნების ადამიანური გამოვლინებაა, რასაც შემდგომ, ზიდჰართა ჯერ თავის თავში შეიძულებს და განუდგება ბავშვ-ადამიანებს, მაგრამ მერე შეიყვარებს მათ, რაც მკითხველში ჰუმანიზმის კვალს ტოვებს.

---

<sup>1</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 48, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 2, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

### **ჰესეს ნაწარმოების 12 თავის 2 თუ 3 ნაწილი?**

ჰესეს „ზიდჰართას“ პირველი ნაწილი შედგება ოთხი თავისგან: „ბრაჰმანის ვაჟი“; „სამანებთან“; „გოტამა“; „გამოღვიძება“, სადაც განხილულია ზიდჰართას მიერ საკუთარი გზის ძიების მოტივაცია. ნაწარმოების მეორე ნაწილი შედგება რვა თავისგან: „კამალა“; „ადამიან-ბავშვებთან“; „სანსარა“; „მდინარესთან“; „მებორნე“; „ვაჟიშვილი“; „ომ“; „გოვინდა“ – სულ თორმეტი თავია, სპექტაკლში გამოყენებული ქართული ხალხური სიმღერების იდენტური რაოდენობა. ჰერმან ჰესე ნაწარმოების მე-3 თავში ყვება იმის შესახებ, თუ როგორ შეხვდა ზიდჰართა გოტამა ბუდას, რომელიც მიმდევრებს აცნობდა ოთხ მთავარ კეთილშობილ ჭეშმარიტებას<sup>1</sup> და ტანჯვისგან გათავისუფლების რვაშეგ გზას.<sup>2</sup> ჩვენ რომ შევადაროთ გოტამა ბუდას ჭეშმარიტებები ჰერმან ჰესეს პირველ ოთხ თავს, მივხვდებით, რომ მისი მოძღვრების ანარეკლი ნაწარმოების სხვადასხვა თავშია მოცემული: ზიდჰართა აცნობიერებს ტანჯვას, ადგენს მისი წამოშობის მიზეზებს და ეძებს ტანჯვის დაძლევის გზას, ამიტომ

<sup>1</sup> **ოთხი კეთილშობილი ჭეშმარიტება** – წარმოადგენს ბუდისტური სწავლების საფუძველს. 1. ჭეშმარიტება ტანჯვაზე: ცხოვრება არსებობის წრებურუნვაში არის მტანჯველი. 2. ჭეშმარიტება ტანჯვის წარმოშობის შესახებ: ტანჯვის მიზეზებია სიხარბე, სიძულვილი და სიბრძავე. 3. ტანჯვის დაძლევის ჭეშმარიტება: მიზეზთა ჩაქრობით ჩაქრება ტანჯვაც. 4. ტანჯვის ჩაქრობისკენ მივყავართ კეთილშობილ რვაშეგ ბილიკს. ტანჯვა, ბუდას თანახმად, შეწყდება ნირვანას მიღწევისას, რაც სიხარბისა და უცოდინრობის დასასრულია. ნირვანას მიღწევა კი რვაშეგ ბილიკის საშუალებით არის შესაძლებელი.

<sup>2</sup> **კეთილშობილი რვაშეგ ბილიკი** – (სანსკრ.) წარმოადგენს ბუდისტური სწავლების ცენტრალურ ელემენტს. იგია მეოთხე ოთხი კეთილშობილი ჭეშმარიტებათაგან და ასწავლის ხსნის (ნირვანას) მისაღწევ გზას. გადმოცემის თანახმად, ეს სწავლება ზიდჰართა გაუტამამ (ბუდამ) ჩამოაყალიბა თავის 22-ე ქადაგებაში დიგჰა-ნიკაიაში. ბუდას თანახმად, ადამიანი მიაღწევს ნირვანას რვაშეგ კეთილშობილი ბილიკით: 1. მართალი ცოდნა; 2. მართალი ფიქრები; 3. მართალი თქმა; 4. მართალი ქმედება; 5. მართალი შემოსავალი; 6. მართალი მცდელობა; 7. მართალი ყურადღებინობა; 8. მართალი ჩაღრმავება. ეს რვა პრინციპი სამ ჯგუფად ერთიანდება: სიბრძნე (პრაჯნა – 1 და 2 ნაწილები) ანუ საკუთარი თავისა და სამყაროს სწორი გაგება, ზნეობრიობა.

გაურბის ბრაჰმანთა, სამანთა ცხოვრების წესს, გოტამა ბუდას სწავლებას და „გალვიძებული“ იწყებს ახალ – აბსოლუტურად განსხვავებულ ცხოვრებას, როცა ასკეტი სამანა გადაიქცევა ქალთა მეხოტბედ და ყოფილი უპოვარი, ფუფუნებასა და აზარტულ თამაშებში ჰპოვებს მოჩვენებით შვებას. რეზო ყარალაშვილი წერდა: „ზოგადად თორმეტი როგორც დასავლეთში, ასევე აღმოსავლეთში მიჩნეულია სამყაროს სიმბოლოდ, ყველა მის სივრცულ და დროით გამოვლინებათა ერთობლიობაში... თორმეტმა შუა საუკუნეების დოგმატიკაში კიდევ ერთი მისტიკურ-სიმბოლური მნიშვნელობა შეიძინა, რაც ჰესეს ნაწარმოების სიმბოლურ მიზანდასახულობასთან დაკავშირებით ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს. ამ აზრით, თორმეტი „ზიდჰართაში“ შეგვიძლია მივიჩნიოთ სულის მატერიაში შეღწევისა და რწმენის ჭეშმარიტებათა გამოცხადების სიმბოლოდ“.<sup>1</sup>

ვინაიდან ჰესეს „ზიდჰართას“ პირველი ნაწილი შედგება ოთხი, ხოლო მეორე – რვა თავისაგან, შეგვიძლია დაუშვათ, რომ თუ მწერალი პირველ ნაწილში მიჰყვება გოტამას, მეორე ნაწილში თვითონ აყალიბებს „თავის“ მრავალწახნაგა გზას. ალბათ, სწორედ ამიტომ წერდა რომენ როლანი: „ჰერმან ჰესეს „ზიდჰართა“, რომლის პირველი ნაწილი მეძღვნება მე, ევროპელ მწერლებსა და ინდური აზრისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებთა შორის წარმოადგენს ერთ-ერთ სიღრმისეულ ქმნილებას. მისი ბოლო 15-20 გვერდი თავისუფლად შეიძლება შევიდეს ინდური სიბრძნის საგანძურში“.<sup>2</sup> თვით ჰერმან ჰესე შტეფან ცვაიგისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავს, რომ ზიდჰართას სახეში ჩაღო არა მარტო ინდური, არამედ ჩინური სიბრძნეც: „ჩემი წმინდანი შემოსილია ინდურ სამოსში, მაგრამ მისი სიბრძნე ახლოა ლაო-ძისთან, ვიდრე გოტამასთან...“. ზიდჰართა ფინალში ამბობს: „სამყარო ყოველ წამს სრულყოფილია, ყველა ცოდვა უკვე ატარებს თავის თავში

<sup>1</sup> რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980, გვ. 86.

<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰართა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 91, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

შენდობას, ყველა ბავშვი ატარებს თავის თავში მოხუცებულს, ყველა ჩვილი სიკვდილს, ყველა მომაკვდავი სიცოცხლეს“.<sup>1</sup> ამგვარი ერთიანობა – ზიდჰართას ეს მიგნება ახლოს არის ინის და იანის კონცეფციის არსთან: ერთი, რომ ყველაფერი მუდმივად იცვლება და მეორე, დაპირისპირებულობა ერთმანეთზე მოქმედებს (შეუძლებელია შავი თეთრის გარეშე და პირიქით). ჰესეს „სიდჰარტა“ მკითხველზე გენიალური მუსიკის შესრულების ძალით მოქმედებს, მის სულს თავის სათუთ ხელებში აქცევს და ნებისმიერი ტანჯვისგან ათავისუფლებს, რაც აღსარების პროცესს ემსგავსება, როცა ცოდვას ცოდვას კი აღარ უწოდებ, არამედ ცოდნას, რაც თავისუფლების გზას გიხსნის და თუ ერთ მოსაზრებას დავეთანხმებით, ნაწარმოები მართლაც „წამალივით მოქმედებს“ ადამიანზე და მოქმედებს ისე, რომ ამ ნაწარმოების დასრულების შემდეგ, ისევ მოგიწევს გადაშალო და ხელმეორედ წაიკითხო და იკითხო მანამ, სანამ ჰესეს გმირის თვითშემეცნების გზას არ დაადგები.

პრესის ფურცლებიდან<sup>2</sup> შევიტყვევთ, რომ ლინ ჰვაი-მინის წარმოდგენა შედგებოდა სამი ნაწილისაგან: 1. **„წმინდა მდინარე“** – ზიდჰართამ გაბრწყინებას მიაღწია მდინარესთან, რომლისგანაც ბევრი რამ ისწავლა; 2. **„წმინდა ხე“** – მე-5 თავში ზიდჰართა იხსენებს ბუდას და ხე ბო-ს, სადაც მას გასზივოსნება ეწვია; სპექტაკლში „მირანგულას“ შესრულების დროს, ბოლჰის ხის მწვანე ტოტებით მამაკაცები შემოდოლდნენ, ხოლო ქალებს ბანიანის ხის „ლერძები“ ეჭირათ ხელში. ამ რეკვიზიტების დახმარებით ულამაზეს, თითქმის ეროტიკულ სანახაობას ქმნიდა ქორეოგრაფი, სადაც ჩანდა ზიდჰართა-კამალას ურთიერთიერთობა, რომელიც ხუთი წყვილით წარმოდგენილი, უფრო აფართოებდა მათი სიყვარულის ისტორიას. ბოლჰის და ბანიანის ხეები ინდოეთში წმინდა ხეებს წარმოადგენენ. მათ მნიშვნელობაზე შემდეგ თავში მოგახსენებთ.

<sup>1</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 54, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> VII Международный театральный фестиваль имени Чехова. Песни странников. Пресса о спектакле [http://www.smotr.ru/2006/chekhov/2006\\_7chekhov\\_strannik.htm](http://www.smotr.ru/2006/chekhov/2006_7chekhov_strannik.htm) (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

3. „წმინდა ცეცხლი“ – როცა კურტიზანი კამალა ყველაფერს დატოვებს და მომაკვდავი გოტამას სანახავად მიდის, გზად სიკვდილი ეწვევა და მის ნეშტს ზითპართა და ვასუდევა კოცონზე დაწვავენ. გოვინდა, მე-12 თავში, ზიდჰართას სახეში არეკლილ ცეცხლის ღმერთს – აგნის დანახავს, რომელიც ადამიანსა და ღმერთებს შორის შუამავლად ითვლებოდა. ღინ ჰვაი-მინის „ცეცხლის რიტუალი“ კამალას ტანჯული სულის ზეასვლას, რომელმაც სიკვდილზე სიცოცხლით გაიმარჯვა და ალბათ სწორედ ამიტომ აჟღერდება ამ ეპიზოდში „ჩაკრულო“, რომელიც დღესაც მოგზაურობს კოსმოსში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რეზო ყარალაშვილი ჰესეს ამ ნაწარმოებს, კომპოზიციურად სამ ნაწილად ყოფს და მოჰყავს ციტატა, სადაც ეს სამი ნაწილი დაკავშირებულია ინდუიზმში გავრცელებულ წარმოდგენასთან სამი ცხოვრებისეული გზის შესახებ, რაც უთუოდ კავშირშია ზიდჰართას ცხოვრების გზასთან: წინაპართა მიდევნება, მისგან თავის დახსნა და ღვთაებრივი გზა.<sup>1</sup> თუმცა მკვლევარი იმასაც ამბობს, რომ პირველ ნაწილში ზიდჰართა გაურბის საკუთარ მეს, ხოლო მეორეში მინ დაბრუნებაა აღწერილი. ანუ, საქმე გვაქვს გაქცევისა და შინდაბრუნების აღმოსავლურ მოდიფიკაციასთან (პერიფრაზი).<sup>2</sup>

ღინ ჰვაი-მინის წარმოდგენა, ჰესეს ნაწარმოების თავების შესაბამისად, თორმეტი ნაწილისაგან შედგებოდა და თითოეულს შეესაბამებოდა ქართული სიმღერა, საიდანაც ერთი – „დაიგვიანეს“ კომპოზიტორ ნიკოს სულხანიშვილის ნაწარმოებია, ხოლო დანარჩენი ათი ქართული ხალხური ფოლკლორის ნიმუშია: 1. „ოროველა“; 2. „წმინდაო ღმერთო“; 3. „გაფრინდი შავო მერცხალო“; 4. „ურბული“; 5. „ჭონა“; 6. „მირანგულა“; 7. „ჩელა“; 8. „დაიგვიანეს“; 9. „წინწყარო“; 10. „ჩაკრულო“; 11. „გარეკახური“; 12. „ოროველა“. წარმოდგენაში „ოროველა“ გაისმის ეპილოგში – მოხეტიალეთა ცხოვრების

<sup>1</sup> რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980, გვ. 84.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 77.

წრის დაწყების ნიშნად და პროლოგში – ზიდჰარტას სრულყოფილებისკენ მიმავალი სპირალური გზის მაჩვენებლად, რაც ადამიანის სწრაფვას უნდა წარმოადგენდეს. ერთ-ერთ გადაცემაში ლინ ჰვაი-მინმა კითხვაზე – თუ როგორ გაჩნდა სპექტაკლში ქართული ხალხური სიმღერები, უპასუხა: „ქართულ მუსიკას პირველად გავეცანი ვენაში. ისე მოხდა, რომ ახლობელმა გადმომცა ქართული სიმღერების კასეტა. მე მოვუსმინე და მივხვდი, რომ ეს ის მუსიკაა, რომელიც მჭირდებოდა. მაგრამ ძალიან ცუდი ხარისხის ჩანაწერი იყო და დავიწყე მისი ძეგნი. ნებისმიერ მაღაზიაში ვცდილობდი ამ ჩანაწერის შოვნას (ლინ ჰვაი-მინი არ ასახელებს წლებს და ვინაიდან „მოხეტიალეთა სიმღერების“ პრემიერა შედგა 1994 წელს, სავარაუდოა, რომ ქართული სიმღერების ჩანაწერებს ეძებდა, ალბათ, 1990-1993 წწ. – მ. ტ.). იმუამად ნიუ-იორკში ვიყავი და მოვიარე ნაცნობი მაღაზიები, რომლებიც ვაჭრობდნენ ნებისმიერი აუდიო-ჩანაწერებით, მაგრამ – უშედეგოდ. ვიჯექი სასტუმროში, უკვე ვაპირებდი ნომრის დატოვებას და აეროპორტში გამგზავრებას... უცებ გამახსენდა, რომ ნიუ-იორკში არის რუსული წიგნის მაღაზია და დაუყოვნებლივ დავრეკე. ყურმილი აიღო ქალმა და მითხრა – დიახ, ჩვენ გვაქვს ასეთი ფირფიტა, მოითმინეთ, წავალ საწყობში და გეტყვით, სად დევს. ვიჯექი და ვიცდიდი, თუმცა ის ერთი წუთი მომეჩვენა თხუთმეტ ხანგრძლივ წუთად. ბოლოს გავიგონე – დიახ, ჩვენ გვაქვს ასეთი ფირფიტა. გავიქეცი მაღაზიაში, ვტაცე ხელი მას და ასე მოვიპოვე შესაბამისი ხარისხის მუსიკა, რომელიც სპექტაკლში გამოვიყენეთ“<sup>1</sup>.

სპექტაკლში გამოყენებული ქართული ხალხური სიმღერები, ჰერმან ჰესეს ნაწარმოების თავების თემების რიგთან, ყოველთვის ზუსტ კავშირში არ იყო, მაგრამ ხშირად, სიუჟეტების არსით და სულიერი განწყობილებით ემთხვეოდა მათ. ქართული პოლიფონიური მუსიკის გამოყენების

<sup>1</sup>«ГЛАЗА В ГЛАЗА» С АЛЛОЙ СИГАЛОВОЙ», [HTTPS://TVKULTURA.RU/VIDEO/SHOW/BRAND\\_ID/31938/EPISODE\\_ID/562736/VIDEO\\_ID/562736/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/31938/episode_id/562736/video_id/562736/), 2001-2005. (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

მოტივაცია, ჩემი აზრით, აიხსნება მრავალ-ზმად მოღუდუნე მდინარის („წმინდა მდინარის“) სწავლებით, რამაც ზიდჰართა ჭეშმარიტებას აზიარა და მთელი სამყაროს სიყვარულის კარი გაუხსნა. წვიმების დროს აღიღებული მდინარის შემყურე ზიდჰართა ამბობს: „მართალი არაა, მეგობარო, რომ მდინარეს ბევრნაირი ზმა, ძალიან ბევრი ზმა აქვს? ...ზმა მეფისა, ანდა მეომრისა ანდა მოზვრისა ანდა ღამის ჩიტიისა, ანდა მშობიარეს, ანდა ხარისა და ათასობით კიდევ სხვა ზმა? ასეა ეს, – დაეთანზმა ვასუდევა, – ყოველი ქმნილების ზმებია მის ზმაში“<sup>1</sup> და შემდეგ ორივე დასკვნის, რომ თუ ამ ათიათასობით ზმის მოსმენას ერთდროულად შეძლებ, გაიგონებ „ომ“-ს.

ნაწარმოებში მდინარეზე დაკვირვების შედეგად, ზიდჰართა დაადგენს, რომ მისი მუდმივი მდინარების გამო, დრო არ არსებობს, ვინაიდან მდინარე ერთდროულად არის ყველგან, ერთსა და იმავე დროს, და მისთვის არსებობს მხოლოდ აწმყო: „არარა იყო და არარა იქნება; ყველაფერი არის, ყველაფერს აქვს არსი და აწმყო“. ერთ-ერთ ინტერვიუში, როცა ლინ ჰვაი-მინი მუშაობდა წარმოდგენაზე „Listening to the River“ (2010 წელი), ქორეოგრაფმა თქვა – როცა მდინარეს ელაპარაკება, ბედნიერია.

და მაინც, რატომ გამოიყენა ლინ ჰვაი-მინმა ქართული ხალხური სიმღერები? იმიტომ რომ, ქორეოგრაფის მიერ შერჩეული ფოლკლორული ნიმუშების უმეტესს ნაწილს გასდევს სოლისტთან ჰარმონიულ კავშირში მყოფი, ერთ ძალად შეკრული – „ოლო“ (ბანები), რომელიც ძალიან ჰკავს ბუდისტების საკრალურ „ომ“-ს. ამ სიტყვას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებში, რომელიც მისტიკური ძალით მოქმედებს გმირებზე და მისი სწორი წარმოთქმა თურმე ადამიანისაგან დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ჰერმან ჰესე ზიდჰართას ენით განმარტავს: „ომ –

<sup>1</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამოცემლობა „სიესტა“, გვ. 41, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).



მშვილდი, სული – ისარი, ბრაჰმანი<sup>1</sup> – ამ მიზნის ისრები და მიზანს მიაღწევს ის“. ან, „ეს იყო მარტო ერთი სიტყვა, ერთი მარტვალი, რომელიც თავისთვის ჩაიბუბუნა სრულიად შეუცნობლად – უძველესი საწყისი და ბრაჰმანული ლოცვების გადამწვევტი სიტყვა, წმინდათაწმინდა „ომ“, რაც მიახლოებით ნიშნავს „სრულყოფილს“ ან „სრულყოფილებას“.<sup>2</sup> ასევე, წმინდა მდინარის მრავალხმიანობა და მასში აღბეჭდილი სახეები დაკავშირებულია ქართულ პოლიფონიასთან და სიმღერების სიუჟეტებთან. ქართულ ხალხურ ნიმუშებში ასახულია ადამიანთა შრომა, მათი დამოკიდებულება ბუნებასთან, მარჩენალ პირუტყვთან, რომელიც მის ფიქრთა თანაზიარია; ამ სიმღერებში უყვართ, განიცდიან, იბრძვიან, მტერზე იმარჯვებენ, მაგრამ ყველა შემთხვევა განხილულია დიდი სიყვარულითა და რეალობის გრძნობით და მთავარი, წარმოდგენაში ქართული სიმღერების მიმდევრობა – ერთი ეპიზოდისგან მეორეში გადასვლა, ჰესეს აღწერილ მდინარესავით მიედინება. და თუ ათასხმად მომღერალ „წმინდა მდინარის“ ბგერებს ჰესე „სიცოცხლის ჰანგს“ ადარებს, მაშინ ლოგიკურია ქართული ხალხური სიმღერების, როგორც „სიცოცხლის ჰანგის“ გამოყენება: „როცა ზიდჰართა ყურადღებით უსმენდა მდინარეს, მის ათასხმიან სიმღერას, როცა ის ყურადღებას არ აქცევდა არც ჩივილს, არც სიცილს და არ მიდიოდა თავისი „მე“-თი რომელიმე ერთ ხმაში და მათ ერთდროულად უსმენდა, წვდებოდა ყველაფერს და ესმოდა ერთიანობა, მაშინ ათასი ხმებით შესრულებული ეს დიდებული სიმღერა, აღმოჩნდებოდა შედგენილი ერთადერთი სიტყვისგან; ეს იყო სიტყვა „ომ“ – სრულყოფილება“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ...სული – ისარი, ბრაჰმანი... – აქ ბრაჰმანი – ინდუიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური ცნებაა, კოსმიური სულიერი საწყისი, უპიროვნო აბსოლუტი, რომელიც ძვეს ყველა არსებულის საფუძველში და საბოლოოდ შესატყვისია ატმანთან.

<sup>2</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰარტა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 28, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>3</sup> Герман Гессе: «Сиддхартха», с. 44, <http://abhidharma.ru/A/Buddha/Content/Shakyamuni/0002/>; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).



ჩემი ვარაუდით, ტაივანელმა ქორეოგრაფმა შემდეგი მოტივაციებით აირჩია პოლიფონიური ქართული ხალხური სიმღერები: 1. უმეტესობას გასდევს „ომ“-ის მსგავსი „ოლო“; 2. ყველა სიმღერაში, „ჩაკრულოს“ და „გარეკახურის“ გარდა, ადამიანის ტანჯვა გამოიხატება მშვიდად, გაწონასწორებულად, საკუთარ სულიერ სამყაროში, საკუთარ „მე“-ში ჩაღრმავებით, რაც მიუთითებს ამ სიმღერების შემქმნელების – ქართველი ხალხის მიერ იმის გაცნობიერებას, რომ ცხოვრება კი არის ტანჯვა და ამას ვერ გაექცევი, მაგრამ სამყაროს და ადამიანის ყველა გამოვლინება უნდა გიყვარდეს, რაც ძალიან ახლოს დგას ჰესეს ზიდჰართას სიყვარულის თეორიასთან; 3. ჰამლეტ გონაშვილის, როგორც სოლისტის ხმის უნიკალურობა და მისი სპეციფიკურობა გამოხატავს ზიდჰართას პერსონაჟის სიღიადეს და მისი ძიებების სილამაზეს, რაც მშვენიერების ზემოქმედების ძალით მოქმედებს მაყურებელზე და თითქმის იდენტურია ჰესეს ზიდჰართას არსთან; 4. ანსამბლ „რუსთავის“ ხმათა იდეალური თანწყობა სოლისტთან ქმნის ზიდჰართას კამათს თავის თავთან. და როცა „ჩაკრულოს“ ეპიზოდს სპექტაკლში გარდატეხა შეაქვს, ვინაიდან ის კოსმიურ ძალებთან კავშირს გამოხატავს, იფიქრებდი, რომ ლინ ჰვაი-მინმა იცოდა NASA-ს მიერ კოსმოსში – „ჩაკრულოს“ ნაწყვეტის გაგზავნის შესახებ, რომელიც დღესაც აგრძელებს თავის გზას. ეს ის მომენტი, როცა ზიდჰართამ ამოიციო თავისი და სხვათა „მე“, გამოორდა მას და მათ, მაგრამ როცა ბოლოს მაინც შეიყვარა ისინი – მან მთელი სამყარო მოიცივა და სიყვარულის ამ ზეიმმა, ასახულმა „გარეკახურის“ გამარჯვების ხმებში, სცენის ჭერიდან ღვთიური წვიმის სახით წამოსული ბრინჯის თუ ხორბლის ულამაზეს ნაკადს შერწყმულმა, ზეციური კარიბჭე სიხარულით მაყურებელსაც გაუხსნა და კოსმოსური სხივების ჭავლმა თითოეულ ადამიანში შეაღწია და რაოდენ დიდი საჩუქარია ქართველებისთვის ამ კონტექსტშიც ეროვნული ფესვების რაობის შეცნობა.

## **მსახიობთა მოძრაობა და წმინდა ხე ბო, თუ ბანიანი?**

ჰესეს ნაწარმოებში ფიგურირებს ინდოეთში გავრცელებული სალის ტყე, ბამბუკის ტყე... და რამდენიმე ხე: ლელვის, ბანიანის, ქოქოსის, მანგოს, ხე „ბო“. ჭაბუკი ზიდჰართა, ერთი წლით ადრე, სანამ სამანებს გაჰყვება **ბანიანის ხის** ქვეშ აპირებს „თვითჩაღრმავებას“ და მიაღწევს კიდეც მას. ბანიანს ჭამს მისი პატარა ვაჟი, თვით ზიდჰართა და ვასუდევა. ხის და, ზოგადად, ბუნების სიყვარულის გამოხატვა აშკარად ჩანს ჰესეს ნაწარმოებში, მაგრამ ბანიანის ხე ბუნებასთან დამოკიდებულების ცოტა მსუბუქი ფორმაა და მისი ნაყოფი მხოლოდ შიმშილის დასაცხრომად გამოიყენება.

როცა ზიდჰართა სიცარიელეს იგრძნობს, ვინაიდან მან დაკარგა ის, რაც ახალგაზრდობაში, როგორც ბრაჰმანს, მერე სამანას ჰქონდა და გახდა ადამიანი-ბავშვი, ის თავის მდიდრული სახლის პარკში მარადმწვანე **მანგოს ხის** ქვეშ დაჯდება და გაიაზრებს წარსულს. სწორედ იქ გადაწყვეტს სიმდიდრისგან გათავისუფლებას და ახალი ცხოვრების დაწყებას, უქონელი და უპოვარი. ულამაზეს მანგოს ხეს აქვს ეგზოტიკური ნაყოფი, რომელიც ისევეა ჩამოკიდებული, როგორც ხე ბანიანის ფესვები, ოღონდ ბანიანისგან განსხვავებით, მანგოს ნაყოფი ჰაერიდან მიწაში ფესვებს ვერ გაიდგამს. ამიტომ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ზიდჰართას ცხოვრების ნაყოფებს, იმ ეტაპზე, ადამიანის ჭეშმარიტი არსებობის ფესვების წარმოქმნა არ შეუძლიათ.

**ქოქოსის ხე** – ეს ის ხეა, როცა სასოწარკვეთილი ზიდჰართა მას ჩაეჭიდება მდინარის პირას, სანამ მას ვასუდევა გადაიყვანს სხვა ნაპირზე – სულიერი სიმშვიდის მოპოვების, უმაღლეს „მე“-სთან შეხვედრის ნაპირზე. სანსარით დატვირთულს საშინელი სულიერი ტკივილი და თვითგვემა შეიპყრობს და ჰესე ასე აღწერს მის შეგრძნებებს: „დაე, შეჭამონ თევზებმა და ნიანგებმა! დაე, დაგლიჯონ დემონებმა!“ და აქ აღმოხდება მას „ომ“ და ქოქოსის ხის ფესვებზე თავმიდებულს ღრმად ჩაეძინება. ამ ხის ნაყოფი წყალგაუმტარია, მისი შიგთავსი დიდხანს არ ლპება და სიცოცხლეს ინარჩუნებს. ესე იგი, მისი ბუნებაც გათვალისწინებული ჰქონდა მწერალს, ვინაიდან ზიდჰართას

ნაყოფს, რომელიც ღრმად იმალებოდა მასში, დაღობა არ ეწერა და ასეთი ნაყოფი ყველა ადამიანშია, მთავარია მოძებნო ის, როგორც მოძებნა ზიდჰართამ. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ეს ეპიზოდი ნაწარმოების („მდინარესთან“) და სპექტაკლის მე-8 ნაწილია, სადაც ზიდჰართას ტანჯვას ბრწყინვალედ შეესაბამება ჰამლეტ გონაშვილის მიერ შესრულებული „დაიგვიანეს“. ოქროსფერი ბრინჯის დიდი ტალღა ზევიდან ქვევით ძირს დაანარცხებს სასოწარკვეთილ ზიდჰართას, რომელმაც, ფუჭი ცხოვრების გამო, თავი შეიზიზლა. სოლისტის უდიდესი ტრაგიზმი ნათელს ჰყოფს იმ ადამიანის სულიერ ტანჯვას, ვინც ცხოვრების ყველა სიტკბოება ნახა, მაგრამ მაინც ვერ გაერიდა მას, ვინაიდან ვნებებითა და ინსტინქტებით ცხოვრება არ არის ადამიანის ჭეშმარიტი არსებობის არსი. „დაიგვიანეს“ ჩუმი ტრაგიზმი შეიძლება შვილის პროტესტად განვიხილოთ ან შეიძლება ვაჟის გაქცევით გამოწვეული ზიდჰართას დიდი სევდის გამოძახილიც იყოს.

**ბოდჰის ხე**, სადაც გოტამას გაბრწყინება ეწვია.<sup>1</sup> ინდოეთში იზრდება მარადმწვანე ბენგალიური ფიკუსი, რომლის სასიცოცხლო ფორმა – ბანიანი წარმოიქმნება მისი ჰაერში ჩამოკიდებული ზოგიერთი ფესვის მიწაში ჩაჭდობით, რაც ქმნის ახალ და ახალ ღერძებს. ამ თვისების გამო, მთელი კორომი შეიძლება წარმოებული იყოს ერთი ხით, რომელსაც პირდაპირ ბანიანსაც უწოდებენ და ინდურ ფიკუსსაც.<sup>2</sup> ერთ-ერთი მოსაზრებით, ბანიანის ხე დაკავშირებულია ბოდჰის ხესთან და მათ სიმბოლურად ერთად რგავენ – ერთი გამოხატავს მამაკაცურ საწყისს, მეორე ქალურს. ეგზოტიკური ბანიანი ფოტოზეც დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს. „მოხეტიანეთა

<sup>1</sup> რუსულ, ინგლისურ და ქართულ თარგმანებში ბოდჰის ხე ასეა მოცემული: „Почему Гаутама когда-то, в тот великий час, сел именно под деревом Бо, где его осенило откровение?“ „Why had Gotama, at that time, in the hour of all hours, sat down under the bo-tree, where the enlightenment hit him?“ „რად ჩაიბუხლა ერთხელ გოტამამ ბოს ხის ძირში, სადაც მას გასხივოსნება ეწვია?“ –

<sup>2</sup> Ficus – <http://ficusweb.ru/banyan.html> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

სიმღერები“ წარმოიქმნა ლინ ჰვაი-მინის მოძლოცველობით ჩრდილოეთ ინდოეთში, ბოდჰაიში, სადაც ბუდა ეძებდა გაბრწყინებას“.<sup>1</sup>

ამ სპექტაკლში, ტაივანელი ლინ ჰვაი-მინის ქორეოგრაფია, წარმოსახული მსახიობების სხეულის მოძრაობით, ძალიან ჰგავს ბანიანის ხის ფესვებს, რომლებიც მიწაში დამაგრებას ცდილობენ. იმავდროულად, მსახიობთა მოქმედებებში აისახება ტაი-ჩის ინდივიდუალური სტილის საერთო ნიშნები, როცა ნელი, გამოზომილი მოქმედებით, ერთი მოძრაობა მდორედ გადადის მეორე მოძრაობაში, რაც წარმოქმნის იმ ორგანიზებულ ქმედებას, რომელიც ძალიან ჰგავს ცეკვას (ტაი-ჩის შედარება ცეკვასთან ინტერნეტ-რესურსის ინფორმაციაა). ერთ-ერთი ტელეგადაცემის წამყვანი აღნიშნავს მსახიობების გადასვლებს ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე, რომელსაც დასასრული და ბოლო არ აქვს, ხოლო როცა ჟურნალისტმა აღმოსავლურ ქორეოგრაფიაზე კითხვა დაუსვა ლინ ჰვაი-მინს, მან უპასუხა: „თუ შევადარებთ კლასიკურ ბალეტს იმას, რასაც ჩვენ ვაჩვენებთ, ეს მართლაც სხვადასხვა რამ არის, მაგრამ ერთიც და მეორეც მშვენიერია! დასავლეთის კულტურა და ქორეოგრაფია აგებულია ვერტიკალზე. ავიდით ზეალმართული გოთიკური ეკლესია ან ბალერინა, რომელიც კლასიკურ ცეკვას გვიჩვენებს – ის თავის მოძრაობით, ზეაწეული ხელებით, ნახტომებით – ზევით მიიწევს. ჩინეთში ზუსტად ასე არ არის, აქ მოძრაობენ უფრო კლაკნილად – განსხვავებულად, ესეც მშვენიერია!“<sup>2</sup>

მსახიობთა ქმედება სცენაზე წმინდანად გადაქცეულ, გასხივოსნებულ ზიდჰართას არეალში ხვდება, რომელიც

<sup>1</sup> „Songs of the Wayfarers originated from Lin’s pilgrimage to Bodhgaya in Northern India where Buddha had sought enlightenment”, in: Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan, <https://danceinteractive.jacobspillow.org/cloud-gate-dance-theatre-taiwan/songs-wanderers/>; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> “ГЛАЗА В ГЛАЗА” С АЛЛОЙ СИГАЛОВОЙ”, [HTTPS://TVKULTURA.RU/VIDEO/SHOW/BRAND\\_ID/31938/EPISODE\\_ID/562736/VIDEO\\_ID/562736/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/31938/episode_id/562736/video_id/562736/), 2001-2005; (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

ჰაერში ჩამოკიდებული ფესვივით ეძებდა გზას და მონახა არსებობის ჭეშმარიტი საფუძველი. სწორედ ამიტომ მიიღო მან ზეციური წყალობა ოქროსფერი ბრინჯვის წვიმის სახით, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, „ჩაკრულოს“ დამთავრებამდე, მხოლოდ მასზე მოედინება და მოედინება ისე, რომ მის ფეხებთან დაცემული მარცვლები პატარა გორაკსაც წარმოქმნის, სადაც მწირის თუ ბუდას თუ ზიდჰართას ფეხები მყარად დგას. „ჩაკრულოს“ დამთავრების შემდეგ, მსახიობები რიტუალურ ბრუნვებს ასრულებდნენ: ყველაზე დიდხანს დედალეთაებას (კამალა) მსგავსი, ხორცსავსე ცენტრალური ფიგურა ბრუნავდა, ხის ჯოხებზე შებმული ზანზალაკების წკრიალი ერთ ხმად გაისმოდა, ძირს დაყრილ ბრინჯზე ნაფეხურებმა ქაოსი მოქარგა, სარიტუალო ცეცხლი – კოსმიურ ძალებს იხმობდა და „გარეკახურის“ პირველივე ჰანგებზე ოქროსფერი ბრინჯი, როგორც ზეციური წვიმა, როგორც ღმერთის წყალობა, ისე დაეფინა ყველა მსახიობის – ქალისა თუ მამაკაცის სხეულებს. ულამაზესი და გამაოგნებელი სანახაობა შექმნა ქორეოგრაფმა – მზისფერი წვიმა, მზისფერი ცისარტყელები და ოქროსფერ, მოძრავ ფარდამი გამოძკრთალი მსახიობთა თუ ქურუმთა სხეულები თითქოს ჰესეს ზიდჰართას ნილაბში ასახული სამყაროს სურათს ჰგავდა. ღინ ჰვაი-მინის სპექტაკლი ჰესეს წიგნს ხელში ავალეზინებს და მისი ბოლო ეპიზოდით შეძრული, ფიქრობ – მიიღებს თუ არა მკითხველი მწერლის მიერ ჩამოყალიბებული ზიდჰართას გზის შედეგს? იმ ზიდჰართას სულიერ ნაღვაწს, რომელიც მსოფლიოს რელიგიურ მოძღვრებებს წკდება, ითვალისწინებს სხვათა სწავლებას და საბოლოოდ ირჩევს ყველაზე ნათელ გრძობას, რასაც მთელი სამყაროს სიყვარული ჰქვია. „მოხეტიალეთა სიმღერები“ სიყვარულის ზეიმი, ის ტაივანელების ნაციონალური შესაძლებლობების გამოვლინებაა და, ამავე დროს, ის არის გამთლიანებული საქართველოს ჰიმნი, სადაც ქართული ენით გამოხატულ სიბრძნეში ბრილიანტით ბრწყინავს სვანური და მეგრული ხალხური სიმღერების სიდიადე.

## ლინ ჰვაი-ძინის სპირალი და „ოროველა“. სანსკრიტი და ქართული ენა

ნაწარმოების პირველ ნაწილში „სამანებთან“ ზიდჰართამ ისწავლა სუნთქვის შეჩერება, მის სულს მძორში შესრიალება შეეძლო, „კლავდა გრძნობებს, მოგონებებს, მაგრამ წრებრუნვის სატანჯველს მაინც შეიგრძნობდა“. ერთხელ, ზიდჰართა და გოვინდა ძმებისათვის სარჩოს საშოვნელად ტყიდან გამოდიოდნენ. ზიდჰართა გოვინდას ეკითხება: „...ვდგავართ ნეტავ ჩვენ სწორ გზაზე? ვუახლოვდებით ნეტავ ცოდნას? ვუახლოვდებით ნეტავ ხსნას? თუ ვტრიალებთ წრეზე – ჩვენ, რომელნიც სწორედ წრებრუნვიდან გასხლტომას ვლამობდით? თქვა გოვინდამ: ბევრი ვისწავლეთ... ბევრი დაგვრჩა კიდევ სასწავლი. ჩვენ არ ვბრუნავთ წრეზე. ჩვენ ზემოთ მივიწვეთ. წრე სპირალია და ჩვენ უკვე ავიარეთ რამდენიმე საფეხური“.<sup>1</sup> რეზო ყარალაშვილი აღნიშნავს, რომ განვითარების გეომეტრიული ფიგურაა სპირალი და რომანიც სპირალის სახით წარმოუდგება მკითხველს, ზიდჰართას მთელი ცხოვრება ცალკეული წრეებისგან შემდგარ ზემსწრაფი უწყვეტი ხვეულის სახეს იღებს“.<sup>2</sup>

„მოხეტიალეთა სიმღერების“ შესრულების დროს, დროდადრო გამოდიოდა მსახიობი, რომელსაც უგრძესი, თითქმის ფანტასმაგორიული შრომის იარაღი ეჭირა ხელთ და ბევრ ეპიზოდში ასწორებდა სცენაზე დაყრილ ბრინჯს, თუმცა, ფორმას ვერ ქმნიდა; ან, იქნებ სიუჟეტებს შლიდა, რათა ეჩვენებინა სამყაროში და ადამიანის ბუნებაში მიმდინარე გამუდმებული ცვლილებები. სპექტაკლის ფინალში, დაცარიელებულ სცენაზე, სადაც უზომოდ ბევრი ოქროსფერი ბრინჯი ეყარა, მსახიობმა თითქოს წრის შემოხაზვა დაიწყო; მაგრამ, როცა ვიდუო-ჩანაწერი ვნახეთ და სცენა ზედხელიდან ვიხილეთ, დავინახეთ, რომ ეს იყო სიბრტყეში მოცემული სპირალი, რომელიც თითოეულ ადამიანს აძლევდა შანს

<sup>1</sup> ჰერმან ჰესე, ზიდჰართა, გამომცემლობა „სიესტა“, გვ. 5, იხ.: - <https://eon.ge/book/zidharta/> (ბოლოს გადამოწმდა 23.05.2019).

<sup>2</sup> რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980, გვ. 88.

ასულიყო ზევით და ზევით, და ისე გაეფართოებინა წრეები, რომ შექმნილი სპირალით მთელი სამყარო მოეცვა. „...გმირის განვითარების ყველა სტადია თავისთავად ქმნის შეკრულ წრეს, სადაც დასასრულს ისევ საწყის წერტილთან მივყავართ, მაგრამ რომანის გმირი, მას შემდეგ, რაც ამოწურავს არსებული ცხოვრებისეული ფაზების შესაძლებლობებს, ჩვეული წრით კი აღარ განაგრძობს მოძრაობას, არამედ ზეარსებული წრისკენ ისწრაფვის...“<sup>1</sup> – წერდა „ზიდჰართას“ შესახებ რეზო ყარალაშვილი.

ჰამლეტ გონაშვილის მიერ შესრულებულმა „ოროველამ“, მისმა სიტყვებმა „გადი-გამოდი გუთანო...“, რომელმაც დაიწყო და დამთავრა სპექტაკლი, ჩვენი აზრით, შეკრა ლინ ჰვა-მინის წრე და არა სპირალი, ვინაიდან ჩვენ, ვნებებსა და სურვილებში ჩაძირული ადამიანი-ბავშვები, ზიდჰართას გზას ვერ გავივლიდით. ჰამლეტ გონაშვილის ხმის ღვთიურ ჰარმონიაში კი მაინც იმედის ნიშნად გაისმოდა მომღერლების გაბმული ბანები: „ოოო“, რომელიც ასე ჰგავდა „ომ“-ს, რაც ჩვენ „გადარჩენას“ გვაუწყებდა. „ზიდჰართაში“ მოყვანილი ნებისმიერი ცნების (ბრაჰმა, ატმანი, სანსარა და ა. შ.) თუ სახელების თუ ავტორების, თუ ძველი ინდური წიგნების არსის უკეთ გაცნობის მიზნით, როცა ინტერნეტ-სივრცეს ვეწვეოდით ან ლექსიკონებს გადავშლიდით, ამ სიტყვების პირველწყაროდ სანსკრიტის ენას ვაწყდებოდით. სანსკრიტის ცოდნა ბევრთა ზვედრი არ არის, და ქართულ ენაზეც ცოტანი ვლაპარაკობთ. ლინ ჰვაი-მინმა, ჩემი აზრით, ეს ორი ენა საერთაშორისო ენებზე მოლაპარაკე ხალხებისთვის მართლაც იშვიათ ენად აღიქვა, ვინაიდან „მოხეტიალეთა სიმღერების“ მაყურებელს ენა არ უნდა ესმოდეს და ამასთან, ენაც განსაკუთრებულ მუსიკას უნდა წარმოადგენდეს. თეიმურაზ პირველი წერდა: „სპარსთა ენისა სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი, მძიმეა ენა ქართველთა ვერ ძალმიძს მისებრ თხრობანი“. ქართულ ენაზე წერა, მართლაც ძნელია, უცხოელისთვის შესაძლოა რთული

<sup>1</sup> რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980, გვ. 88.

მოსასმენი, შეიძლება უხეშიც, მაგრამ ანზორ ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით შესრულებულმა ქართულმა ხალხურმა სიმღერებმა, ანსამბლის მიერ აჟღერებულმა ქართულმა ენამ, ჩაწულმა მელოდიაში, ტექსტების შინაარსმა, ლინ ჰვაი-მინის სპექტაკლს სარიტუალო მნიშვნელობა მიანიჭა და „მოხეტიალეთა სიმღერები“ უკვე 25 წელია მთელ მსოფლიოს აჯადოებს.

### **დასკვნა**

ქორეოგრაფიულ სპექტაკლში ყველაფერი დამოკიდებულია მოძრაობაზე, მუსიკაზე, მაყურებლის შეგრძნებებზე და ამიტომ ის „შიშველია“, ამასთან, ის მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებას ჰგავს, სადაც მცირე ხარვეზიც კი თვალხილულია და ანგრევს ჰარმონიას. დრამატულ წარმოდგენაში მსახიობების მიერ წარმოთქმული ტექსტი, სცენური ეფექტები და ა. შ. ბევრ ხარვეზს მალავს, ამიტომ ჩვენ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მხოლოდ გაწვრთნილი და ნავარჯიშები სხეული არ კმარა სცენაზე გასასვლელად. ტაივანური სპექტაკლის მაგალითზე ვხვდებით, რომ თუ დასს არა აქვს შემუშავებული შემოქმედებითი ცხოვრების ფილოსოფიური კონცეფცია, მაშინ მისი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი მზად არ არის სპექტაკლ-რიტუალის შესრულებისთვის (ყველა სცენური შედევი კი თითქმის ქურუმთა რიტუალია). სპექტაკლი-რიტუალი ცხოვრობს ხანგრძლივად და შეიძლება ის ცოცხალ ძეგლად იქცეს, როგორც ეს მოხდა „მოხეტიალეთა სიმღერების“ შემთხვევაში.



## გამოყენებული ლიტერატურა:

- რეზო ყარალაშვილი, ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980;
- Hermann Hesse, SIDDHARTHA, THE INTERNET ARCHIVE, The Presidio, San Francisco;
- Герман Гессе: «Сиддхартха», Индийская поэма, Санкт-Петербург, Издательство “Азбука”, 2000;
- философский энциклопедический словарь, Москва, 1983;
- Hermann Hesse’s Siddhartha An Open Source Reader; <https://philosophy.lander.edu/oriental/siddhartha.pdf>;
- <https://vilingstore.net/Svyashhennoe-derevo-Bo-ShriLanki-i26291>;
- Cloud Gate Dance Theatre, [https://english.moc.gov.tw/information\\_241\\_77299.html](https://english.moc.gov.tw/information_241_77299.html);
- THE GOD INDRA URGES THE LIFE OF THE ROAD UPON A YOUNG MAN NAMED ROHITA IN AITAREYA BRAHMANA, <HTTPS://WWW.DANSEDANSE.CA/EN/CLOUD-GATE-DANCE-THEATRE-TAIWAN-SONGS-WANDERERS>;
- Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan – Songs of the Wanderers – London <https://dancetabs.com/2016/05/cloud-gate-dance-theatre-of-taiwan-songs-of-the-wanderers-london/>, 2016;
- <HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/DANCETABS/SETS/72157667964274265>
- Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan, <https://danceinteractive.jacobspillow.org/cloud-gate-dance-theatre-taiwan/songs-wanderers/https://danceinteractive>;
- Cloud Gate Dance Theatre’s exceptional Song of the Wanderers seduces London, <https://bachtrack.com/review-song-of-the-wanderers-cloud-gate-dance-theatre-of-taiwan-sadlers-wells-may-2016>;
- Charlotte Kasner, Songs of the Wanderers: dance that burns deep, <http://www.seeingdance.com/songs-of-the-wanderers-dance-that-burns-deep/>, 2016 ;
- Songs of the Wanderers, <http://levyarchive.bam.org/Detail/occurrences/> 2017;
- Elizabeth Dhokia, Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan ‘Songs of the Wanderers’, <https://www.elizabethdhokia.com/cloud-gate->

- [dance-theatre/](#) , 2016;
- Nicholas Wroe, Cloud Gate: making dance out of martial arts and meditation, <https://www.theguardian.com/stage/2016/apr/23/cloud-gate-taiwan-dance-song-wanderers> ;
  - Sanskrit Song Nirvāṇaṅkaṃ by Ādi Śaṅkara (SHIVOHAM), <https://www.youtube.com/watch?v=SgHi88SlpkQ>
  - Герман Гессе: «Сиддхартха», <http://abhidharma.ru/A/Buddha/Content/Shakyamuni/0002.pdf>
  - Лев Семёркин, ПЕСНИ СТРАННИКОВ», Лин Хвай-мин, «КЛАУД ГЕЙТ», Тайвань, <https://lev-semerkin.livejournal.com/102950.html>, 2007;
  - Священное дерево бодхи – это не баньян, <https://webshus.ru/169>;
  - «Песни странников» Театр танца «Клауд гейт», реж. Лин Хвай-мин (Чеховский фестиваль), <https://users.livejournal.com/-arlekin-/899234.html> ; 2007;
  - Девять песен / Nine Songs (2002) (Лин Хвай-Мин / Lin Hwai-Min) ½; <https://rutube.ru/video/396869b7916a6e3d84fb9e51f2a52d42/>;
  - Песни скитальцев\ Songs of the Wanderers (1999), <https://rutube.ru/video/0bb9c306b0b79fb0310d2015c3403dc1/>;
  - VIII Международный театральный фестиваль им. А.П. Чехова Курсив. «Клауд Гейт», театр танца Тайваня. Пресса о спектакле; [http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch\\_kursiv.htm](http://www.smotr.ru/8chekhov/8ch_kursiv.htm)
  - Как раскованно рисковать? <https://www.mk.ru/old/article/2007/05/31/144799-kak-raskovanno-ris-kovat.html>;
  - Песни Странников; <https://chekhovfest.ru/festival/projects/performances/pesni-strannikov/>;
  - «ГЛАЗА В ГЛАЗА» С АЛЛОЙ СИГАЛОВОЙ», [HTTPS://TVKULTURA.RU/VIDEO/SHOW/BRAND\\_ID/31938/EPISEODE\\_ID/562736/VIDEO\\_ID/56273/](https://TVKULTURA.RU/VIDEO/SHOW/BRAND_ID/31938/EPISEODE_ID/562736/VIDEO_ID/56273/);
  - Лин Хвай-Мин - <https://musicseasons.org/lin-xvaj-min/>, 2017.

**თამარ ქუთათელაძე,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის  
სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის  
მეცნიერ-თანამშრომელი

## **ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში**

ლათინური სიტყვა „იდენტობა“ წარმოდგენების სისტემაა საკუთარ თავზე, თვისებებზე, უნარებზე, გარეგნობაზე, სოციალურ ღირებულებაზე, რომლის საფუძველზეც აგებს ადამიანი ურთიერთობებს, როგორც თავის თავთან, ისე სხვებთან.

ამ მხრივ, ნაციონალური იდენტობა, ნაციის მიერ საკუთარი თავის თვითაღქმა და თვითშეფასებაა. ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელი ფაქტორი ნაციონალური ნარატივია, ანუ ის, რაც პიროვნებისთვის (ავტო)ბიოგრაფიაა. ნაციონალურ ნარატივებს კი აყალიბებს ეროვნული პოლიტიკურ-ინტელექტუალური ელიტა. როგორც ცნობილია, ქართული ნაციონალიზმის დაბადებას XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში არისტოკრატიული წარმოშობის ინტელექტუალურ ელიტას, ანუ „თერგდალეულებს“ (ქართული ინტელიგენცია) უკავშირებენ და, ძირითადად, მათივე ელიტური ჯგუფის მსოფლგანცდით გაჯერდა ეროვნული მოძრაობის ძირითადი ვექტორიც. მისი მთავარი სლოგანი ქართული ნაციონალიზმის მამის, „საქართველოს უგვირგვინო მეფისა და ერის მამის“ მიერ დაფორმულირდა სლოგანით „მამული, ენა და სარწმუნოება“.

კლასიკური ნაციონალური ნარატივის „ოქროს ხანა“ XX საუკუნის 60-80-იანი წლები იყო და ეს ნარატივი იმ წლების თეატრალურ ხელოვნებაშიც მკაფიოდ წარმოჩნდა. 1978 წლისთვის პირველ პლანზე იყო ენა, 90-იანი წლებიდან რელიგია, ხოლო XXI საუკუნის 10-იანი წლების მიწურულს

მნიშვნელოვანია შექმნილი რთული რეალობის გააზრება და არა რამდენიმე ჩამოყალიბებული მითით ცხოვრება. ამ ჭრილში საინტერესოა ეროვნული იდენტობის ანალიზი ქართული თეატრის მიერ სხვადასხვა წლებში დადგმულ გამორჩეულ ნიმუშებში.

1918-2018 წლების მონაკვეთს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა საქართველოს პირველი დამოუკიდებლობის გამოცხადება და თბილისის უნივერსიტეტის დაარსებაა. ორივე ამ ღირსშესანიშნავი თარიღის სათავეებთან სახელოვანი ქართველი 60-იანელები დგანან. მათ დიდი ამაგი დასდეს ქართული თეატრის აღდგენა-ფუნქციონირებასა და მისი მაგისტრალური საზის მონიშვნასაც.

1861 წელს სამშობლოში დაბრუნებული ილია ჭავჭავაძე, თანამოაზრეებთან ერთად, მიზნად ისახავს ბატონყმობის გაუქმებას, დაპირისპირებულ კლასთა შერიგებას და ერთიანი ეროვნული ენერჯის წარმართვას დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად. ამ დიადი მიზნის მისაღწევად ახალი თაობა უფროსებისგან განსხვავებით კატეგორიულად მოითხოვდა მწერლობის დახლოვებას ხალხთან. ამ მიზანსვე დაექვემდებარა ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამებრძოლების მიერ 1879 წელს აღდგენილი მუდმივმოქმედი (1956 წ.) ქართული თეატრიც, რომელიც გ. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ პროფესიული აღარ ფუნქციონირებდა. თეატრს დაეკისრა საზოგადოების გამოფხიზლების, მისი ეროვნული ცნობიერების ამაღლების მისია. „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის, – წერდა ილია ჭავჭავაძე ილია ოქრომჭედლიშვილს, – მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშან-წყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის“.<sup>1</sup> თავისუფლების იდეით გამსჭვალული ილია, ქართული თეატრის რეპერტუარის შექმნაშიც აქტიურად ჩაება.

ილია ჭავჭავაძის სატირული კომედია „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენები“ პირველად ჯერ კიდევ პროფესიული თეატრის აღდგენამდე, 1870

<sup>1</sup> ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებ., თბ., 1955, გვ. 133.

წლის 23 ნოემბერს დაიდგა. იგი ნატურალისტურად ასახავდა იმდროინდელ ყმებსა და ყოფილ ბატონს შორის არსებულ დამოკიდებულებას, სადაც ბატონს ადამიანადაც არ მიაჩნდა თავისი ყმა და მძვინვარებდა, – „კახური ღორი ზოგჯერ მეტადაც იყიდება!“ (გლახა ჭრიაშვილს – კოტე ყიფიანი, ხოლო აზნაურის ქვრივის როლს – ნატო გაბუნია ასრულებდა). ილია ჭავჭავაძის დრამატული პოემა „ქართველის დედა“ („სცენა მომავალი ცხოვრებიდან“), რომელიც ქართულ თეატრს ყოველწლიურად შეჰქონდა რეპერტუარში, განამხელდა ავტორის იდეალს. ქართველი დედა, უცხოელ დამპყრობთა წინააღმდეგ ომში გზავნიდა თავის ერთადერთ შვილს და აცხადებდა: „ერთი შვილი მყავს, საყვარელი და სანატრელი... მაგრამ, მაშულო, წაიყვანე, დღეს ის შენია!“ ქართველის დედა, ისევე როგორც ილია და მისი თანამოაზრენი, სწორედ თავისუფლებას აღიარებდა ყველაზე დიდ ღირებულებად და გამარჯვების რწმენით აღესრულებოდა. სპექტაკლი პირველად კოტე მესხმა დადგა 1882 წლის 26 სექტემბერს. დედის როლს ნატო გაბუნია ასრულებდა, შვილს – კოტე მესხი.

ილია ჭავჭავაძეს მიუღებლად მიაჩნდა ვოდევილის მოძალეა ქართული თეატრის რეპერტუარში და თვლიდა, რომ ვოდევილი საზოგადოების თანამედროვე პრობლემებისაგან გაუცხოებას უწყობდა ხელს. მიუხედავად ამისა, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის პირველსავე სეზონში, ნატო გაბუნიას ნიჭით მოხიბლულმა მსახიობის საბენეფისოდ დაწერა „კაცია-ადამიანის?!“ თემებზე აგებული, მწვავე სოციალურ პრობლემებზე ორიენტირებული ვოდევილი „მაჭანკალი“. კომედიაში ავტორი კიცხავდა არა მარტო ზოგადსაკაცობრიო პრობლემად აღიარებულ და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ქართველი თავადის დეგრადაციას, არამედ ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინებით სარფიანად მოვაჭრე ახლობლებს. აქ, მამა შვილს ჰყიდდა, ძმა კი – ძმას. „მაჭანკალი“ დაიდგა 1881 წლის 31 მაისს. სპექტაკლში მონაწილეობდა ძველი ქართული თეატრის სამი ვარსკვლავი – ხორემანის განმასახიერებელი ნატო გაბუნია, მოსე გძელაძის – ვასო აბაშიძე და ლუარსაბ

თათქარიძის – კოტე ყიფიანი. მოგვიანებით „კაცია-ადამიანი?!“ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრშიც და დიდი წარმატების გამო, ორჯერ აღადგინეს (რეჟ. ვ. ყუშიტაშვილი, 1946, 1955, 1970).

ქართველ 60-იანელთა მოძრაობის მეორე სახელოვანი ლიდერი, თავადი აკაკი წერეთელიც თეატრს ქართული სულიერებისა და ეროვნული იდენტობის შემანარჩუნებელ კერად მიიჩნევდა. იგი წერდა: „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა... თეატრი ხელოვნების ტაძარია, სამოდღვრო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი, საფუნდრუკო რამ. სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც უშიშრად და უტყუარად უნდა გვისახავეს ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს“.<sup>1</sup> ისევე როგორც ილია, აკაკიც თეატრს ეროვნულ ტრიბუნად მოიაზრებდა, აქტიურად მონაწილეობდა სარეპერტუარო პოლიტიკის განსახლვრაში, წერდა პიესებს და მსახიობობასთან ერთად რეჟისორის ფუნქციასაც ითავსებდა. მისი პირველი დრამატული პოემა „რუსეთუმეს“ (დაიწერა 1861 წლის იანვარში) მთავარი პერსონაჟი გ. ერისთავის ივანე დიდებულიძესავით უმოქმედო, არსებულ რეალობასთან ადაპტირების უუნარო ახალგაზრდა იყო, რომელიც მხოლოდ ოჯახის „ახალმოდურად“ მოწყობაზე ოცნებობდა. ა. წერეთელიც ისევე, როგორც გ. ერისთავი, კრიტიკულად აფასებდა როგორც მამების, ისე მათი შვილების მიდრეკილებებს და აღიარებდა, რომ თაობათა ცვლის შემდგომაც, ბევრი ვერაფერი გარდაიქმნა ქართულ ყოფასა თუ საზოგადოებრივ აზროვნებაში.

აკაკი წერეთლის მიერ შემუშავებული სარეპერტუარო პოლიტიკა უმთავრესად ეროვნულ ისტორიულ-პატრიოტულ დრამაზე იყო ორიენტირებული. მან რამდენჯერმე დადგა თავისი გმირულ-პატრიოტული დრამა „პატარა კახი“, სადაც მხედრობამ თოხებითა და ნიჩბებით შეიარაღებულ მოსახლეობასთან ერთად მიაღწია პატარა კახის პირველ საარაკო გამარჯვებას. ნაწარმოების მთავარ პათოსს პატარა

<sup>1</sup> გაზ. „დროება“, 1880, № 208.

კახის მოწოდებები განსაზღვრავდა: „სჯობს მონობაში გადიდკაცებულს, თავისუფლების ძებნაში მკვდარი“, რაც რუსთაველის ცნობილი აფორიზმის „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა, სიკვდილი სახელოვანის“ ერთგვარ პერიფრაზად აღიქმება.

ახალადგენილი ქართული თეატრის პირველსავე სეზონში, 1880 წლის 1 მარტს, აკაკიმ დადგა თავისი დრამა „კულურ-ხანუმი“. ავტორს სააშკარაოზე გამოჰყავდა სპარსეთის ინტერესების გატარებასა და ქალების ყიდვა-გაყიდვაში გაწაფული თანამედროვე წარჩინებული ქალბატონის მაქინაციები, რომელიც ძალაუფლების განმტკიცების მიზნით, მავნებლურ საქმიანობას ეწეოდა ქვეყნის თავისუფლებისათვის მებრძოლი ახალი თაობის წინააღმდეგ.

ისევე, როგორც ილია ჭავჭავაძემ, ვოდევილებისადმი სკეპტიკურად განწყობილმა აკაკიმაც, ნატო გაბუნias საბენეფისოდ დაწერა ვოდევილი „კინტო“ (ბენეფისი შედგა 1880 წლის 9 იანვარს, საზაფხულო (პალმის) თეატრში). პიესაში ავტორმა უჩვენა ქართველი თავადის ინტერესების შეზღუდულობა, მისი გატაცება ლხინითა და დროსტარებით. იგი არ ვაჭრობდა წარმომავლობით მიღებული იმ სტატუსით, რომლის გაყიდვა არ ეთაკილებოდათ ქართულ კომედიებში წარმოდგენილ სხვა თავადებს, მაგრამ უკვე დაქორწინებულს, აღარ აინტერესებდა თავისი მეუღლე და დაჟინებით მოითხოვდა გაყრას. ოჯახის შენარჩუნების მიზნით, კინტოდ გარდასახული მარიამი კი ახერხებდა ორთაჭალის ბაღში მოქეიფე ქმრისთვის, ცოლის მიმართ ინტერესი გაედვივებინა.

1882 წლის 20 იანვარს დაიდგა ქართული თეატრის ისტორიაში ლეგენდარული წარმატებით გამორჩეული დავით ერისთავის ისტორიულ-პატრიოტული დრამა „სამშობლო“. ამ დროისათვის ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება ურთულეს ფაზაში იმყოფებოდა. სკოლებში ქართული ენის სწავლება აიკრძალა. ქართველს სამშობლოს საჯაროდ ხსენების უფლებაც ჩამოართვეს! ქართული ენა განიდევნა ეკლესიიდან და სახელმწიფო დაწესებულებებიდან, ხოლო

დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მოქმედება ასახავდა ქართველების თავგანწირულ ბრძოლას დამპყრობთა წინააღმდეგ და თანამედროვე საზოგადოებას პირად ინტერესთა დათმობისთვის განაწყობდა. განსაკუთრებული ეფექტურობით გამოირჩეოდა ლევან ხიმშიაშვილის სცენა შაჰთან. ტყვეობიდან განთავისუფლების სანაცვლოდ, შაჰი თანამშრომლობას სთხოვდა ლაღო მესხიშვილის პერსონაჟს. ის კი ამაყად მიუგვებდა ხმაღს ფერხთით და ამბობდა: „მე და ჩემი ხმაღი ქართველები ვართ!“.

ღიღი ქართველი 60-იანელები გასაოცარ გულგრიღობას იჩენდნენ მათი თანამედროვე ახალგაზრდა თეატრალების ევროპული თეატრალური ნოვაციებით გატაცების მიმართ. იღია ჭავჭავაძე აგრესიულად რეაგირებდა მოღერნული პერიოდის ახალ ხეღოვნებაზე და მიიჩნევდა, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოღრაობის გააქტიურების ჟამს „იბსენ-მიბსენთა“<sup>1</sup> დრამატურგის დამკვიდრება ქართულ თეატრში, არ იყო მიზანშეწონიღი. მიუხედავად ამისა, შეუქცევადი პროცესი მაინც განვითარდა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში უკვე ღიღი წარმატებით დამკვიდრდა ქართული „ახალი დრამის“ ფუემდებღად აღიარებული დავით კღღიაშვიღის (1862-1931) დრამატურგია. დავით კღღიაშვიღმა რადიკალურად უცვალა სახე ქართული დრამატურგის პოეტიკას და მიმართა გამეფებული სიბნელისა და უსამართღობის მხიღებას. „მებრალეობდა აღამიანი, რომელიც ცხოვრებამ გააუბედურა და სასაციღო მღღომარეობაში ჩააყენა...“. „იღის მიხოვნელი ვიქნები, რომ მჩაგვრელი სიბნელე იქნეს გამოსახული და ის, რომ მსხვერპღად ეწირება აღამიანი“<sup>2</sup> – წერდა იგი. ქართველ ჩეხოვად წოღებული დრამატურგის მიერ შექმნიღი გაღატაკებული „შემოღღომის აზნაურების“ მთელი გაღერეა ცხადყოფს, რომ ტრავიკომიკური ვითარების მოქმეღი პირნი ვერავითარ გამოსავალს ვერ პოუღობენ, მაგრამ არისტოკრატისმიხათვის ჩვეული თავღატყერით გუღს

<sup>1</sup> კღღიაშვიღი დ., ტ. II, თბ., გვ. 81.

<sup>2</sup> იქვე.



არ იტყვნენ და მომავლის მოიმედენი, მოთმინებით თამაშობენ კეთილდღეობას, თუმცა დრამატული პათოსი ყველგან სასაცილო ამბების სამოსელშია შეფუთული.

დავით კლდიაშვილის პირველი პიესა „ირინეს ბედნიერება“ ამხელდა ქალის დაკნინებულ მდგომარეობას. იგი 1901 წელს, დაწერიდან მალევე დაიდგა თბილისისა და ქუთაისის თეატრებში. პიესის მთავარი მოქმედი გმირი ირინე იძულებულია დაჰყვეს მამის პრაგმატულ ინტერესებს, ტრადიციულ ღირებულებებს და მისთხოვდეს მოულოდნელად მასზე გახელებით შეყვარებულ თავნება თავადს. ირინესა და აბესალოს ქორწინებას მწერალი ირონიულად უწოდებდა „ირინეს ბედნიერებას“, რადგან ეს „ბედნიერება“ მალე უბედურებად შემოტრიალდა, მაგრამ სწორედ ამ პროცესში აღმოაჩნდა ირინეს ძალა და ნება – გაეპროტესტებინა თავისი ხვედრი. „ირინეს ბედნიერების“ დადგმებს შორის ყურადღებას იპყრობს მოზარდთა ქართული თეატრის შალვა გაწერელისეული წარმოდგენა (1982), სადაც საზოგადოება განსაზღვრავდა პიროვნების ხვედრს და გამოკვეთილი იყო მტრულად განწყობილ სამყაროში ადამიანის მარტოობის მარადიული თემა.

დავით კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირის“ მთავარი მოქმედი პირი ღარიბი აზნაურია. უკიდურესი გაჭირვების გამო, მას გასათხოვარი ქალიშვილის მამშვლობა უტვირთია, ცდილობს სასიძოს მიაგნოს და ყურადღებას არ აქცევს თვინიერი ასულის პიროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელ მდგომარეობასა და ტანჯვას. „აქვს რამე?“ – კითხულობს ბედის ირონიით სასურველ სასიძოდ შერაცხული ოსიკო და სწორედ ამ ინტერესში ავლენს თავისი ბუნების მთელ არსს. ოსიკო, ისე როგორც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟთა უმრავლესობა, გადარჩენის გზას დაემტკიცა, რომ შეინარჩუნოს პრიმიტიული ფორმა არსებობისა. ამ პიესის სცენურ დადგმებს შორის აღსანიშნავი იყო გოგი ქავთარაძის მიერ ქუთაისის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“. აქ კაროჟინასა და ნატალიას მხატვრული სახეები წარმოდგენდნენ დამამცირებელი ვითარებით შეურაცხყოფილ იმ ახალგაზრდა ქალებს, რომელთაც აღმოაჩნდათ ნება და ძალა

– გაეპროტესტებინათ სასიძოს „მოხიზვლის“ ყალბი რიტუალი. მართას საგანგებო შეძახილზე კაროუნა დემონსტრაციულად ანარცხებდა იატაკზე ოსიკოსთვის მისართმევე ჩაის ფინჯანსა და ლამბაქს. ნატალია კი, აღტაცებული კაროუნას ამ ჟესტით, იმეორებდა იმავეს. თვითგადარჩენის პრობლემა მძაფრად იქნა გააზრებული თ. ჩხეიძის მიერ ქართულ მოზარდში 1968 წელს დადგმულ სპექტაკლშიც. რეჟისორი უჩვენებდა ახალგაზრდების „წამებას“, უიმედო ხვედრისაგან თავდახსნის ყველა მცდელობის უშედეგობას. აქ კაროუნასა და ნატალიას ბედს იზიარებდა ოსიკოც. უღმობელ ღროს ისიც თავისებურ შინაბერად გადაექცია და ქალივით გადაპრანჭული, კარდაკარ დაწანწალებდა სარფიანი ქორწინების მოლოდინში. წარმოდგენაში სამივე მომხიბლავი ახალგაზრდა „ტუსადად“ წარმოგვიდგებოდა, რომლებიც გულწრფელად თანაუგრძნობდნენ ერთმანეთს.<sup>1</sup>

1969 წელს, რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის მიერ რუსთაველის თეატრში დადგმულ „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რეჟისორები წარმოადგენდნენ ზნეობაშემოძარცველ საზოგადოებას. მათ მთავარ ინტერესს მატერიალური „ვენების“ დაკმაყოფილება შეადგენდა, ამიტომაც სპექტაკლის ფინალში სცენაზე იდგა თავდახრილი და შემცბარი ბეკინა სამანიშვილი. ის ჭირისუფალს უფრო ჰგავდა, ვიდრე ვაჟიშვილის შეძენით გაზარებულ მამას. მისალოცად მისული, რიგში ჩამწკრივებული სტუმრებიც, თითქოს უსამძიმრებდნენ ბედნიერებით გაუბედურებულ მამას...

თავისუფალ თეატრში რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა წარმოადგინა ახალი ათასწლეულის პრობლემებით გადავსებული, თითქმის უკიდურესად გათანამედროვებული დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სახელწოდებით „სამანიშვილის დედი(ს)ნაცვალი“. 2019 წლის დადგმაში მხილებული იყო პრობლემების კვლავაც უცვლელი წყება და გულგრილი, ფარისეველი, თაღლითობაზე ორიენტირებული, მერკანტილური ინტერესების ტყვეობაში მყოფი ახალი თაობა.

<sup>1</sup> ქართველიშვილი ვ., გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 1978.

დავით კლდიაშვილის დრამატურგიის საფუძველზე განხორციელებულ წარმოდგენებში ისევე იყო გამოხატული თავისი დროის სულისკვეთება, როგორც თავად დრამატურგიაში. აღსანიშნავია ი. ჭავჭავაძისა და დ. კლდიაშვილის მსოფლგანცდის მსგავსებაცა და განსხვავებაც. ორივე მათგანის ლიტერატურული იარაღი სატირა გახლდათ, მაგრამ დიადი ეპოქის მემკვიდრე თავადის, – ილია ჭავჭავაძის სატირა შეუბრალებელი იყო. მას ჯერ კიდევ ჰქონდა რწმენა კაცის ყოვლისშემძლეობის და სასტიკად კიცხავდა ადამიანის დანაშაულს, – ღვთის სახის უარყოფას. ამ მხრივ კლდიაშვილის სატირა თანაუგრძნობდა უძველეს ადამიანის გადაგვარებას. „პესნიმზმის ეპოქის დ. კლდიაშვილს, იდეალიზმის ეპოქის ილიასაგან განსხვავებით, მიაჩნდა, რომ ადამიანი უღმობელი გარემოების მონაა“.<sup>1</sup>

შალვა დადიანის „გუშინდელნი“ (1917) არაერთხელ დაიდგა ქართულ თეატრში. შედევრადაა მიჩნეული თ. ჩხეიძის დადგმა (1972), რომელიც სოციალ-პოლიტიკური სატირა იყო თანამედროვე საქართველოზე; სადაც რუსთაველის თეატრის სცენის მთელი სივრცე დაიკავა საზეიმო სანოვაგით დახუნძლულმა ერთმა დიდმა მაგიდამ (მხატ. მ. ჭავჭავაძე). „საზეიმო“ თავყრილობის მთავარი პერსონაჟი აქ, ძალაუფლებით აღჭურვილი უცხო მოდემის სტუმარი გრენგოლმი იყო. „წარმოდგენაში კონკრეტული ადამიანების მიღმა, მთელ საქართველოს ვხედავდით, საქართველოს დაუძლეურებულს, სხვისი ხელის შემყურეს, რომელსაც სიამაყე დაუკარგავს და ძლიერის გულის მოგებას ცდილობს“.<sup>2</sup> უძველეს და უუფლებო თანასოფელთა თვალწინ, ჟ. ლოლაშვილის ქათქათა მუნდირში გამოწყობილი იმპოზანტური მაზრის უფროსი, დაურიდებლად აუპატიურებდა ნ. ფაჩუაშვილის ფაცას. მოგვიანებით უტიფრად ჩაავლებდა ხელს მაგიდის ქვეშ სასუსნავის შოვნის იმედით შეყუჟულ მარინა ჯანაშიას ათიოდე წლის პატარა გოგოს და არც მას ინდობდა საკუთარი ჟინის დასაცხრობად.

<sup>1</sup> აბაშიძე კ., რჩეული ნაწერები თბ., 1913, გვ. 66.

<sup>2</sup> გურბანიძე ნ., ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1985, №6.

მძაფრი ინტერესი გამოიწვია გოჩა კაპანაძის მიერ განხორციელებულმა დადგამმა („გუშინდელინი“?, სოხუმის თეატრი, 2011). სპექტაკლის დასათაურება რეჟისორმა სამი კითხვის ნიშნით დაამძიმა და წარმოდგენის მსვლელობისას ნათელი გახადა, რომ საუკუნის წინ არსებული უძწვავესი თემები მრავალმხრივ გამძაფრდა. კრიტიკული ვითარების, სრულიად უიმედო მდგომარეობის გაცნობიერებით თავზარდაცემული ახალი თაობა თვითმკვლელობითაა ახერხებდა ტრაგიკული სინამდვილის გაპროტესტებას, მისგან თავდახსნას.

1928 წელს, ქართულ თეატრს შეემატა მოდერნული ეპოქის ორიგინალური აზროვნებით გამორჩეული დრამატურგი პოლიკარპე კაკაბაძე. მან თავისი ახალი პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ კოტე მარჯანიშვილს გადასცა. სპექტაკლის პრემიერა გაიმართა ბათუმში, კოტე მარჯანიშვილის მიერ ახალდაფუნებულ „ქუთაის-ბათუმის თეატრში“ (1929 წლის 30 იანვარს). მთავარ როლს ახალგაზრდა უშანგი ჩხეიძე ასრულებდა. 1974 წელს, იგივე პიესა რობერტ სტურუამ თავისუფალი ინტერპრეტაციით დადგა რუსთაველის თეატრში და მას „ყვარყვარე“ უწოდა. სპექტაკლის ავტორები უპოვარისა და ბოგანოს აღზევების ისტორიას წარმოგვიდგენდნენ. გამოკვეთილი იყო ის გარემო და საზოგადოება, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ყვარყვარეს – „ბრბოს“ ამ ბნელი, ბრმა ინსტინქტების პროექციის შერაცხვა მოძღვრად და მხსნელად!

ილია ჭავჭავაძის პირველი შეხება თეატრალურ ხელოვნებასთან შექსპირის „მეფე ლირის“ თარგმანს უკავშირდება (1859). საქართველოს უგვირგვინო მეფედ აღიარებული დიდი 60-იანელი, აღორძინების ხანის სახელოვან დრამატურგს, სავარაუდოდ, ქართული მენტალობის სულიერ მონათესავედ მიიჩნევდა. შექსპირის სისხლიანი ქრონიკების უმეტესობა კი, როგორც შემდგომმა მოვლენებმა დაადასტურა, უხვად და დიდი წარმატებით დამკვიდრდა ქართული თეატრის რეპერტუარში.

შექსპირის „მეფე ლირი“ ილია ჭავჭავაძის მიერ და მისივე

ხელმძღვანელობით დაიდგა ქართულ სცენაზე (1859, 1874). თანამედროვე ქართული თეატრის ისტორიაში მნიშვნელოვანი იყო რ. სტურუას დადგმა, რომელიც რუსეთის იმპერიის ნგრევის წინასწარმეტყველური პასაჟებით აღინიშნა (რუსთაველის თეატრი, 1987). წარმოდგენაში თავნება, ყველა ღირებულების უარყოფელი მოხუცი ღირის მიერ შექმნილი ტირანიული რეჟიმით, სადომაზონისტური საზოგადოების ზღვარგადასული უზნეობითა და სიხარბით განრისხებული უზენაესი, ფერფლად აქცევდა მახინჯ, შემადრწუნებელი სიავით აღსავსე სამყაროს.

შექსპირულ პიესებს შორის, ქართულ სცენაზე დიდი წარმატებით იდგმებოდა „რიჩარდ III“. აღსანიშნავი იყო ვ. გოდიაშვილის მიერ განსახიერებული რიჩარდ III-ის სახე ვ. ყუშიტაშვილის სპექტაკლში (მარჯანიშვილის თეატრი, 1957). რუსთაველის თეატრს კი მსოფლიო წარმატება მოუპოვა რ.სტურუას დადგამ (1979). ტრაგიფარსში გააზრებულ ტრაგედიაში, რ. ჩხიკვაძე შავი იუმორითა და სარდონიკული ღიმილით აღბეჭდილ მსახიობ რიჩარდს, ბოროტების უსაზღვრობას თამაშობდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ისევე როგორც „ყვარყვარეში“, „რიჩარდ III“-შიც რეჟისორი გვთავაზობდა საზოგადოების, მასისა თუ ე.წ. ქვედაფენის „პორტრეტს“. რიჩარდის კორონაციის სცენაში, იქვე მიყუჟული ღატაკთა ხროვაც, უეცრად თავზე იმხობდა მუყაოს კვირგვინებს და უნებურად ამხელდა მის ქვეცნობიერ ზრახვებს.

ქართულ თეატრში დიდი წარმატებით დაიდგა ბ. ბრეხტის „კაკკასიური ცარცის წრეც“ (რეჟ რ. სტურუა, რუსთაველის თეატრი, 1975). მასში გაცხადდა ეროვნული იდენტობის მორიგი გამოვლინება. XX საუკუნის საუკეთესო დადგმად აღიარებული, სხვადასხვა სტილის, ჟანრისა და მიმართულებისთვის დამახასიათებელი ფორმებისა და პრინციპების შერევის ახალ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენებული სპექტაკლი, XX საუკუნის 70-იანი წლების ტრადიციულ თეატრზე აღზრდილმა ქართველმა მაყურებელმა მაშინვე მიიღო. ამ ფაქტმა ისევე, როგორც XIX საუკუნის

II ნახევარში საოპერო თეატრით უსწრაფესმა გატაცებამ, დაადასტურა ქართული საზოგადოების მაღალი გემოვნებისა და ჭეშმარიტი ღირებულებების შეცნობის დიდი რესურსი.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში წარმოისახა ფასეულობებისგან განძარცვული სამყარო, სადაც გამეფებული ქაოსი, სოფლის უბრალო მწერლის მოსამართლედ გადაქცევის პირობას ქმნიდა. ძონძებში შეფუთული ტრაგიფარსული, გროტესკულ-პაროდიული პერსონაჟი, მოულოდნელად უმაღლესი იდეალების ერთგულ სულს ასხივებდა. იგი უბრალო მრეცხავი ქალის ზნეობით, ამბოხითა და დაუმორჩილებლობით მოხიბლული, სხვის შვილს აკუთვნებდა გრუმეს. ჟ. ლოლაშვილის წამყვანის ზონგის მიხედვით, წინამორბედთაგან განსხვავებით, აზდაკი სამართლიანი აღმოჩნდა. რ. ჩხიკვაძის მოსამართლე „კანონს ძველ ღობესავით არღვევდა, ხალხს არხეინად რომ ებალახა“. ამ პარადოქსში ვლინდებოდა რეჟისორის მთავარი გზავნილი, რომლითაც მხოლოდ სახელმწიფოებრივი კანონების ნგრევით იყო შესაძლებელი სიკეთის გადარჩენა და გამარჯვება ჩვენს სინამდვილეში.

ქართული თეატრალური რეჟისურის ახალი თაობა პერმანენტულად იმეორებდა რ. სტურუას დადგმულ სპექტაკლებს და მასში ახალი დროის კორექტივები შეჰქონდა. „სისასტიკის თეატრალურ ესთეტიკას“ მიახლოვებული დინამიკური დადგმები: ა. ვარსიმაშვილის „რიჩარდ III“, „კავკასიური ცარცის წრე“ (თავისუფალი თეატრი), დავით დოიაშვილისა და ვანო ხუციშვილის „მაკბეთი“ (თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2009, ქუთაისის თეატრი 2014), კაცობრიობის კატასტროფის ამსახველ სურათებს გამოკვეთდა. სისასტიკე იმზირებოდა დეკორაციიდან, ხოლო სცენოგრაფიის შავ ფონზე შავადვე მოსილი მსახიობები კიდევ უფრო პირქუშს ხდიდნენ სანახაობას.

თავისუფალი თეატრის „კავკასიური ცარცის წრე“ ასახავდა პოლიტიკურ ქაოსსა და სიბნელეში გახვეულ ატმოსფეროს, სადაც მეფობდა ურთიერთსიძულვილი, მკვლევლობები, წამება, იარაღის ხმაური. მაყურებლის თვალწინ მიედინებოდა ბარგით

დახუნძლულ ლტოლვილთა რიგები, ნარკოტიკით გაბრუებული ახალგაზრდები. ა. ვარსიმაშვილის „რიჩარდ III“-ში ხმამაღლა, გამომწვევად, თავზარდამცემად იცინოდნენ ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ადამიანები. გააუბურეს ყოველ წუთს მზად იყვნენ, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლებში ჩაებათ საბუღალველი გარემოცვა. მათი ქმედებები აღბეჭდილი იყო არა მხოლოდ ადამიანური არსებობისა თუ უღირსებო გარემოსადმი შემზარავი ზიზღით, არამედ თავად სიცოცხლისადმი ცინიკური დამოკიდებულებით.

დავით დოიაშვილის „მაკბეთში“ (თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2009), ხელისუფალთა სხეულები დეფორმირებული, კოჭლი და კუზიანი იყო. მათი ყბამორეცილი, უგრძნობი, თეთრად შეფეთქილი, ცხედრებს მიმგავსებული სახეები განამხელდა საკუთარ სინდისთან კომპრომისულ არსებობას. შინაგან სამყაროში აშლილი მოუგერიებელი შფოთი უმძაფრებდათ სადღამაზოხისტურ ვნებებს და დეგრადაციის აპოგეაში მყოფნი, მიღწეოდნენ ადამიანთა ფანტასმაგორიული წამების, სამყაროს ხელყოფის აქტით ტკბობა-გართობისკენ.

ვანო ხუციშვილის „მაკბეთში“ (ქუთაისის თეატრი, 2014), ძალაუფლების სიხარბით სწულ სამყაროს სვავებევით ესეოდნენ მოკვდავნიცა და ჯოჯოხეთიდან ამდგარი, დამზობილი ხელისუფალიც. გარესამყაროსგან მაღალი კედლებით იზოლირებულ ბუნაგსა თუ ციხესიმაგრეში გამოკეტილ, ნარკოტიკებით დაბოლილ თავაწყვეტილ ხელისუფალთ, დავიწყებოდათ საკუთარი მოვალეობა. დავით როინიშვილის ნაფლეთებად ქცეული სამოსით მოსილი, ლპობამოძალეულ გვამად ქცეული დანკანი ყავარჯნით, კახა შარტავასა და გაგი შენგელიას უსქესო ეშმაკეულნი ცეკვადი პლასტიკით ევლინებოდნენ სცენას და ავსულთა კარნავალი გაემართათ. სწორედ ისინი გვევლინებოდნენ ცვლილებებისათვის განწყობილი ახალგაზრდების მექანიკური ქცევების მოკარნახედ, რომლის შედეგებიც ჭკუიდან შლიდა ნინო ჭოლაძის ლედი მაკბეთს, სასიცოცხლო ენერგიისაგან განმარცხავდა ბაჩო ჩაჩიბაიას მაკბეთს და წირავდა მას მარიონეტული არსებობისთვის.



გოგა თავაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ (სამეფო უბნის თეატრი, 2004) წარმოვიდგენდა XXI საუკუნის ნიჰილისტ ახალგაზრდას. ნ. თავაძის ნუგზარი პროფესიით არქიტექტორი იყო. ინტელიგენტური გარეგნობის უმუშევარი თბილისელი ახალგაზრდა, ღირებულებებისაგან განძარცვულ სინამდვილეში უშიშრო არსებობას, თვითმკვლელობით აპროტესტებდა. თოკის ყულფში თავგაყრილი, უეცრად ამქვეყნიურსა თუ იმქვეყნიურ ჯოჯოხეთში ენარცხებოდა. მას ზ. ჩიქობავას მეფისტოფელი, სულის მიყიდვის სანაცვლოდ, ყველა ოცნების აღსრულებას სთავაზობდა, თუმცა თავგანწირული მზრუნველობის მიუხედავად, – ბედნიერი გაეხადა სატანისტური ძალებისადმი უცნაური სარკაზმით გამორჩეული სნობი, კრახს განიცდიდა. „კლიენტ“ ხელშეკრულებას ვადაზე ადრე წყვეტდა და იმავე თოკზე აღესრულებოდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს სიზნებიც“ არაერთხელ დაიდგა. თ. ჩხეიძის სპექტაკლში (მარჯანიშვილის თეატრი, 1984) კედლებიდან იმზირებოდნენ გაცრეცილი ფრესკები და ხევისთავთა საგვარეულო ფოტოები. განათლებული ინტელიგენტი და უწიგნური ჯაყო, ნათავადარი და მისი ნამოჯამაგირალი, რევოლუციას თითქმის ერთნაირი სიხარულით ეგებებოდა. ნ. მგალობლიშვილის თეიმურაზს ფერმკრთალ სახეზე აღბეჭდილი საწყალობელი ღიმილი, უეცრად შინაგანი რწმენით ეცვლებოდა. ჯიბიდან წითელ ცხვირსახოცს ამოიღებდა და სასოებით ეგებებოდა რუსული არმიის კოლონებს. მტაცებლის უტყუარი ალღოთი აღჭურვილი ჯაყო კი ხელიდან გამოსტაცებდა ცხვირსახოცს და წითელი ნაჭრის ფრიალით ირონიულად შემოსძახებდა „რევოლუციის“ სადიდებელ „ტირადას“. ამ მიზანსცენაში უკვე იკვეთებოდა ორი სოციალური ჯგუფის სავარაუდო პერსპექტივის კონტური.

1924 წლის მოვლენების 90 წლისთავზე გოჩა კაპანაძემაც დადგა „ჯაყო“ (ცხინვალის თეატრი, 2014). რეჟისორმა და მსახიობმა რამაზ ხომასურიძემ ჯაყოს ფენომენი ფართო მასშტაბის სოციალურ მოვლენად წარმოვიდგინეს. მას, თიკო კობალაძის მარგომ, ნაჯახით გამოუტანა განაჩენი, მაგრამ მალევე დაბადა ჯაყოს მორიგი ნაშიერი.



ქართულ სცენაზე ეროვნული თუ უცხოური დრამატურგიის საფუძველზე განხორციელებულ დადგმებში, სულ უფრო ხშირად გვხვდება სცენოგრაფიის შავი ფერი, ქვეყანაში გამეფებული სილატაკისა და ძალადობის დომინანტური განწყობა. მხატვრული სახეები წარმოაჩენენ ერის მენტალობაში ღრმად ჩაკირულ მარგინალურ ქმედებებს, – უცხო ტომთან საეჭვო, მასშტაბური გარიგებების ტენდენციებს, ფარისევლობას, გულგრილობას. სცენური გმირები თამაშობენ კრიტიკული ვითარების გაცნობიერებით სასოწარკვეთილი ახალი თაობის შემოღობულ სახეებს, უსამართლობისაგან გაბოროტებული ადამიანების უკონტროლო ქცევებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ახალ ათასწლეულში არცთუ დიდი აქტივობით დადგმული ფერწერული სილამაზით, თინეიჯერული ეპოქის ჭრელი ფერებითა და ტემპო-რიტმით გამორჩეული სპექტაკლებიც ვერ ქმნიან სულიერი სიმშვიდის ჯანსაღ ატმოსფეროს. მათშიც შესამჩნევია მძლავრი ეროვნული პრობლემები, ისტერია და დისკომფორტი.

მიუხედავად გარკვეული მცდელობისა, ქართულ თეატრში განსაკუთრებული აქტივობითა და წარმატებით რეალიზებული დადგმებით განვსაზღვროთ ჩვენი ეროვნული იდენტობა, გასათვალისწინებელია იდენტობათა და ნაციონალურ ნარატივთა მთარული ფრაგმენტებიც: „ვარ ქართველი, მაშასადამე ვარ ევროპელი“, „ვარ ქართველი, მაშასადამე ვარ კავკასიელი“, „ვარ ქართველი, მაშასადამე ვარ – გენეტიკურად მართლმადიდებელი“ და დღეისათვის მარგინალიზებული იდენტობა – „ჩვენ აზია ვართ!“ (გალაკტიონი).

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ჭავჭავაძე ი., თეატრის შესახებ, კრებ., თბ., 1955;
- კლდიაშვილი დ., ტ. II, თბ., 1966;
- აბაშიძე კ., რჩეული ნაწერები თბ., 1913;
- გურაბანიძე ნ., ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, 1985;
- ქართველიშვილი ვ., გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 14. I. 1978;
- გაზ. „შრომა“, № 22, 1882.

**გიორგი ჩართოლანი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

**გიორგი ჯაბაღარი – „სარწმუნოება“  
პირველი პროფესიული დრამატული  
სტუდიის პირველი წარმოდგენა  
1918 წელი**

*„ქართული თეატრის აღორძინება – ქართული დრამატული საზოგადოება მოუწოდებს ქართველ ინტელიგენტ ახალგაზრდობას (18 წლიდან 30 წლამდე) გამოცხადდნენ სრულიად ახალი დასის შესადგენათ. ქართულმა დრამატულმა საზოგადოებამ დააარსა სასცენო ხელოვნების სტუდია. ამ სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით გამართავს წარმოდგენებს ჯერ თბილისის სახაზინო თეატრის შენობაში და შემდეგ თავის საკუთარ თეატრში. მსურველნი ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს, დაღეროზის სისტემით, ფარიკაობას, ვრიმს, ხმის დაყენებას და ვისაც სასიძღურო ხმა აღმოაჩნდება – სიმღერას. თუ რომელსამე მომავალ მსახიობს აღმოაჩნდა მუსიკის ნიჭი, შეისწავლის დაკვრას იმ ინსტრუმენტზე, რომელსაც მოისურვებს.*

*დაწვრილებითი ცნობები მსურველთ შევიძლიანთ მიიღოთ ქართულ დრამატულ საზოგადოების კანტორაში, რომელიც იმყოფება გოლოვინის პროსპექტზე 1. ჩაწერა დაიწყება 21 მარტს და გავრთელდება მხოლოდ 2 კვირა. ე. ი. 5 აპრილამდე.*

*კანტორა ღიაა დილის 10 ს. – 2 ს. და ნაშუადღევის 4 – 6 ს.*

*თბილისის გარეთ მცხოვრებთ შეუძლიათ წერილობით გვაცნობონ ამ მისამართით: ქართული დრამატული საზოგადოება“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> გაზ. „ალიონი“, 1918, 25 მარტი, გვ. 1

1918 წლის 25 მარტს გაზეთ „ალიონში“ გამოქვეყნებული ამგვარი განცხადებით ეცნობა ქართველ საზოგადოებას საქართველოს დედაქალაქში ახალი დრამატული სტუდიის გახსნის შესახებ.

„ქართული თეატრის აღორძინება“ – ამ საკმაოდ ამბიციური სახელწოდებიდანაც ნათლად ჩანს, თუ რა განსაკუთრებული მისია იტვირთა საფრანგეთიდან ახლად დაბრუნებულმა რეჟისორმა გიორგი ჯაბადარმა და მისმა თეატრალურმა დასმა.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნების არც ერთ წარმომადგენელს ასე კატეგორიულად არ განუცხადებია თავისი მიზნის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ „ციფერყანწლებმა“ ახალი ლიტერატურის მანიფესტი წარუდგინეს საზოგადოებას; მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის ქართველმა მხატვრებმა, კომპოზიტორებმა ახალი ერა დაიწყეს ქართული კულტურის ისტორიაში; მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კინემატოგრაფის ისტორიაში პირველი მხატვრული ფილმი შეიქმნა, არც ერთი მათგანისათვის საზოგადოებას არც პრესის ფურცლებზე და არც სხვაგან ისეთი საპასუხისმგებლო მისია, როგორც აღორძინებაა, არ დაუკისრებია. დამოუკიდებელი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში ერთადერთი მოვლენა, რომელსაც ქართულმა პრესამ ამ აღორძინებელი უწოდა, გიორგი ჯაბადარის მიერ დაარსებული სტუდია იყო.

რატომ თვლიდა ქართველი საზოგადოების ის ნაწილი, რომელმაც სტუდიის გახსნა თეატრალური ხელოვნების აღორძინებად მიიჩნია, რომ იგი ამ მეტად საპასუხისმგებლო მისიას განახორციელებდა? ამ კითხვას გაზეთ „ალიონში“ გამოქვეყნებული საინფორმაციო-სარეკლამო განცხადების ტექსტის ერთი წინადადება სრულად სცემს პასუხს: „ამ სტუდიაში მომზადებული მსახიობებით ვამართავს წარმოდგენებს...“ როგორც ჩანს, ქართული საზოგადოება მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ თეატრალური ცხოვრების წესის შეცვლის, განახლების და თვისებრივად ახალ საფეხურზე

გადაყვანის ყოველგვარი ცდა უშედეგოა, თუ არ შეიქმნა ახალი მსახიობი. როგორი მსახიობი ააღორძინებდა ქართულ სცენას? – ამის შესახებაც ვიგებთ განცხადების ტექსტიდან: „ამ სტუდიაში სრულიად უფასოდ შეისწავლიან: დიქციას, მიმიკას, პლასტიკას, რიტმს,... ფარიაობას, გრიმს, ხმის დაყენებას, და ვისაც სასიძლერო ხმა აღმოაჩნდება – სიმღერას. თუ რომელსამე მომავალ მსახიობს აღმოაჩნდება მუსიკის ნიჭი, შეისწავლის დაკვრას იმ ინსტრუმენტებზე, რომელსაც მოისურვებს“. ე. ი. მსახიობი, ყოველმხრივ განსწავლული, უნივერსალური, ახალი გამოწვევების შესატყვისი, მსახიობი არა მოყვარული, არამედ – პროფესიონალი.

განცხადების სათაურიც და შინაარსიც ომში პირველ გასროლას ჰგავდა. ყველასთვის ცხადი გახდა, რომ იწყებოდა სრულიად ახალი ერა ქართულ თეატრში და ეს ეტაპი ახალი ცხოვრების დაწყებას მოასწავებდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ძველ, გაბატონებულ თეატრალურ ყოფას პირდაპირი და შეუფარავი ბრძოლა გამოეცხადა. რეაქციამაც არ დააყოვნა – განცხადების გამოქვეყნებისთანავე დაიწყო თეატრის განახლების მოწინააღმდეგეთა აქტიური შეტევა სტუდიის წინააღმდეგ ჯერ კულუარებში, შემდეგ პრესაში, საჯარო გამოსვლებში. ჯერ შეფარვით, შემდეგ კი, აშკარად და დაუფარავად.

განცხადებას „ქართველ ინტელიგენტ ახალგაზრდობასთან“ ერთად, გამოენამაურნენ სამსახიობო ხელოვნებას უკვე ნაზიარები პერსონებიც. ქართული თეატრის ამაღორძინებელთა სიაში მოხვედრის სურვილი ბევრს გაუჩნდა. თითქმის ყველა ის მოღვაწე, რომელსაც თეატრის განახლების ბედი აინტერესებდა, ვინც პრაქტიკულად თუ თეორიულად იყო დაკავშირებული ამ ურთულეს პრობლემასთან, სტუდიის ირგვლივ გაერთიანდა.

საგარეჯოში გაემგზავრა ახალშექმნილი თეატრ-სტუდიის დასი, დედაქალაქიდან მოშორებით, მშვიდ გარემოში სამუშაოდ.

და აი, 1918 წლის ოქტომბერში, საგარეჯოში ექვსი თვის მუშაობის შემდეგ, სტუდია დედაქალაქში დაბრუნდა და განცხადება მისცა პირველი სპექტაკლის გამართვის შესახებ.

„საზღომწიფო თეატრი  
ორშაბათს, გიორგობისთვის 18ს-1918წ.  
ქართული დრამატული საზოგადოების ახალი დასი ჰხსნის  
თავის ახალ სეზონს

წარმოდგენილი იქნება  
ს ა რ წ მ უ ნ ო ე ბ ა

მუსიკალური დრამა 5 მოქმედებად ბრიესი. პიესა  
რამდენჯერმე იქნება წარმოდგენილი სხვა და სხვა ანსამბლით.  
მონაწილეობას მიიღებს მთელი დასი. შეძლევი წარმოდგენები:  
„ლალატი“, „ბურუსი“, „მსხვერპლი“, „ვითა ფოთლები“ და  
სხვ.

რეჟისორი გ. ჯაბადარი

ადმინისტრატორი მიხ. ხერხეულიძე<sup>1</sup>

დასის შემადგენლობა კი, რომელსაც სპექტაკლები უნდა  
წარმოედგინა, ასეთი იყო: ქ-ნნი: აბაშიძე ე., ამირეჯიბი ც.,  
ანჯაფარიძე ვ., გამრეკელი ბ., გურგენიძე ვ., გამრეკელი ნ.,  
ერისთავი ე., მჭედლიშვილი ნ., ქიქოძე ა., ლოლობერიძე თ.,  
ჩიკვაძე ლ., ციმაკურიძე ე., წერეთელი ნ., ჯავახიშვილი. ბ-ნნი:  
აღსაბაძე შ., არადელ-იშხნელი გ., ალექსიშვილი ა., არაბიძე  
ვ., გელოვანი მ., ზარდალიშვილი ი., კარტოზია ა., კობახიძე  
პ., კორიშელი პ., ლორთქიფანიძე მ., მჟავია დ., ფანიაშვილი  
ლ., ცინცაძე ნ., ცხაკაია პ., წერეთელი მ., ხერხეულიძე მ.,  
ჯიქია ვ., სულიორი გ., გურული, რეჟისორები: ბერიშვილი შ.,  
ფალავა ა., შათირიშვილი კ.

მთავარი რეჟისორი და დასის გამგე გ. ჯაბადარი.

სავარაუდო რეპერტუარი კი შედგებოდა:

„სარწმუნოება“, მუსიკალური დრამა ხუთ მოქმედებად  
ბრიესი. მუსიკა სენ-სანსის, თარგმანი ფრანგულიდან გ.  
ჯაბადარის. თარგმანი შესწორებული ვალ. შალიკაშვილის და  
დავით კასრაძის მიერ.

„ვითა ფოთლები“ – პიესა ოთხ მოქმედებად ჯაკოზას.  
თარგმანი ფრანგულიდან გ. ჯაბადარის.

„ბურუსი“ – პიესა სამ მოქმედებად სიო  
ჭანტურიშვილის.

<sup>1</sup> გაზ. „საქართველო“, 1918, გიორგობისთვის (ნოემბერი) 13, გვ. 1

„ავგაროზი“ – პიესა-ზღაპარი ორ მოქმედებად შალვა შარაშიძის.

„მარიამ მაგდალინელი“ – პაულ ჰეიზეს.

„ღალატი“ – პიესა ხუთ მოქმედებად ა. სუმბათაშვილის.

როგორც ვხედავთ, საგარეჯოში ექვსი თვის განმავლობაში სტუდიის მუშაობის შედეგი არც თუ უნაყოფო იყო. მაგრამ, სტუდიის რეპერტუარი პროვინციაში გაწეული მუშაობის ერთი მხარეა. მეორე და ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ დროის განმავლობაში სტუდიელები სისტემატურად მეცადინეობდნენ იმ საგნებში, რომელიც განცხადებაში იყო გამოქვეყნებული: ხეწდნენ სამეტყველო დიქციას, პლასტიკას, ვარჯიშობდნენ მსახიობის ოსტატობაში, იღებდნენ ზოგად განათლებას თეატრისა და საერთოდ ხელოვნების შესახებ. 1918 წლის 18 ნოემბერს კი, ამ მუშაობის შედეგს საჯაროდ წარმოადგენდა სტუდია.

სტუდია სეზონს იწყებდა ეჟენ ბრიეს პიესით „სარწმუნოება“. XX საუკუნის დასაწყისის ფრანგული დრამატურგიის ეს წარმომადგენელი, სრულიად უცნობი იყო ქართული საზოგადოებისათვის. ამდენად, ერთგვარ რისკსაც კი წარმოადგენდა ამ მასალით სეზონის გახსნა, რადგან მაყურებელში ინტერესის აღძვრისთვის, მისი მოზიდვისათვის, უფრო გონივრული იქნებოდა ნაცნობი მასალის ჩვენება.

ეჟენ ბრიეს დრამატურგიით დაინტერესება უშუალოდ გიორგი ჯაბადარის სახელს უკავშირდება. სავარაუდოა, მან შეგნებულად აუარა გვერდი გაბატონებულ სტერეოტიპებს და თეატრალურ ხელოვნებაში ახალი სიტყვის სათქმელად საზოგადოებისათვის სრულიად უცნობი დრამატურგიის პიესას მიმართა, რადგან ახალი პრობლემების, ახალი აზროვნების შემცველი ახალი დრამატურგია უნდა ყოფილიყო, გიორგი ჯაბადარის აზრით, ახალი საუკუნის ადამიანებისაგან შემდგარი საზოგადოების მსოფლმხედველობის გამომხატველი თეატრალური ხელოვნების საფუძველი.

ახალი დრამატურგიული მასალა ახალ გამომსახველობით საშუალებებს მოითხოვდა, მსახიობებისგან შესრულების

განსხვავებულ მანერას გულისხმობდა, რითაც სტუდია მაყურებელს ყველა იმ სიახლეს წარუდგენდა, რომელიც ქართულ საშემსრულებლო ხელოვნებაში უნდა დანერგილიყო და, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელი იყო ახალი საუკუნის ახალი დრამატული ხელოვნება.

თეატრ-სტუდიის ფრანგული დრამით დაინტერესებას, ზემოაღნიშნულის გარდა, ჰქონდა კიდევ სხვა მნიშვნელოვანი მიზეზებიც. ერთი მათგანი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ სპექტაკლით თეატრ-სტუდია თავისებურად უერთდებოდა იმ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ თუ კულტუროლოგიურ პროცესებს, რომლებსაც ქართული კულტურის ორიენტაციის გზები უნდა განესაზღვრა. ქართულმა დრამატულმა თეატრ-სტუდიამ ევროპული ახალი დრამის წარმოდგენით, საზოგადოებას შეატყობინა, რომ მომავალი ქართული თეატრი, ისევე როგორც საზოგადოდ, ქართული ხელოვნება, თავის ორიენტაციას ევროპული ხელოვნებისკენ იღებს, რომ ევროპული თეატრისათვის დამახასიათებელი ფორმები უნდა იქცნენ ქართული სცენის განახლების უპირველეს საშუალებად. სისტემაც, რომლითაც სტუდიაში იხვეწებოდა ახალგაზრდა მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობა, ევროპულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით იყო შედგენილი. იქნებოდა ეს მეტყველების კულტურის სახელმძღვანელო „დიქცია“ (ავტორი თავად გ. ჯაბადარი), თუ პლასტიკის სავარჯიშოები (დალ კროზის სისტემა), ცეკვის (კლასიკური ევროპული საბალეტო სკოლის სისტემის მიხედვით – ბაუერ ზაკსი), თუ მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილები (გ. შალიკაშვილი – სამხატვრო თეატრის პრინციპები). დაბოლოს, თავად თეატრ-სტუდიის პირველი სპექტაკლი, რომელიც ახალი ფრანგული დრამის – ბრიეს და ახალი ფრანგული მუსიკის წარმომადგენლის – სენ-სანსის შემოქმედებათა საფუძველზე შექმნა ევროპაში განსწავლულმა რეჟისორმა გიორგი ჯაბადარმა, ევროპული სისტემით გაწვრთნილ მსახიობებთან ერთად და განსასჯელად წარუდგინა ყოველგვარი სიახლისადმი სიფრთხილით განწყობილ ქართველ საზოგადოებას. ქართულმა დრამატულმა



თეატრ-სტუდიაში ამ პირველი სპექტაკლით ერთგვარად შეახსენა ქართველ მაყურებელს, რომ გაბატონებული „არშინ მალ-ალანის“ დრო დასრულდა.

ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს ის გარემოებაც, რომ ეჟენ ბრიეს „სარწმუნოებით“ დაინტერესება, გარდა იმ მიზეზებისა, რომლებიც ზემოთ იყო აღნიშნული, დამდგმელის სუბიექტური მოტივითაც იყო ნაკარნახევი.

ფრანგული დრამის ამ ახალი წარმომადგენლით საფრანგეთში დაინტერესდა ფრანგული სცენის ისეთი რეფორმატორი, როგორიც ანდრე ანტუანია. მის „თავისუფალ თეატრში“ დადგმული ეჟენ ბრიეს პიესები საზოგადოების ყურადღების მიღმა არ რჩებოდა და ხშირად ცხარე კამათის საგანიც ხდებოდა, რადგან მასში წამოჭრილი პრობლემები და ამ პრობლემათა გადაწყვეტის ანტუანისეული ხერხები, საკმაოდ თამამი და პოზიციურად ახალი იყო. სავარაუდოდ, გიორგი ჯაბადარი, რომელიც საქართველოში ჩამოსვლამდე საფრანგეთში ანდრე ანტუანის თეატრში მოღვაწეობდა, სწორედ იმ პერიოდში იმყოფებოდა ანტუანთან, როდესაც „თავისუფალი თეატრი“ ბრიეს დრამატურგით იყო დაინტერესებული. შესაძლოა, მას თავად მოუხდა კიდევ ამ დრამატურგთან შეხვედრა და ამიტომ ქართულ სცენაზე პირველი განაცხადისთვის ის დრამატურგული მასალა შეარჩია, რომელიც მისთვის ნაცნობი, ახლობელი, დამუშავებული და, შესაძლებელია, ერთხელ უკვე განხორციელებულიც კი იყო.

ასეა თუ ისე, ექვსი თვის მუშაობის შემდეგ, ქართული თეატრის „ამალორძინებელი“ თეატრ-სტუდია, გიორგი ჯაბადარის ხელმძღვანელობით, ფრანგი დრამატურგის ეჟენ ბრიეს პიესით „სარწმუნოება“ ხსნიდა თავის პირველ სეზონს, რაც თეატრ-სტუდიის მოწინააღმდეგეებმა მას პირველ ბრალდებადაც წაუყენეს. *„თეატრს ჰქმნიდა დრამა, და ცხადია, აქედან თავისთავად „ეროვნულ თეატრს“ ეროვნული დრამა ჰქმნის. ჩვენ ეროვნული დრამა მართალია არ არის დიდი ესთეტიკური ფასეულობისა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სცენაზე იგი მაინც პოულობს მნიშვნელოვან არტისტულ განსხეულებას...*

ახლად გამართული სტუდია უთუოდ ეროვნულ დრამაში უნდა ცდილიყო სხეულეყო არტისტული ტემპერამენტი.

ბატონ ჯაბადარს უცხო დრამისათვის მიუპართავს, სტუდიისათვის ასეთი დაწყება საძნელოა მეტად. არტისტობა „სხვადქცევა“ და ეს „ქცევა“ რასაკვირველია ეროვნულს სხეულში უფრო ადვილია, ვიდრე უცხო ბუნებითს ფარვლებში“<sup>1</sup>

მაგრამ, არსებობდა სრულიად განსხვავებული აზრიც: „ქართული დრამ. საზ-ის სტუდიამ ვ. ჯაბადარის რეჟისორობით სახელმწიფო თეატრში ნოემბრის 18 და 22 ზედიზედ დადგა პრიეს „სარწმუნოება“. ამ პიესის პირველმა წარმოდგენამ დიდძალი საზოგადოება მიიზიდა. მეორე ზეც საკმაო ხალხი დაესწრო. მიუხედავად იმისა, რომ „ავთა ენათ“ საზოგადოებრივი აზრი მოშხამეს. ბევრს იმედი აღედგა: აჰა ძლივს, ველირსებით ჩვენის სცენის განახლებასო. ასე არც უსაბუთო იყო, მაგრამ... თურმე ჩვენში ხელოვნება და მის ოფიციალუ ჳირისუფალთა გრძნობა-აღლიიანობა იძენად გაყინულია, რომ ამ ახალ ქურუმთა ცივევულა სუსხისავან ფრთები დასცვენიათ. ეს კი დიდი უსამართლობა და უძადურობაა ჩვენი სასცენო ხელოვნების წინაშე. საერთო შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი იყო: ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით, ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მონატულობა, გრიმი და სხვ. დიდი ხელოვნებით იყო შესხმული. წუნია პატარძლებმა სხვა რომ ვეღარა გააწყეს რა ჩასჩურჩულებდნენ: რალა თარვამანი დაიწყეს სეზონი, პიესა მომაბეზრებელიაო და სხვა ასეთ „ნაკლთა“ ჩამოთვლაში კი თითქმის ხელიდან გაეპარათ ის ვარუდობა, რომ ჩვენი სასცენო ხელოვნების ცის ტატნობზე ახალი სხივი გამოჩნდა და გაძლიერებისათვის ხელი უნდა შეეწყოთ. ახალგაზრდა სცენის მუშაკნი იძენად მოშხადებულნი იყვნენ, რო ძნელად თუ ერთს მეორეს ამჯობინებდით: თითქოს ზეპირად ასრულებდნენ, მოკარნახის ხმა სულ არ ისძილა. თითოეული მსახიობთავანი ვასაოცარი

<sup>1</sup> გაზ. „საქართველო“, 1918, ნოემბრის 24, გვ.2-3

*ტიპიურობით ახორციელებდა ნაკისრ როლს...<sup>1</sup>*

და მაინც, როგორი იყო სპექტაკლი „სარწმუნოება“? იმ მწირი მასალიდან, რომელიც ამ წარმოდგენის შესახებ მოგვებოვება, მისი სრულად აღდგენა თითქმის შეუძლებელია. იმ პერიოდის ქართულ თეატრში, სამწუხაროდ, რეპეტიციებს არავინ იწერდა. ე.წ. რეცენზიებიც მოკლებულია სპექტაკლის სრულფასოვან განხილვას მისი ყოველი კომპონენტის გათვალისწინებით. არც ყოფილ სტუდიელთა მემუარული ლიტერატურა გვაძლევს უზვ ცნობებს პირველი წარმოდგენის შესახებ. ამ სირთულეების მიუხედავად, ვეცდები, ნაწილობრივ მაინც აღვადგინო ეს სპექტაკლი, რადგან მას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ თეატრ-სტუდიის შემოქმედებითი ცხოვრების, მისი საქმიანობის სწორი შეფასებისათვის, არამედ, საზოგადოდ, ქართული თეატრის განვითარების ძირითადი ტენდენციების დადგენისათვისაც.

უპირველესი ყურადღება უნდა შეჩერდეს თვით სპექტაკლის საფუძველზე, დრამატულ ნაწარმოებზე. ექვენ ბრიეს „სარწმუნოება“ ახალსაფუძველჩაყრილი ინტელიქტუალური დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია. ბრიეს ფრანგული ტენდენციური დრამის ტიპურ წარმომადგენლადაც მიიჩნევენ. ამ ტიპის დრამატურგიის ძირითადი პრობლემატიკიდან და მსოფლმხედველობითი ბუნებიდან გიორგი ჯაბადარისათვის ყურადსაღები იყო მისი უმთავრესი პრინციპი – პიროვნული არჩევანის საკითხი. იმ პერიოდის ქართული ცხოვრების სინამდვილეში, საზოგადოების თუ მისი კონკრეტული წევრის არჩევანის პრობლემა ერთ-ერთი გადამწყვეტი საკითხია ქვეყნის მომავალი ორიენტირის განსაზღვრის ურთულეს საკითხთა შორის. ქართულ საზოგადოებას თვალნათლივ უნდა დაენახა, რომ იგი დგას მთავარი გამოწვევის წინაშე – გააკეთოს სწორი არჩევანი პროგრესს, წინსვლას, განვითარებას და რეტროგრადულ ყოფას, დროგაცვეთილ ტრადიციულ მსოფლმხედველობას და ჩაკეტილ საზოგადოებრივ ცნობიერებას შორის. ამ არჩევანში

<sup>1</sup> გაზ. „საქართველო“, 1918, ნოემბრის 24, გვ.2-3

კი, ბრიეს და ჯაბადარის აზრით, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს რწმენა. რწმენა იმისა, რომ ნაბიჯი, რომელსაც იგი დგამს, ჭეშმარიტია და მორალური კრიტერიუმებითაა ნაკარნახევი.

ეჟენ ბრიეს „სარწმუნოების“ უმთავრესი კონფლიქტი ორ პოზიციას შორის მსოფლმხედველობრივ ბრძოლაში მდგომარეობს, რომელთაც, ცალ-ცალკე აღებულს, თავიანთი სიმართლე გააჩნია. ამ სიმართლეთა შეჯახების ფონზეა გაშლილი დრამის მთავარი გმირის საბოლოო არჩევანი, რომელიც ქვეყნის და საზოგადოების ბედს განაპირობებს. იგი სრულიად გაცნობიერებულად ჩადის იმგვარ საქციელს, რომელიც მისი პიროვნების მორალურ სიკვდილს იწვევს. პიესის ამგვარი ფინალი აშორებს მას წმინდა ინტელექტუალური დრამისაგან. მაგრამ, რამდენადაც ამ პიესაში არსებობს ამგვარი დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ორი მნიშვნელოვანი ფაქტორი: პოზიციათა ბრძოლა და პიროვნების არჩევანის საკითხი, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს სპექტაკლი ქართული თეატრის ისტორიაში ინტელექტუალური დრამის ნიშნების მქონე დრამატურგიის განხორციელების პირველ მცდელობას წარმოადგენს.

პიესის ფაბულას შეადგენს შემდეგი სიუჟეტი: ახალგაზრდა ქურუმი სათნი უცხოეთიდან ბრუნდება სამშობლოში, სადაც მოელის მისი შეყვარებული და დანიშნული იაუმა. სათნი ეგვიპტეში ჩამოდის მაშინ, როდესაც ნილოსისადმი მსხვერპლის შეწირვის ცერემონიალი უნდა განხორციელდეს. ღმერთები იაუმას ასახელებენ და ეს ახალგაზრდა, მშვენიერი ქალიც მზადაა მსხვერპლად შეეწიროს წმინდა მდინარეს. ევროპაში განსწავლული სათნი მიზნად ისახავს – სამშობლო იხსნას რელიგიური ფანატიზმისაგან და ამასთან, სიკვდილს გადაარჩინოს იაუმა. იგი ხალხის წინაშე ამსხვერვეს კერპების ქვის ქანდაკებებს და ამ საქციელით ცდილობს მათ დარწმუნებას ეგვიპტის კერპთა უსუსურობაში. სათნის უპირისპირდება ქურუმთ-ქურუმი, რომლის აზრითაც, რელიგია ეს არა ბრმა თაყვანისცემაა ქვის ქანდაკებათა მიმართ, არამედ სახელმწიფოს

სიძლიერის ერთ-ერთი ფუნდამენტური გარანტია. ამავე დროს, და ეს ყველაზე მნიშვნელოვანია, რწმენა ადამიანში თავისი სიცოცხლის უმაღლეს წერტილად – იმედად იქცევა. იმედის გარეშე კი, წარმოუდგენელია ნებისმიერი ადამიანის ცხოვრება. სათნი რწმუნდება, რომ ქვის ქანდაკებების სასწაულმოქმედ შესაძლებლობებში ეჭვის შეტანა მრავალ ადამიანში რწმენის და, შესაბამისად, იმედის სიკვდილს გამოიწვევდა და იგი საკუთარი ხელით აბრუნებს იმ მექანიკურ ჩარხს, რომლის საშუალებითაც ღვთაების ქანდაკება თავს ხრის და ამით „სასწაულს“ წარმოუდგენს მრავალ ხეიბარსა და დავრდომილ ადამიანს, რასაც შედეგად მათი განკურნება მოჰყვება.

ამგვარი პიესის სცენური გაცოცხლებისათვის გიორგი ჯაბადარმა ანსამბლური თეატრის პრინციპებს მიმართა. რეჟისორული თეატრისათვის დამახასიათებელი ეს თეატრალური მოდელი ასეთი ტიპის დრამატურგიის გასცენურების ყველაზე ოპტიმალური საშუალებაა. ამასთან, მხატვრულმთლიანი სპექტაკლი მხოლოდ აქტიორთა ანსამბლით მიიღწევა. ამის შესახებ აღნიშნავდა კიდევ ერთ-ერთი რეცენზენტი თავის სტატიაში:

*„ყველაფერი შედარებითია და როდესაც ჩვენს ძველ წარმოდგენებს ვადარებთ ამ წარმოდგენას, შეუძლებელია არ ითქვას, რომ ჩვენი თეატრი წინსვლის გზას დასდგომია; მას მოუწადინებია არა მარტო თითო-ორი ნიჭით გავიღეს იოლად ფონს, არამედ სასცენო ხელოვნებაში ხელოვნება შეიტანოს.*

*ჩვენ წინ გუშინ ორი-სამი არტისტის გარდა უმრავლესობა პირველად გამოვიდა სცენაზე და პირველადვე ასეთს შედარებით რთულ პიესაში, როგორცაა „სარწმუნოება“.*

*ამ უკანასკნელი ძიების დროს სასცენო ხელოვნებაში უფრო განმტკიცდა ის აზრი, რომ უმჯობესია საერთო ანსამბლი იყოს უზადო, ვიდრე დრო და დრო იფეთქოს ერთმა რომელიმე ნიჭიერმა არტისტმა და სხვები კი უბრალო სტატისტები იყვნენ. ცხადია რეჟისორს სწორედ ამ მხარისაკენ მიუქცევია ყურადღება და ყოველი მოქმედი პირი ცდილობდა ხელოვანი*

*ყოფილიყო*<sup>1</sup>

სპექტაკლი „სარწმუნოება“ თავისი ფორმით პირობითი თეატრის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნის მატარებელი იყო. რაც, პირველ ყოვლისა, წარმოდგენის სცენურ გაფორმებაში გამოვლინდა. რეჟისორმა უარი თქვა პიესის მოქმედების ადგილის ტიპიურ გადმოცემაზე. ეგვიპტის პირამიდების ნაცვლად, სცენაზე თანამედროვე ყოფისთვის დამახასიათებელი საგნები ჭარბობდა. ამასთან, პირობითობის ელემენტები მოქმედ გმირთა მიზანსცენებშიც იკითხებოდა. რამდენადაც გიორგი ჯაბადარისათვის მნიშვნელოვან პრობლემად დაისვა რწმენის საკითხი, როგორც საზოგადოების გადარჩენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, მან ამ პრობლემის მხატვრული ნიშნის მატარებელი იაუმა (ვერიკო ანჯაფარიძე) სცენის შუაგულში მოათავსა და მის ირგვლივ განალაგა ყველა დანარჩენი: პიროვნება, ლიდერი – სათნი (მიხეილ ჭიაურელი), სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტის წარმომადგენელი (ქურუმთ-ქურუმი) და მასა. ყველა სცენაში, სადაც ერთმანეთს ამ სამკუთხედის წარმომადგენლები ხვდებოდნენ, არსებობდა იაუმა, როგორც საბოლოო არჩევანის სიმბოლო და კრიტერიუმი.

გიორგი ჯაბადარის მიერ დადგმულ სპექტაკლში, ალბათ, პირველად ქართული თეატრის სინამდვილეში, გამოჩნდა სინთეზური თეატრისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. აქ იყო – მცდელობა აზრობრივი დატვირთვა და სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი თანაბრად გადანაწილებულიყო სპექტაკლის, როგორც მხატვრულად მთლიანი წარმოდგენის ყოველ კომპონენტზე: სცენოგრაფიაზე, მუსიკალურ გაფორმებაზე, პლასტიკურ, რიტმულ ხაზზე, ქორეოგრაფიაზე და ა.შ. ამას ადასტურებს ვერიკო ანჯაფარიძეც თავის მონათხრობში ამ სპექტაკლის შესახებ (ინტერვიუ ჩავიწერე 1986 წელს). ამის დასტურად შეიძლება ჩაითვალოს ის, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო განმარტებაც, რომელიც სპექტაკლის აფიშაზე იყო მოცემული: „წარმოდგენილი იქნება „სარწმუნოება“, მუსიკალური დრამა

<sup>1</sup> ბორჩელი - გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, 2 ნოემბერი, გვ. 4.

5 მოქმედებად ბრებს“. ვფიქრობ, არც აქ ვიქნები არაზუსტი, თუ აღვნიშნავ, რომ ამგვარი დახასიათება ქართულ თეატრში არც ერთ სპექტაკლს არ ჰქონია (მუსიკალური დრამა და არა მუსიკალური კომედია, რომელიც მანამდე არა ერთხელ წარმოდგენილა ქართულ სცენაზე). მუსიკალური დრამა – ასეთი სახელწოდება პირველად გაჩნდა ქართული თეატრის აფიშაზე და, რასაკვირველია, იგი მიუზიკლს არ ნიშნავდა. სენსანსის მუსიკას (სამწუხაროდ, არ არის ცნობილი თუ რომელ ნაწარმოებს იყენებდნენ) სპექტაკლის ძირითადი იდეის ერთ-ერთი გადმოცემის ფუნქცია დაეკისრა, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში, აფიშაზე სპეციალურად მინიშნებული არ იქნებოდა დრამის მუსიკალურობის შესახებ.

სპექტაკლში დიდი ადგილი დაეთმო მოქმედების პლასტიკურ მხარეს. ვერიკო ანჯაფარიძე იგონებს, რომ ხშირად მისი სხეული სცენაზე იმდენად მოძრავი იყო, რომ კოსტიუმის ზედა ნაწილი ტანიდან ძვრებოდა კიდეც. ამასთან, მასობრივ სცენებში დაკავებული მსახიობების აზრობრივი დატვირთვის ძირითად გამომსახველობით საშუალებას სწორედ გამორჩეულად მეტყველი პლასტიკა წარმოადგენდა, ხმის ტემბრულ მონაცვლეობასთან ერთად. „...რაც შეეხება მასიურ მოქმედებას, ბრბოს თამაშს... ბრბოს ხანგრძლივმა განგაშმა ძალზე მოღალა საზოგადოება“<sup>1</sup> ამ შეფასებიდანაც ნათლად იკითხება ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომ მასობრივ სცენებში დაკავებული მსახიობები სცენაზე სტატიკურად კი არ იდგნენ, არამედ მათი ქმედება შესამჩნევად აქტიური დინამიკურობით გამოირჩეოდა.

აი, ასეთი იყო ქართული დრამატული თეატრ-სტუდიის პირველი სპექტაკლი, რომელიც ქართული კლუბის სცენაზე გიორგი ჯაბადარმა 1918 წლის 18 ნოემბერს წარმოადგინა და, რომლის „რეპერტიცია თითქმის 150-ჯერ გამართეს და პიესა ზეპირად შეისწავლეს“<sup>2</sup> და, რომელიც დაიწყო ზუსტად

<sup>1</sup> კაკაბაძე დ. „ქართული დრამატული სტუდია“, ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, 31, გვ. 175.

<sup>2</sup> ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება, 1918, 314, გვ. 15.

დანიშნულ დროს, საღამოს რვა საათზე, მესამე ზარის შემდეგ.

*„...დიდი დანაკლისი იქნება თუ ეს სტუდია მოქმედებას შეწყვეტამს. ბ-ნ ჯაბაძარს ეტყობა საკმაოდ განვითარებული ჰქონია სახელოვნო ვემოვნება, სასცენო უნარი, ცოდნა და თუ იმდენი ძალა გამოიჩინა, რომ ჩვენი საზოგადოებრივი სახელოვნო ყინულიც გააღწო მომავალი მისია და ამ რწმენით ვუსურვებთ წარმატებას...“<sup>1</sup> – ასე ამთავრებს თავის სტატიას რეცენზენტი ფსევდონიმით „წინამძღვარი“.*

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ჟურნ. „შვიდი მნათობი“, № 31, 1919,
- ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 314, 1918,
- ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, № 316, 1918,
- გაზ. „ალიონი“, 25 მარტი, 1918;
- გაზ. „საქართველო“, გიორგობისთვის (ნოემბერი) 13, 1918;
- გაზ. „საქართველო“, ნოემბრის 24, 1918;
- გაზ. „სახალხო საქმე“, 2 ნოემბერი, 1918.

---

<sup>1</sup> წინამძღვარი - ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 316, გვ. 14.



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

## **თეატრი დღე-სასწაული**

1922 წლის 25 ნოემბერს რუსთაველის თეატრში, ისტორიული პრემიერა გაიმართა. კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორობით მაყურებელმა ლოპე დე ვეგას „ფუნტე ოვენუნა“ („ცხვრის წყარო“) იხილა.

თბილისელ მაყურებელს მანამდე არასოდეს ენახა ამგვარი წარმოდგენა – თეატრი დღე-სასწაული. „ცხვრის წყარო“ იყო პირველი, ჭეშმარიტად ევროპული სპექტაკლი ქართულ სცენაზე. როგორც კოტე მარჯანიშვილის მოწაფესთან, დოდო ანთაძესთან ვკითხულობთ, მარჯანიშვილი მსახიობებს მიმართავდა: „ვის რად აინტერესებს ის, რომ ესპანეთის „კეთილმა“ მეფეებმა იზაბელმა და ფერდინანდმა არ დასაჯეს და შეიწყალეს ერთი მიყრუებული სოფლის მცხოვრებლები, რომლებმაც ვერ აიტანეს კალატრავას ორდენის კომანდორის ტირანია და მოკლეს იგი? მაგრამ, თუ „ცხვრის წყაროს“ დადგმისას აქცენტს გავუკეთებთ იმ ფაქტს, რომ კომანდორის ჩაგვრამ ხალხში გააღვიძა მთვლემარე გრძნობა ადამიანური ღირსებისა, დარაზმა იგი დესპოტის წინააღმდეგ, გააერთიანა ერთი ნება-სურვილით, მაშინ ლოპე დე ვეგას ეს უკვდავი ქმნილება სულ სხვაგვარად აულერდება სცენაზე, აივსება რევოლუციური პათოსით და ძლელვარე ემოციით, მაყურებელიც სპექტაკლში ჩვენი თანამედროვე რევოლუციური ეპოქის გამოსახულებას დაინახავს“.<sup>1</sup> სწორედ, მსგავსი შინაარსით გადმოსცა ვახტანგ ჭაბუკიანი ბალეტ „ლაურენსიას“ დადგმის სურვილი და იდეა. ჭაბუკიანი წერდა: „მე მიტაცებს აზრი ვიძუშავო ახალი ესპანეთის ცხოვრების ამსახველ პიესაზე. მინდა ვაჩვენო ჩვენს მაყურებელს ესპანეთის ხალხის ბრძოლა

<sup>1</sup> ანთაძე, დ., „დღენი ახლო წარსულისა“, ტომი I, თბ., 1962, გვ. 60.

თავისი დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის. ასეთ ბალებში მე მიტაცებს არა მარტო მდიდარი ესპანური კოლორიტი, რაც შეიძლება ბრწყინვალედ გამოვიყენო სპექტაკლში, არამედ თანამედროვე ესპანეთის ხალხის განცდები, მისი ფიქრები, ზრახვები, სასოება, იმელები, გმირული ბრძოლა და თავდადება სამშობლოსათვის“.<sup>1</sup>

ვახტანგ ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიით განხორციელებული სინთეზური ბალეტი<sup>2</sup>, სადაც ყველაფერი ამოქმედებული და ჰარმონიაში იყო მოყვანილი – ბალერინებისა და ბალეტის მოცეკვავეების ცეკვა, მასობრივი სცენები, მოძრაობა და მუსიკა, მხატვრობა, წარმოდგენის რიტმი, ტონალობა – აგებული იყო შუქ-ჩრდილების, ტრაგიკულისა და კომიკურის მონაცვლეობაზე. საბალეტო სპექტაკლის მნახველთა, მონაწილეთა გადმოცემით, ყველაფერს მსჭვალავდა ემოციური და აზრობრივი სისავსე, სანახაობის დღესასწაულებრივი ხასიათი, ფერადოვნება. „ლაურენსიას“ შექმნის ისტორიაში ვკითხულობთ: „ფრონდოსოს პარტიაში შეუდარებელი იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის ცეკვა, მაყურებელი მასთან ერთად ღელავდა, განიცდიდა, ფიქრობდა, იმპროვიზირებდა...“.<sup>3</sup> ხოლო, თავად ლაურენსიას პირველი შემსრულებელი ნატალია დუდინსკაია „გამოირჩეოდა სიმსუბუქით, განუმეორებელი ნახტომითა და საშემსრულებლო ტექნიკის მაღალი დონით“.<sup>4</sup> მან შეძლო ეჩვენებინა გმირის უდარდებლობა, კეკლუცობა,

<sup>1</sup> გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციის – იუნესკოს წიგნი-ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. რედ.: ილია თავბერიძე, 2013, გვ. 34.

<sup>2</sup> კომპოზიტორ ალ. კრეინის სამ მოქმედებიანი ბალეტის ლიბრეტო ეკუთვნის ე. მანდელბერგს, ლოპე დე ვეგას დრამის – „ფუენტე ოვეხუნას“ (ცხვრის წყარო) მიხედვით. მხატვარი – სოლომონ ვირსალაძე. პრემიერა შედგა 1939 წლის 22 მარტს, ლენინგრადის (სანქტ-პეტერბურგის) ს. კიროვის სახ. (ამჟამად მარინის) ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე.

<sup>3</sup> გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციის – იუნესკოს წიგნი-ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. რედ.: ილია თავბერიძე, 2013, გვ. 36.

<sup>4</sup> გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციის – იუნესკოს წიგნი-ალბომი „ვახტანგ ჭაბუკიანი“. რედ.: ილია თავბერიძე, 2013, გვ. 37.

მხიარულება და, ამავე დროს, ბალეტის ფინალში, გაბედულობა, მიზანდასახულობა და მრისხანება.

ჭაბუკიანმა სრულიად განსხვავებული სამყაროს შექმნა მოახერხა, რომელშიც კლასიკურ ბალეტს ხალხური ცეკვის ელემენტებიც ერწყმოდა. თავად მხატვრის მიერ წარმოდგენილი სცენოგრაფიული და სასცენო კოსტიუმების ელემენტები ნათლად აჩვენებს და გვაგრძობინებს გარემოს, ნათლად წარმოაჩენს პერსონაჟთა სახეებს და მოცეკვავეებს კი ეხმარება გმირთა გაცოცხლებაში და მათი შინაგანი თუ გარეგანი სამყაროს ხასიათის შექმნაში. მხატვარ სოლომონ ვირსალაძის ფერთა გამა ლიბრეტოს იდეის, არსისა და ჟანრის მატარებელია, რომელიც, ე.წ. „სავიზიტო ბარათად“ იქცა სხვადასხვა დროს აღდგენილ ბალეტ „ლაურენსიასთვის“.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ჭაბუკიანმა ბალეტი „ლაურენსია“ 1948 წლის 14 ნოემბერს დადგა,<sup>1</sup> სადაც ლაურენსიას პარტიის შემსრულებელი პრიმა-ბალერინა ვერა წიგნაძე გახლდათ. ბალეტი კინო-ფილმდაც არის გადაღებული, რომელმაც შემოგვინახა ვახტანგ ჭაბუკიანისა და ვერა წიგნაძის, ასევე, იმდროინდელი ქართული ბალეტის მოცეკვავეების განუმეორებელი შესრულება.

რიტმის, დროის, სივრცისა და ფერის კატეგორიები ვახტანგ ჭაბუკიანის შემოქმედების განხილვისას მნიშვნელოვანია, რადგანაც სწორედ ამ ელემენტებზეა აგებული მისი ხელოვნება, რის გარეშეც ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიის წარმოდგენა შეუძლებელია. ხელოვნებისთვის ეს ბუნებრივი მოთხოვნაა და ხშირად უფრო ქვეცნობიერია და არ არის წარმოდგენილი თეორიებით. ჭაბუკიანზე საუბრისას, შეუძლებელია საგანგებოდ არ გამოიყოს მისი შემოქმედება – ის განუმეორებლობა, თვითმყოფადობა, მკაფიო ინდივიდუალიზმი.

---

<sup>1</sup> მანამდეც, ბალეტი „ლაურენსია“ ლენინგრადის (პეტერბურგი) ს. კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში ევაკუაციიდან დაბრუნების შემდეგ, 1946 წელს, აღადგინეს. ბალეტმეისტერი – ვახტანგ ჭაბუკიანი, მხატვარი – სოლიკო ვირსალაძე. ლაურენსია – ა.შელესტი, ფრონდოსო – ა. პისარევი. ბალეტი მას შემდეგაც არა ერთხელ აღადგინეს და განახორციელეს სხვადასხვა შემსრულებლებმა.

მის ხელწერასა თუ სტილს უდაოდ ეტყობა ერთგვარი ეროვნული კუთვნილება. ამასთან, მისი ხელოვნება ზოგადსაკაცობრიოა. დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ წარმოდგენების ცვლილება ყოველთვის დაკავშირებულია შემეცნების თეორიის განვითარებასთან, რაც იწვევს ხელოვნებაში ახალი ფორმების შექმნას. სწორედ ეს, მკაფიოდ ჩანს ჭაბუკიანის შემოქმედებაში, რომლის თავისებურება აიხსნება რიტმის, დროის, სივრცისა და ფერის ერთიანობის გამოხატვით. ფერი, როგორც ქორეოგრაფიული საშუალების გამოყოფა, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. ძირითადად, მისი რეალიზაცია ხდება ტექნიკური საშუალებებით, მხატვრული განათებით და ჭაბუკიანის ქორეოგრაფია ამის ცოცხალი თანამონაწილეა. რობერტ შუმანი წერდა: „ერთი ხელოვნების ესთეტიკა – ეს არის აგრეთვე მეორე ხელოვნების ესთეტიკაც, მხოლოდ გამოხატვის საშუალებები და მასალა განსხვავებული“.<sup>1</sup>

მართლაც, მუსიკა, მაგალითად, განეკუთვნება დროის ხელოვნებას, მაგრამ სივრცობრივი წარმოდგენები იქმნებიან ჟღერადობის დინამიკით. მხატვრობას შეუძლია გამოხატოს ბგერითი მდგომარეობის მყუდროება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა გოგენის მოსაზრება: „მხატვრობაში მუსიკისა და ფერის სივრცობრივი ხელოვნების ანალოგი“.<sup>2</sup> როდესაც მატისის პანოს – „მუსიკა“ – ვუყურებთ, გვაოცებს არა ის, თუ როგორ უკრავენ, არამედ გამოსახულების მუსიკალური ატმოსფეროს დაძაბულობა, გამოხატული რიტმში, სივრცობრივად განლაგებული ადამიანების ფიგურებით და ფერების კონტრასტებით. მატისი ზედმიწევნით ღრმად გრძნობდა რა ურთიერთკავშირს მუსიკასა და მხატვრობაში, მხატვრულ გამოსახულებას მიამსგავსებს ჰარმონიულ ჟღერადობას. ამავე პრინციპითაა გრძნობითი ორგანოების საყოველთაო კავშირი დაფუძნებული საბოლოო ჩანაფიქრის

<sup>1</sup> Ostwald, Peter, Schumann – The inner voices of a musical genius, Northeastern University Press, Boston, 1985; P. 56

<sup>2</sup> Gauguin, Paul., Paul Gauguin's intimate journals - <https://archive.org/details/paulgaug00gaug/page/82> (ბოლოს გადამოწმდა 04/06/2019)

შესაძლებლობაზე, გათვლილი მუსიკის საშუალებით, სივრცობრივი წარმოდგენის გამოწვევაზე. სივრცისა და დროის კავშირი გარდაიქმნება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნისას, ასევე მათ აღქმაში. იგივე შეიძლება ითქვას რიტმზე, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ის არის შემოქმედების ერთ-ერთი სტრუქტურული ფორმის შემქმნელი. საინტერესოა რიტმის, დროისა და სივრცის ასახვა ხელოვანის მიერ – ჩვენს შემთხვევაში ჭაბუკიანის. მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის მიერ სამყაროს აღქმა შეფერილია ინდივიდუალური თავისებურებით, ამიტომ საინტერესოა ბალეტის მოცეკვავის, მისთვის დამახასიათებელი რიტმი. საყურადღებოა შელინგის აზრი რიტმზე. ის თვლის, რომ რიტმი განეკუთვნება ბუნებისა და ხელოვნების განსაკვიფრებელ საიდუმლოებას. რიტმი ემსახურება მრავალ მიზანს: ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურას და ემოციური და სახვითი ეფექტის გაძლიერებას.

მოგეხსენებათ, ჭაბუკიანს შემოქმედების რეალიზაცია ცენზურის მეფობის ხანაში უწევდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მან შეძლო ხელოვნებაში, ამ შემთხვევაში საბალეტო სპექტაკლებში, სივრცისა და დროის მძაფრი განცდა გადმოეცა, რომლის საუკეთესო მაგალითი საბალეტო სპექტაკლი „ლაურენსია“.

დროისა და სივრცის მხატვრული შეგრძნება ხელოვნებაში ქმნის სახეების მთელ სამყაროს. ლესინგმა ზუსტად შენიშნა, რომ სხეული და მოძრაობა ანუ სივრცობრივი და დროის ურთიერთდამოკიდებულება მკაფიოდ გამოიხატება. სივრცის და დროის უწყვეტი ერთობა დამახასიათებელია სასცენო ხელოვნებისთვის.

ერთი და იგივე ელემენტის გამეორება ხელოვნებაში ახალ სტრუქტურულ პოზიციაში და სხვადასხვა ელემენტის ანალოგიურ სტრუქტურულ პოზიციებში იძლევა აზრის ახალ შეფერილობას, ამდიდრებს რა მას.

გასაგებია, რომ ყველა დიდ ხელოვანს დროისა და სივრცის საკუთარი გაგება აქვს, რომელსაც ერთიანობაში,

შესაძლებელია ვუწოდოთ სტილი. როგორია ჭაბუკიანის სტილი? მასთან სტრუქტურა ეფუძნება პარტიტურას, ფორმისა და დროის ურთიერთშეთანხმებას, ენერჯის ფორმას – მოცეკვავის ნახტომი. როდესაც ერთდროულად ყურადღებით უსმენ და გულდასმით უყურებ წარმოდგენას, აღმოაჩენ როგორ ზუსტად რეაგირებს სტრუქტურა მუსიკაზე. ვახტანგ ჭაბუკიანის ბალეტის სტრუქტურას ქმნის პარტიტურის რიტმი, სტრუქტურა ეყრდნობა პარტიტურის რიტმს.

ის, რაც მოულოდნელია მის დადგმებში, ესაა ფორმების მრავალფეროვნება, განსხვავებული სახის მოძრაობა, რასაც ის კლასიკურ ფორმად გარდაქმნის. „კლასიკურად“ შეიძლება ჩაითვალოს ყველა სახის მოძრაობა, რომელსაც ითვალისწინებს საბალეტო წარმოდგენა აკადემიური ცეკვით, მიმიკით, პერსონაჟით, მოვლენის მიმდინარეობითა და მოცეკვავის ბუნებრივობით. ასეთ ცეკვას ქმნის ჭაბუკიანი. მის საცეკვაო ბალეტებში არაფერია დაფარული, ეზოთერული. კლასიკური ბალეტი ნათელი სანახაობაა დაფუძნებული გამოხატვის იდეალურ კონცეფციაზე, პროფესიონალურ ენაზე წოდებული „სტილად“. ყველაფერი მოძრაობაშია: მოცეკვავებთან ერთად ცეკვავენ კოსტიუმები, მშვენიერი განათება, მუსიკა, სურათები/სცენოგრაფია, რაც გაცეკვებს და ქმნის ხელოვნებას. წარმოსახვითი სივრცის გაშლა ყოველთვის და მუდმივად – წარმატებული და დიდებულია. ცეკვის ბუნება შესაძლებელია დავახასიათოთ, სულ ცოტა, ორი ძირითადი განსულიერებული იდეით. პირველი, ეყრდნობა წმინდა ავგუსტინეს გამონათქვამს: ცეკვის ყოველი ილეთი რაიმეზე ან რაღაცაზე მინიშნებაა. ცეკვას უწოდებენ რაციონალურს, ვინაიდან ის სათანადოდ გამოხატავს და ამასთან ერთად გამოავლენს შეგრძნების სიამოვნებას. მეორე, ნაჩვენებია სუფი პოეტის Rumi-ის გამონათქვამით: ვინც ცეკვის ძალა იცის, ის ღმერთშია.

#### იხ. ილუსტრაციები 1-4

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ანთაძე დ., „დღენი ახლო წარსულისა“, ტომი I. თბ., 1962;
- გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციის – იუნესკოს წიგნი-ალბომი „ვანტანგ ჭაბუკიანი“. რედ.: ილია თავბერიძე. 2013;
- Ostwald, Peter, Schumann – The inner voices of a musical genius, Northeastern University Press, Boston, 1985;
- ფილოსოფიის ისტორია ტ. I. შეადგინა ივან მარტინიმ. იტალ. თარგმნა მარიკა სააკაშვილმა; რედ. ზაზა შათირიშვილი; სულხან-საბა ორბელიანის სახელ. თეოლ., ფილოს., კულტ. და ისტ. ინ-ტი. თბ., 2008.
- Nathan the Wise: A Dramatic Poem in Five Acts, Internet Archive BookReader - <http://www.archive.org/stream/nathanwiseadram00jackgoog#page/n10/mode/1up>
- Gauguin Paul., Paul Gauguin's intimate journals, Internet Archive BookReader -<https://archive.org/details/paulgaug00gaug/page/82>

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

## **ზღაპრიდან სცენაზე**

ალბათ, ყოველად წარმოუდგენელია ამა თუ იმ ერის მოკლედ, ლაკონურად, ერთი წინადადებით სრულად, ამომწურავად დახასიათება; ასეთ დროს, ცდილობ ადამიანთა ერთობლიობიდან, ჯგუფიდან გამოჰყო, გამოკვეთო რაიმე ისეთი შტრიხი, რომელიც, ზოგადად, ამ კონკრეტული ხალხის ხასიათის, თვისებების წარმოჩენაში დაგეხმარება. არა, ეს ნამდვილად უტოპიური, მიუღწეველი ამოცანაა, აუსრულებელი განზრახვა, დაუძლეველი პრობლემა; მართლაც, „შეუსრულებელი მისიაა...“ იმიტომ, რომ ნებისმიერი ერი თანდათან, საუკუნეთა განმავლობაში ყალიბდებოდა; მან, განვითარების ხანგრძლივი დრო, გრძელი გზა და არაერთი ეტაპი განვლო. ამიტომ, აუცილებლადაა გასათვალისწინებელი მისი ისტორია, ზნე-ჩვეულებანი, მითოლოგია, ლეგენდები, ზღაპრები, საკულტო-რელიგიური რიტუალები (თვით უძველესი, წარმართული ხანიდან მოყოლებული... რა თქმა უნდა, თუ ამ ერს არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია გააჩნია), თქმულებები, გადმოცემები. სწორედ, მათი მეშვეობით, საუკუნეთა განმავლობაში, თანდათან, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ ყალიბდებოდა ერის მსოფლმხედველობა, მენტალიტეტი, გარე სამყაროს ზოგადი აღქმა და, თუ გნებავთ, ხასიათი. ყოველივე ზემოთქმულის შესწავლა-გაანალიზების, გათვალისწინების გარეშე, ჩვენ მიერ დასახული მიზნის მიღწევა ყოველად შეუძლებელია.

თითოეული ჩვენგანის ცნობიერებაში, თანდათან, ძალდაუტანებლად ჩნდება იმის აღქმა, რომ იგი ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფს მიეკუთვნება. იდენტობა ლათინური ფრაზიდანაა წარმოქმნილი; სიტყვასიტყვით, ის „ერთსა და იმავეს“ ნიშნავს. როგორც განმარტავენ, ესაა ადამიანის



ფსიქოლოგიური წარმოდგენა საკუთარ მეობაზე, როგორც პიროვნებაზე, როგორც ინდივიდზე, თვითმყოფად სუბიექტზე, რომლის მეშვეობითაც იგი თავის თავს აიგივებს გარკვეულ კულტურასთან, ამა თუ იმ კონკრეტულ ქვეყანასთან, ეროვნებასთან. როგორი „ზედმიწევნით პროგრესული“, „ულტრათანამედროვე“, „რადიკალურად ლიბერალური“ ფასეულობებითა თუ კატეგორიებითაც არ უნდა აზროვნებდეს ან ხელმძღვანელობდეს ადამიანი, მიუხედავად ამ მიმართულებით მისი თავგანწირული მცდელობისა, მაინც თავს ვერ დააღწევს ამა თუ იმ კონკრეტული სახელმწიფოს, ხალხის, კულტურის მიმართ საკუთარ იდენტობას. ზემოაღნიშნული ეხება თვით ყველაზე „თავგადაკლულ“ კოსმოპოლიტსა თუ „უკიდურეს მსოფლიო მოქალაქეს“. საბოლოოდ, მიუხედავად ასაკისა, სქესისა, აღმსარებლობისა, პროფესიისა ან თუნდაც სოციალური სტატუსისა, ჩვენ მაინც რომელიმე ერთი ერის შვილები ვართ. ყოველ შემთხვევაში, თავს კონკრეტული ქვეყნის, კულტურის, ცნობიერების, მსოფლმხედველობის ორგანულ ნაწილად აღვიქვამთ. ზოგიერთს, ყოველივე ზემოთქმულის გასააზრებლად, გასაცნობიერებლად, შესაცნობად, გარკვეული დრო სჭირდება; სხვა, ამ შეგრძნებით, რომ იტყვიან, „იბადება“. როგორც ჩანს, ესეც ინდივიდუალური რამაა. „შეცნობის გზა ყველამ თვითონ უნდა გაიაროს, – თითოეულ მათგანს ხომ თავად უკეთ ეცოდინება – ამ გზაზე რა იპოვა“<sup>1</sup>.

აბსოლუტურად ამომწურავად, სრულფასოვნად, ძირფესვიანად, რა თქმა უნდა, ვერც მე მოვახერხებ, მაგრამ შევეცდები ქართული ხასიათის, მენტალიტეტის რამდენიმე შტრიხი გამოვყო, ზოგიერთი თვისება გამოვკვეთო. დასახული მიზნის მიღწევაში, უდავოდ დამეხმარება ფოლკლორი (ზღაპარი, მითი, თქმულება, ლეგენდა, იგავ-არაკი). ჩვენი ისტორიიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, ერის ცნობიერებაში არსებობს

---

<sup>1</sup> იაშვილი მ., ეპიკური თეატრი და „პოსტჰეროიკული მენეჯმენტი“, ტრადიცია და ინოვაცია (სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებათა კრებული), XX საუკუნის ხელოვნება, VI, თბილისი, 2016 წელი, გვერდი 41.

იდეალური, ძლევამოსილი გმირის ჰეროიკული პორტრეტი. ამდენად, ქართველ პრომეთეს,<sup>1</sup> უდავოდ ვერ ავუვლით გვერდს. „ამირანიანი“ ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ძეგლია და იმ თქმულებებს აერთიანებს, რომლებშიც მოთხრობილია, თუ როგორ მიაჯაჭვეს კავკასიონზე ქართული ხალხური ეპოსის გმირი...“<sup>2</sup> თქმულება ამირანის შესახებ, საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეშია ამა თუ იმ ინტერპრეტაციით გავრცელებული. ის მძლეთამძლე გმირია, რომელიც სიკეთის სახელით ბოროტებას (თუნდაც, გავიხსენოთ მის მიერ საზარელი ურჩხულის, ბაყბაყდევის ჯერ ჭიდაობის მეშვეობით დამარცხება; შემდეგ, მისი მოკვლა) ებრძვის; თუმცა, მისი ბერძენი ანალოგისგან განსხვავებით, მას იმიტომ კი არ სჯის ღმერთი, რომ მან ღვთაებებს ცეცხლი მოსტაცა და იგი უბრალო ადამიანებს გადასცა; ქართული მითოლოგიის თანახმად, მისი დასჯის მიზეზი სულ სხვაა. „...თქმულება მძლეთამძლე ამირანზე, რომელიც ბოლოს თავის ნათლია ღმერთსაც შეეჭიდა და ამისთვის დაისაჯა კიდევც...“<sup>3</sup>

გამოდის, რომ ქართველი ხალხის ერთ-ერთი უსაყვარლესი ეპოსის გმირი ამპარტავნებას მიუყვანია დაღუპვამდე; საკუთარ ნათლიასთან, თვით მამა ღმერთთან გადაუწყვეტია ჭიდაობა; აბა, ვინ უფრო ძლიერი და ღონიერი!.. „...ერთს ველი კიდევ ჩემი მომავალი სამსახურებრივი მდგომარეობიდან: კაი რთული და ძნელი საქმეების გაკეთება შეგძელი უკვე. ჩემს დღევანდელ სამსახურში მეტის გაკეთება იქნებ შეუძლებელიც იყოს, ასპარეზია მცირე. ადამიანი ვარ, მეტი მწყურია და მინდა, ვიცოდე, რაზე გადის ჩემი შესაძლებლობების ზღვარი, გასაქანი მჭირდება“<sup>4</sup>. ესეც ქართველის ხასიათის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისებაა; მიღწეული არ გვაკმაყოფილებს,

<sup>1</sup> ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ერთ-ერთი ტიტანი, რომელიც ადამიანებს ღმერთების თავაშვებულობისგან იცავდა. სკვითების მეფე, ზევსის ბიძაშვილი, ტიტან იაპეტისა და კლიმენას ვაჟი. ატლანტ მენეთეოსისა და ეპიმეთეოსის ძმა. ჰერონეს მეუღლე. დევკალიონისა და იოს მამა.

<sup>2</sup> ლონდაძე ლ., „ამირანიანი“, გაზეთი „დურუჯი“, №3 \*121), 30.03.2018, გვ. 20.

<sup>3</sup> იქვე, გვ.20.

<sup>4</sup> ამირეჯობი ჭაბუა, დათა თუთაშხია, თბ., 1978, გვ. 599.

უფრო მეტი გვსურს!.. მაგრამ, სულ ახალ-ახალი სიმაღლეების, დაბრკოლებების დაძლევისკენ ამ დაუოკებელ მისწრაფებას, შეუქმნევლად, მოულოდნელად, სრულ კრახამდე მივყავართ!.. „...ზოგადად, „ამირანიანს“ უფრო მეტი აქვს საერთო ბერძნულ კლასიკურ დრამასთან, ვიდრე ეპოსთან... თუ შევეცდებით „ამირანიანის“ ტიპის განსაზღვრას, უნდა ვუწოდოთ მას „ტრაგიკული ეპოსი“, სადაც საგმირო-სათავგადასავლო და მითოლოგიური მოტივებით გამოძერწილია ადამიანის აღზევებისა და დაცემის დრამა. ის, რაც დაემართა ამირანს, არ არის განაირობებელი მის გარეშე არსებული ობიექტური გარემოებით, არც წინასწარგანჩინებით (ანუ ბედისწერით), არამედ გამოწვეულია მისი თავისუფალი ნებით. აქ არის ტრაგედია არა ბედისწერისა, როგორც ანტიკურ დრამასა თუ მითოსში, არამედ ტრაგედია თავისუფალი ნებისა... ამირანი კაცობრიობის ისტორიის ყოველ აწმყოშია, ის ყველა ეპოქის თანამედროვეა. „ამირანიანში“ დგას ადამიანის პრობლემა და ეს პრობლემა, როგორი გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ეგზისტენციალურ ჭრილშია დასმული და გადაწყვეტილი. ამაში მდგომარეობს „ამირანიანის“ თავისთავადობა, მისი უნიკალური ადგილი მსოფლიო ხალხთა ეპოსებს შორის...“<sup>1</sup>

თუ ბერძენ პრომეთეს ტრაგედიის მამად წოდებულმა ესქილემ<sup>2</sup> ტრაგედია („მიჯაჭვული პრომეთე“) მიუძღვნა, არც თავისი თანამემამულე დავიწყა ქართველმა ხალხმა. გარდა ზეპირსიტყვიერებისა, დღემდე შემორჩენილია ძველი ხალხური თეატრალიზებული სანახაობა – „ამირანის ფერხული“, რომელიც სვანეთში, მისტერიულ სახილველად სრულდებოდა. ეპოსის ამ გმირისადმი ხალხის განსაკუთრებული და გაუნელებელი სიყვარული სხვადასხვა მიზეზით შეიძლება აიხსნას. „...ოგი ბოროტ ძალებთან მებრძოლი კეთილი გმირია. ამირანის ეპოსის შექმნა-დამუშავებაში თავისი წვლილი უნდა შეეტანა ძველ ქართულ საფერხულო შესრულების სამისტერიო

<sup>1</sup> ლონდაძე ლ., „ამირანიანი“, გაზ. „დურუჯი“, №3 (121), 30.03.2018, გვ. 20.

<sup>2</sup> ძველი ბერძენი დრამატურგი (525-456 ძველი წელთაღრიცხვით ანუ ქრისტესშობამდე VI-V საუკუნეები).

თეატრსაც... საფერხულო შესრულებას შემოუნახავს აგრეთვე პროლოგიც, რომელიც ხსნის „ამირანის ფერხულის“ დედააზრს, რაც ხალხში საკუთარი ძალებისადმი რწმენის განმტკიცებითა და ბოროტ ძალებზე გამარჯვების იმედით გამოიხატებოდა...“<sup>1</sup> ამირანი, როგორც წარმოდგენის მოქმედი პირი, პროფესიული დრამატული თეატრის სცენაზეც გამოჩნდა. 1963 წელს, დიმიტრი ალექსიძემ<sup>2</sup> შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგა დავით გაჩეჩილაძის<sup>3</sup> „ამირანი“. მთავარ როლს ასრულებდა მსახიობი ნუგზარ შარია.

ქართული ხასიათის შესაცნობად, ასევე ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურაა მინდია. მითის მიხედვით, იგი ქაჯებს (ავსულებს) ჩაუვარდათ ტყვედ; მათთან იძულებით ყოფნისას, გემო გაუსინჯა გველის ხორცს, რომელსაც იქ საკვებად ხმარობდნენ. ამის შედეგად, მინდია უჩვეულო უნარით დაჯილდოვდა; მას უკვე ესმოდა ცხოველების, ფრინველების, ხეების, მცენარეების ენა... გველი, ძველი აღმოსავლური მითოლოგიის მიხედვით, სიბრძნის სიმბოლოა; მინდია კი ადამიანის დაუოკებელი ლტოლვისა ახლის, მანამდე უცხოს, გაუგებარის შესწავლა-შეცნობისაკენ; გარდა ამისა, იგი უდიდესი ჰუმანისტია – კატეგორიული წინააღმდეგია ყოველგვარი სახის ძალადობისა; ეს ვრცელდება, როგორც სულიერ არსებებზე, ისე უსულო საგნებზე. მინდიასათვის ცოცხალი და სულიერია ხე, ბალახი, ყვავილი... ეს მითოლოგიური გმირი უდიდესი ჰუმანისტური, უკიდურესად კაცთმოყვარე, ყოვლად პოზიტიური, მაღალი იდეალების მატარებელია. ალბათ, ამიტომაც, მინდიას სახე არაერთი ქართველი პოეტისა თუ პროზაიკოსის შთაგონების წყარო გამხდარა. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა

<sup>1</sup> ღონღაძე ლ., „ამირანიანი“, გაზ. „დურუჯი“, №3 (121), 30.03.2018, გვ. 20.

<sup>2</sup> იგივე დოღო, ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი, თეატრალური მოღვაწე (1910-1984).

<sup>3</sup> პოეტი, დრამატურგი, მთარგმნელი (1902-1974). სწორედ მისი თარგმანების მიხედვით, რეჟისორმა დ. ალექსიძემ დადგა სოფოკლეს ანტიკური ბერძნული ტრაგედიები: „ოიდიპოს მეფე“, XX საუკუნის 50-ანი წლები, რუსთაველის თეატრი და „ანტიგონე“, გასული საუკუნის 70-ანი წლების პირველი ნახევარი, მარჯანიშვილის თეატრი.

გავიხსენოთ ვაჟა-ფშაველას<sup>1</sup> პოემა „გველისმჭამელი“, გრიგოლ რობაქიძის<sup>2</sup> პიესა „ლამარა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას<sup>3</sup> მოთხრობა „ხოგაის მინდია“. პირველი მათგანი, ამ რამდენიმე წლის წინ, თეატრალურ სარდაფში დადგა რეჟისორმა ლევან წულაძემ; რაც შეეხება პიესას, ის ქართული თეატრის ისტორიაში ერთგვარ „საბედისწერო თხზულებად“ იქცა. 1926 წელს, შოთა რუსთაველის თეატრში, მის დასადგმელად ერთდროულად მუშაობდნენ ქართული თეატრის კორიფეები – კონსტანტინე (კოტე) მარჯანიშვილი<sup>4</sup> და ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი.<sup>5</sup> სპექტაკლის პრემიერა შედგა, ხოლო პირადი კონფლიქტი ამ ორ დიდ რეჟისორს შორის უფრო გამწვავდა, რის შედეგადაც, მარჯანიშვილმა დატოვა რუსთაველის თეატრი. 1930 წელს, ახმეტელმა, უკვე როგორც რუსთაველის თეატრის ერთპიროვნულმა ხელმძღვანელმა, დამოუკიდებლად დადგა „ლამარა“; 1935 წელს, ბაქოში გასტროლების დროს, სწორედ ამ სპექტაკლის მიმდინარეობისას მომხდარი ინციდენტის გამო, ახმეტელმა თეატრიდან დაითხოვა დიდი ქართველი მსახიობი აკაკი ხორავა.<sup>6</sup> გასული საუკუნის მიწურულს, 90-იან წლებში, რუსთაველის თეატრის სცენაზე, „ლამარა“ უკვე რობერტ სტურუამ დადგა; ოღნავ მოგვიანებით, XX და XXI საუკუნეების

---

<sup>1</sup> ნამდვილი სახელი და გვარია ლუკა რაზიკაშვილი (1861-1915 წწ.), ქართველი პოეტი, მწერალი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე. მისი პოემა „გველისმჭამელი“ პირველად 1901 წელს გამოქვეყნდა.

<sup>2</sup> ქართველი მწერალი, პუბლიცისტი, საზოგადო მოღვაწე (1880-1962). ქართველ სიმბოლისტ მწერალთა ლიტერატურული ჯგუფის, გაერთიანების „ციცფერყანწელები“ წევრი.

<sup>3</sup> ქართველი მწერალი, ფილოლოგი, ისტორიკოს-ლიტერატურათმცოდნე (1891-1975 წწ.). საქართველოს სსრ-ის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი (1944 წ.). XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი გამოჩენილი პროზაიკოსი.

<sup>4</sup> ქართველი თეატრალური რეჟისორი (1872-1933). თანამედროვე ქართული პროფესიული თეატრის ერთ-ერთი მესაძირკვლე.

<sup>5</sup> ქართული პროფესიული თეატრის არსებობის ისტორიაში, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა. ეროვნული თეატრალური გამომსახველობითი საშუალებების მაძიებელ-დამამკვიდრებელი (1886-1937).

<sup>6</sup> ქართველი მსახიობი, პედაგოგი, რეჟისორი (1895-1972).

მიჯნაზე, ეს პიესა ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრში დადგა რეჟისორმა, ლევან (რეზო) მირცხულავამ.<sup>1</sup> კ. გამსახურდიას „ხოგაის მინდია“, გასული საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარში, რუსთაველის თეატრის სცენაზე გადაიტანა რეჟისორმა გაიოზ (გიზო) ჟორდანიამ;<sup>2</sup> მინდიას როლი კონსტანტინე (კოტე) მახარაძემ<sup>3</sup> განასახიერა.

ქართულ ხასიათზე საუბრისას, რა თქმა უნდა, გვერდს ვერ ავუვლით ილია ჭავჭავაძისეულ<sup>4</sup> ლუარსაბ თათქარიძეს. მოთხრობაში „კაცია-ადამიანი?!“ მთავარი გმირი, ერთი შეხედვით, არ ამჟღავნებს უკიდურესად ნეგატიურ თვისებებს. იმჟამინდელი თავადებისაგან განსხვავებით, იგი სულაც არაა დესპოტი, სასტიკი, მკაცრი, მრისხანე ბატონი; პირიქით, მისი ყმები, მოსამსახურეები, გლეხები თავს საკმაოდ ლაღად, თავისუფლად გრძნობენ; მაგრამ, ილიას დაუნდობელი მხილების ობიექტი, თათქარიძის უქნარობა, სრული უმოქმედობა, მცონარობა, უმაქნისობაა; ლუარსაბს სტომაქის კარგა გვარიანი ამოყორვა, მამაპაპური, უშფოთველი ძილი და მოსვენება ქვეყანას ურჩევნია; მისთვის ყველაზე დიდი გონების „ინტელექტუალური ვარჯიში“ ჭერზე მიმსხდარი ბუხების თვლა, ან ზედმიწევნით თავის შესატყვის (რომ იტყვიან, „ფერი ფერსო“) თანამეცხედრე დარეჯანთან – „ერთობ ჭკვიანური“ (რა თქმა უნდა, გასტრონომიულ თემაზე) საუბარი თუ მსჯელობაა, რომელიც ბუნებრივია, ყოველთვის კამათში გადაიზრდება ხოლმე (პირის გემოს

<sup>1</sup> ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი (1934-2013).

<sup>2</sup> ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი (1934-2016).

<sup>3</sup> ქართველი მსახიობი, სპორტული კომენტატორი, პედაგოგი (1926-2002).

<sup>4</sup> ქართველი თავადი, პოეტი, პუბლიცისტი, მწერალი, საზოგადო მოღვაწე (1837-1907 წწ.). საქართველოს ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი, საქართველოს სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური დამოუკიდებლობის, სუვერენიტეტის მომხრე. XIX საუკუნის საქართველოში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, ხალხის, საზოგადოების მიერ, ერის მამად აღიარებული. მისი ქმნილება „კაცია-ადამიანი?!“ პირველად 1863 წელს გამოქვეყნდა. 2017 წლიდან, მისი ბიოგრაფიის მკვლევარნი ამტკიცებენ, რომ უნდა შეიცვალოს ილიას დაბადების აქამდე დამკვიდრებული წელი. მათ მიაჩნიათ უფრო სარწმუნოდ 1836 წელი.

რადიკალური სხვადასხვაობის გამო). აი, სულ ესაა მისი მთელი „მოღვაწეობის“ არეალი.

ლუარსაბის მსგავსი პერსონაჟი, რა თქმა უნდა, ქართული თეატრის ყურადღების მიღმა ვერ დარჩებოდა. ამიტომ თათქარიძე, ჯერ კიდევ ილიას სიცოცხლეში, არაერთხელ გამოჩნდა სცენაზე; მაგრამ, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, ნამდვილი წარმატება და დამსახურებული აღიარება (როგორც უბრალო, რიგით მაყურებელთა, ასევე სპეციალისტთა შორის) ხვდა წილად, რეჟისორ ვასილ (ვასო) ყუშიტაშვილისა<sup>1</sup> და მსახიობ ვასილ (ვასო) გოძიაშვილის<sup>2</sup> ერთობლივ ქმნილებას. კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე იდგა უფორმო, რუმბივით გასიებული, სამკეცა ღაბაბით ინდაურივით „დამშვენებული“, კოტიტა ხელებით ზეცისკენ აღმართული (ღმერთს შვილის, მემკვიდრის მოცემას შესთხოვდა) გროტესკულ-კომიკური არსება; თითქოს, სადღაც გამქრალიყო ვ. გოძიაშვილის დიდრონი, მეტყველი თვალები. მსახიობის მიერ განსახიერებულ ლუარსაბს წვრილი, ღრმად ჩამჯდარი, ღორივით უსიცოცხლო თვალები ჰქონდა; იგი, დიდი გაჭირვებით, ქოშინ-ხროტინ-კენესით, ძლივს გადაადგილდებოდა; ძირითადად, გაუნძრევლად იწვა ან იჯდა; თუმცა, თავისებური „ემშაკობა“ ჰქონდა, წარამარა ურცხვად ატყუებდა მეუღლეს (დარეჯანი – ცეცილია

---

<sup>1</sup> ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი (1894-1962). კარგა ხანი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა საფრანგეთში. პარიზში, შარლ დიულენთან ერთად დააარსა სახელგანთქმული თეატრი „ატელიე“, ვინაიდან ფრანგებს მისი ქართული გვარის წარმოთქმა და დაწერა ძლიერ უჭირდათ, იქ, ის სარგებლობდა ფსევდონიმით; მას მიმართავდნენ, როგორც მისიე (ფრანგულად, ბატონო) „კუშიტ“. ყუშიტაშვილს, საფრანგეთის გარდა, სპექტაკლები დადგმული აქვს ამერიკის შეერთებულ შტატებში. სამშობლოს მიმართ ნოსტალგიის გამო, საკუთარი სურვილით დაბრუნდა საბჭოთა საქართველოში (1933 წ.). სასწაულებრივად გადაურჩა რეპრესიებს და სხვადასხვა წლებში, დამდგმელ რეჟისორად და ხელმძღვანელად მუშაობდა შემდეგ ქართულ პროფესიულ თეატრებში: თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახ. გორის გ. ერისთავის სახ. ზუგდიდის შ. დადიანის სახ.-სა და სოხუმის ს. ჭანბას სახ. მარჯანიშვილის თეატრში მის მიერ დადგმული „კაცია-ადამიანი?!“-ს პრემიერა შედგა 1946 წელს. მხატვარი – იოსებ სუშბათაშვილი.

<sup>2</sup> ქართველი მსახიობი (1905-1976).



წუწუნავა<sup>1</sup>); ენით აუწერელი სიზარმაცე, ტოტალური უმეცრება, სიბრიყვე და თვითკმაყოფილებით უხვად გაჯერებული სიყვეყნე გამოსჭვიოდა არტისტის მიერ ფილიგრანული ოსტატობით გამოძერწილი სცენური პორტრეტიდან. სწორედ, ზემოაღნიშნულის გამო, წლების განმავლობაში, ვ. გომიაშვილის მიერ განსახიერებული თათქარიძე ერთგვარ ქრესტომათიულ, კლასიკურ, სტერეოტიპულ ეტალონად იქცა. ილიასეულ ლუარსაბს, მკითხველთა თუ მაყურებელთა არაერთი თაობა, ვ. გომიაშვილის შექმნილ სცენურ გმირთან აიგივებდა.

თათქარიძე, მას შემდეგ, კიდევ არაერთხელ გამოჩნდა ქართულ სცენაზე; თითოეული დადგმის მხოლოდ ხსენებაც კი, ძალზე შორს წაგვიყვანს. ჩემი აზრით, აბსოლუტურად განსხვავებული ინტერპრეტაციით გააცოცხლა ლუარსაბი, გიორგი (გოგლა) ლეონიძის<sup>2</sup> სახელობის ლიტერატურულ მუზეუმში გათამაშებულ სპექტაკლში „აუქციონი“, მაშინ დამწყებმა, დებიუტანტმა რეჟისორმა, ავთანდილ ვარსიმაშვილმა (თანადადგმელი – გიორგი ბარაბაძე). ახალგაზრდა მსახიობი, გიორგი (გია) ბურჯანაძე არც გარეგნობით ჩამოჰკავდა ილიასეულ თათქარიძეს. მაყურებლის თვალწინ იდგა მალალი, აზოვანი, სპორტული აღნაგობის ლუარსაბი... გარემოებას, ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობას ექცია იგი ასეთ პასიურ ადამიანად. ამ წარმოდგენაში, ყველა ჩვენგანისათვის ბავშვობიდან, სკოლის მერხიდან კარგად ნაცნობი ლიტერატურული პერსონაჟი, აბსოლუტურად გადასხვაფერებულად გახლდათ წარმოდგენილი. ეს იყო ტრაგიკული ადამიანი, ახალგაზრდა კაცი, რომელიც საკუთარ თუ მისი სამშობლოს სავალალო მდგომარეობას მშვენივრად ხედავდა, საღად აფასებდა, მაგრამ რაიმეს უკეთესობისკენ შეცვლა მის ძალებს აღემატებოდა. ასეთი იყო საბჭოთა სინამდვილეში (1981) დანახულ-გააზრებული ლუარსაბი.

„...საზოგადოება ზნეობრივი, მორალური პრობლემების

<sup>1</sup> ქართველი მსახიობი (1892-1956).

<sup>2</sup> ქართველი პოეტი, ლიტერატურული მკვლევარი, ზემოაღნიშნული მუზეუმის დარსების ინიციატორი (1899-1966).



წინაშე დგას: უნიათობა, სულის სიზარმაცე, არაფრის კეთება – აი, ის უმთავრესი სატკივარი, რაზედაც რობერტ სტურუას მაყურებლის დაფიქრება სურს“.<sup>1</sup> ეს სიტყვები უკვე შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლს (2000) ეკუთვნის. ჟანრი ლოლაშვილის განსახიერებით, ლუარსაბი მუდამ ფიქრობს, სულ მსჯელობს, გაუთავებლად, ამა თუ იმ საკითხის, პრობლემის გააზრებას ცდილობს; რალაცისათვის ყური მოუკრავს, რალაც ჭორის სახით გაუგონია, რალაც სადღაც ამოუკითხავს... სამშობლოზეც გული შესტკივა, ილია ჭავჭავაძის ხვედრზეც, მაგრამ პრაქტიკულად, ქაქანის, ლაყობის მეტს არაფერს აკეთებს. „სცენის მარცხენა კუთხეში, საკმაოდ კომფორტულად მოწყობილა რუსი ჩინოვნიკი (დავით უფლისაშვილი). ის მუდამ აქაა – დაყურადებული, ლუარსაბის სიახლოვეს... რუსი მოხელე აქაც ყველაფერს განაგებს. თითქოს, ყველა საკითხს ლუარსაბი მასთან ათანხმებს; რომ იტყვიან, ყველა წვრილმანზე „ჭკუას ეკითხება“!.. მოდავე, კონფლიქტში მყოფ ქართველთა შორის მყის საზღვარსაც ავლებს; ბარიკადების ორთავე მხარეს მყოფთ იარაღითა თუ ტყვია-წამლით ეხმარება... გარკვეულ განკარგულებებსაც იძლევა, თუმცა, ძალზე წყნარად, მშვიდად... წარმოდგენის მსვლელობისას მხოლოდ ერთხელ მიატოვებს თავის „ბუნაგს“; სცენაზე ამოვარდება და აი, სწორედ მაშინ გამოჩნდება მისი ნამდვილი სახე, ბუნება თუ ძალა. რუსის ყვირილი „სცენაზე ყველა ქართველს დააფრთხოვს“, ისე „მოცოცხავენ“, როგორც „ქორის დანახვისას წიწილები!..“ ევროპელთა გამოჩენას საქართველოში, რუსი თოფმომარჯვებული ხვდება...“<sup>2</sup> ძალზე სახიერი, მეტაფორული მიზანსცენით მთავრდება წარმოდგენა. გარდაცვლილი თათქარიძე სცენაზე პირაღმა გაშხლართულა. რუსი მოხელე მის უპატრონოდ, უმემკვიდრეოდ დარჩენილ მამულში საქმიანად დააბიჯებს, თვალით თუ ნაბიჯით, ბატონ-პატრონის მზერით ზომავს, აფასებს ახალ ნადავლს. „...“

<sup>1</sup> ნატყელაძე ნათია, გუშინწინ, გუშინ, დღეს, ხვალ..., გაზ. „დურუჯი“, №7 (106), 25. 10. 2016, გვ. 11.

<sup>2</sup> იქვე, გვ.11-12.

ლუარსაბი ხელს წამოწევს; რუსი ისევ დააწვეინებს; თუშცა, თათქარიძე მაინც ჯიუტად იმეორებს ამ მოძრაობას; ბოლოს, მოთმინებადაკარგული მოხელე ხელზე ფენს დააბიჯებს. ამგვარად სურს დაიმორჩილოს, ჭკუაზე მოიყვანოს იგი; მაგრამ, ქართველი ხომ არანაირ წესსა თუ კანონს არ ემორჩილება?! არის ამ მიზანსცენაში, რაღაც ტრაგიკომიკური, სატირულ-ირონიულიც კი. თითქოს, ესაა განწირულის ერთგვარი „ფართხალი“, მომაკვდავის უკანასკნელი გაბრძოლება...“<sup>1</sup>

ქართული ხასიათის, მისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა კიდევ ერთი გამოვლინებაა მიხეილ ჯავახიშვილის<sup>2</sup> კვაჭი კვაჭანტირაძე (იმავე სახელწოდების რომანის მთავარი გმირი); ფართო გაქანების მქონე, უნიჭიერესი თაღლითი; მსოფლიო მასშტაბის ავანტიურისტი; ქალთა უბადლო მაცდუნებელი; გარეგნულად მომხიბვლელ-მიმზიდველი, არტისტული და ქარიზმატული ქართველი. რომანის კითხვისას ვრწმუნდებით, რომ, რა გზაც არ უნდა აერჩია კვაჭის, უდავოდ მიაღწევდა წარმატებას; მაგრამ, ის ავანტიურისტად, თვალთმაქცად დაიბადა და ბუნებრივია, სამოღვაწეო ასპარეზიც ამ მიმართულებით აირჩია. ჩემი აზრით, ყველაფერთან ერთად, ის ერთგვარად, დრამატული ბედის მქონე ადამიანია. მწერალმა უბადლო ოსტატობით დაგვიხატა ამ კაცის უდიდესი აღზევების, თავბრუდამხვევი წარმატებისა და გარდაუვალი დაცემის გზა!.. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ეს პერსონაჟიც ძლიერ იზიდავდა რეჟისორთა თუ მსახიობთა წარმოსახვას. 1974 წელს, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში „კვაჭის“ პრემიერა (დამდგმელი რეჟისორები – დიმიტრი ალექსიძე და ნუგზარ გაჩავა<sup>3</sup>) გაიმართა. მთავარ როლს მსახიობი კოტე მახარაძე ასრულებდა. ამ სპექტაკლს, მაყურებლის მხრიდან, გარკვეული მოწონება, აღიარება ხვდა;

<sup>1</sup> ატმელაძე ნათია, გუშინწინ, გუშინ, დღეს, ხვალ..., გაზ. „ღურჯუი“, №7 (106), 25. 10. 2016, გვ. 12.

<sup>2</sup> ნამდვილი გვარია ადამაშვილი (1880-1937). ქართველი მწერალი. რომანი „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ პირველად გამოქვეყნდა 1924 წელს.

<sup>3</sup> ქართველი რეჟისორი, პედაგოგი (1933-2018).

მაგრამ, ამის მიზეზი უფრო წარმოდგენის ვარიეტესეული<sup>1</sup> სიმსუბუქე გახლდათ. აქცენტი კვაჭის დონ ჟუანობასა და გაქნილობაზე იყო გადატანილი. ის უმთავრესი კი, თუ როგორ სხვა გზით წარიმართა ამ უდავოდ ნიჭიერი კაცის ცხოვრება, სპექტაკლის ავტორთა ყურადღების მიღმა დარჩა.

გასული საუკუნის 80-90-იანი წლების მიჯნაზე „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, რეჟისორმა ა. ვარსიმაშვილმა დადგა. ამ წარმოდგენაში, მთავარი აქცენტი სასტიკი, უღმობელი, სისხლიან, ბინძურ პოლიტიკურ თამაშებზე იქნა გადატანილი, რომლებსაც ადამიანები ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად მიმართავენ ხოლმე. სპექტაკლში მთავარ როლს კახაბერ (კახა) თავართქილაძე ასრულებდა. ამ ორი თუ სამი წლის წინ, რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ „კვაჭი“ ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახელობის თეატრში განახორციელა. სამწუხაროდ, წარმოდგენა თავისი სულისკვეთებით, ჩემ მიერ ზემოთ უკვე ნახსენებ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლს დაემსგავსა. კვაჭის როლში ვიხილეთ ახალგაზრდა მსახიობი ცოტნე ხუბუტია. ვფიქრობ, მ. ჯავახიშვილის ამ რომანს, ქართულ სცენაზე, ჯერჯერობით, რომ იტყვიან, „ბედი არ სწყალობს“. ბუნებრივია, აქ ნახსენები წარმოდგენების გარდა, ამ ნაწარმოების მიხედვით, სხვადასხვა წელს, სხვადასხვა რეჟისორის მიერ, სხვადასხვა თეატრში კიდევ დაიდგა რამდენიმე სპექტაკლი; მაგრამ, ჩემ მიერ ნახსენებთა მსგავსად, რაიმე ღირსშესანიშნავი არაფერი შექმნილა.

დღეს, ამ მოქმედი პირის სახელი კრებითი მნიშვნელობით იხმარება და გარკვეული ტიპის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენას გამოხატავს. შორეულ, 1928-1929 წლებში, როდესაც პოლიკარპე კაკაბაძე<sup>2</sup> კომედია „ყვარყვარე თუთაბერს“ წერდა, ამას ალბათ ვერავინ (მათ შორის, ზედმეტად ამბიციური ავტორიც კი) წარმოიდგენდა. არადა, ყვარყვარეც (იგივე ნაცარქექია) ჩვენი ხასიათის ერთ-ერთი

<sup>1</sup> სპეციალურად ვოდევილების დასადგმელად განკუთვნილი თეატრი, პარიზში, პალე-როიალში, 1789 წელს დააარსა მადმუაზელ მონტანსიემ.

<sup>2</sup> ქართველი დრამატურგი (1895-1972).

ნიშანდობლივი გამოხატულება თუ განსხეულებაა. რატომ უწოდა მას ავტორმა ნაცარქექია?! ზემოთ უკვე ვახსენე ის გარემოება, რომ ამა თუ იმ ერის ზღაპარში, თქმულებაში, მითში, ასე თუ ისე, გარკვეული სახით, ხასიათის რაიმე ნიშანია გაცხადებული. ზღაპრის მიხედვით, ნაცარქექია ერთი უქნარა, უსაქმური, ბაქია და მკვეხარაა. მთელი დღის განმავლობაში ბუნხართან წევს, ნაცარს ქექავს, თან ათას ტყუილს „ჩმახავს“. ზოგი ვერსიით, დედინაცვალს, სხვა ვარიანტის მიხედვით, რძალს (ძმის ცოლს) მობეზრდა ეს „მოქუთამჭამელი“ და სახლიდან გამოაგდო; მაგრამ, საქმე იმაშია, რომ ნაცარქექია არ დაიკარგა; პირიქით, გამჭრიახობით, მოხერხებით, ჭკუით, თაღლითობით თვით ვეება დევიც კი დაჩაგრა; საბოლოოდ, მის სასახლეს, კარ-მიდამოს, ავლადიდებას, ქონებას დაეპატრონა; მისი ასული ცოლად შეირთო, თავისი ძმები კი თავისთან, უზარმაზარ სასახლეში გადაიყვანა საცხოვრებლად.

პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე პოლიტიკური ავანტიურისტია, კარგად სარგებლობს რევოლუციური არეულობით და ხელისუფლების სათავეში მოდის, მარჯვედ ხელთ იგდებს რა ძალაუფლების სადავეებს. როგორც ყველასთვის ცნობილია, ეს პიესა, პირველად, ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, კოტე მარჯანიშვილმა დადგა (1929). ყვარყვარეს როლს, თავდაპირველად, მსახიობი ალექსანდრე ჟორჟოლიანი<sup>1</sup> ასრულებდა. ყველასათვის მოულოდნელად, იგი ავად განდა; რეჟისორმა, რამდენიმე სახელდახელო, ნაჩქარევი რეპეტიციის შედეგად, სპექტაკლში უშანგი ჩხეიძე<sup>2</sup> შეიყვანა. ვინაიდან, დროის ძალზე მცირე მონაკვეთში, მსახიობი უზარმაზარ ტექსტს ვერ ისწავლიდა, მარჯანიშვილმა მთელი კულისები მოკარნახევებით აავსო; თან, მსახიობთან ერთად, მოიფიქრა ერთი შტრიხი, რომელიც შემდგომ ჩხეიძისეული ყვარყვარესათვის ძალზე დამახასიათებელი განდა. თუთაბერი, წარმოდგენის მსვლელობისას, სცენის ხან ერთ კულისს მიადგებოდა, ხან მეორეს; თან, სმენის გასამახვილებლად,

<sup>1</sup> ქართველი მსახიობი (1888-1969).

<sup>2</sup> ქართველი მსახიობი (1898-1953).

გასაძლიერებლად, ცალ ხელს ლოკატორივით ყურზე იდებდა. მოგვიანებით, კრიტიკოსებმა რეცენზიებში აღნიშნეს, რომ ნაცარქექია-ყვარყვარე იმდენად „ეშმაკი“, გაიძვერა და გაქნილი ადამიანია, რომ გარემოს ყოველ კუთხე-კუნჭულს გულდასმით აყურადებს, რათა თავისთვის სახირო არა გამოჩესო!.. ეს, სრულიად შემთხვევით, არსებულ გარემოებათა გამო მოძებნილი ჟესტი, სამუდამოდ დამკვიდრდა უ. ჩხეიძის მიერ განსახიერებული ყვარყვარეს პლასტიკაში. როგორც აღნიშნავენ, თუ ა. ჟორჟოლიანის შესრულებით, თუთაბერი სასაცილო, კომიკური პერსონაჟი გახლდათ, რომელიც ქართული ხალხური ზღაპრიდან („ნაცარქექია“) სცენაზე გადმოსახლებულიყო; მისგან განსხვავებით, სამხედრო გიმნასტურასა და ჩექმებში ჩატანებულ ე.წ. გალიფე შარვალში გამოწყობილი ყვარყვარე (უ. ჩხეიძე), მხოლოდ ზღაპრისეული ნაცარქექია არ იყო. თავზე მას ფაფახი დაემხო, გულზე, დიდი სამხედრო სტრატეგივით თუ სახელოვანი მხედართმთავარივით, კეება დურბინდი თუ ბინოკლი ჩამოეკონწიალებინა... თავი ოდნავ გვერდზე გადაეხარა, სახეზე მოსულელო, ყვეყური ღიმილი თუ „ეშმაკური“, ალმაცერი გამომეტყველება, გრიმასა შეჰყინვოდა. ა. ჟორჟოლიანის მიერ ხორცშესხმული სცენური გმირისაგან განსხვავებით, უ. ჩხეიძისეული ყვარყვარე საკმაოდ საშიში ადამიანი იყო, რადგან მას გაიძვერული ზრახვები, გაქნილი ტვინი, მზაკვრული სურვილები, უკიდევანო, დაუოკებელი ამბიციები გააჩნდა.

მართლაც, საოცარია, როგორ უტყუარად მოახერხა პ. კაკაბაძემ ყვარყვარეს კრებითი სახის შექმნა. ამ დროისათვის XX

საუკუნის დიქტატორთაგან, მუსოლინი<sup>1</sup> დასტალინი<sup>2</sup> არიან უკვე ხელისუფლების სათავეში. ჰიტლერი<sup>3</sup> მოგვიანებით მიაღწევს საწაღელს. თუმცა, ქართულ პიესაში, ძალზე დამაჯერებელი და საერთოა ერთი მოტივი – ის, ვინც მცირე ხნის წინ, არავინ და არაფერი არ იყო, საკუთარი მოხერხების, ასევე ისტორიული კატაკლიზმების, სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებისა თუ გარემოებათა გამო, ხელისუფლების სათავეში მოექცევა... „... სწორედ ამ დადგმაში გაცხადდა რობერტ სტურუას სათეატრო მოდელის არსებითი თავისებურებანი. სწორედ აქ გაიკვავა, რომ რამაზ ჩხიკვაძე ამ ახალი თეატრის პროტაგონისტია. წარმოდგენა გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. იგი არღვევდა ტრადიციული თეატრისათვის ცნობილ თითქმის ყველა პრინციპს და სრულიად ახალ მხატვრულ სამყაროს ქმნიდა. მასში შერწყმული იყო სხვადასხვა სტილის, ჟანრის, მიმართულებისა თუ თეორიის მეთოდოლოგიური

---

<sup>1</sup> ბენიტო ამილკარე ანდრეა მუსოლინი (1883-1945), იტალიელი პოლიტიკური და სახელმწიფო მოღვაწე, პუბლიცისტი. იტალიური ნაციონალისტურ-ფაშისტური პარტიის დამაარსებელი და მისი ლიდერი. იტალიის პრემიერ-მინისტრი (1922-1943). იტალიის დიქტატორი, 1936 წლიდან ბელადი („დუჩე“). იმპერიის პირველი მარშალი (1938). 1943-1945 წლებში, ვიდრე იტალიელი პარტიზანები მას დახვრეტდნენ, გერმანელების დახმარებით აკონტროლებდა მხოლოდ იტალიის მთელი ტერიტორიის ნაწილს, ე.წ. იტალიურ სოციალურ მარიონეტულ რესპუბლიკას.

<sup>2</sup> იოსებ ჯულაშვილი (1879-1953), ქართული წარმოშობის რუსი რევოლუციონერი; საბჭოთა სახელმწიფო, პოლიტიკური, სამხედრო და პარტიული მოღვაწე. საბჭოთა კავშირის გენერალისიმუსი (1945). როგორც ისტორიკოსები ამტკიცებენ, არასწორია მისი დაბადების ოფიციალური თარიღი (9 დეკემბერი (ძველი სტილით), 21 დეკემბერი (ახალი სტილით), 1879). გორის საეკლესიო წიგნში (დავთარში), სტალინის დაბადების ნამდვილი თარიღია მითითებული – ძველი სტილით 6 (ახალი სტილით 18) დეკემბერი, 1878. გარდაიცვალა 1953 წლის 5 მარტს.

<sup>3</sup> ადოლფ შიკლგრუბერი (გერმანულიდან ითარგმნება, როგორც ნეხვის ხოჭო) (1889-1945), გერმანული ნაციონალ-სოციალიზმის დამაარსებელი და ლიდერი; მესამე რეიხის ტოტალიტარული დიქტატურის დამაარსებელი; გერმანიის ნაციონალურ-სოციალისტური მუშათა პარტიის თავკაცი (1921-1945); გერმანიის რეიხსკანცლერი (1933-1945); გერმანიის ბელადი, „ფიურერი“ (1934-1945).

თავისებურებანი...“.<sup>1</sup> 1974 წელს, რობერტ სტურუას მიერ, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დადგმულ „ყვარყვარეში“ ნაჩვენები იყო ცრუ მესიის „ტრიუმფალური“ სვლა ხელისუფლების უმაღლეს საფეხურამდე; რეჟისორი, პ. კაკაბაძის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში სახიერად გვიჩვენებდა თუ როგორ იოლადაა შესაძლებელი, არეულ დროში, პოლიტიკური ავანტიურისტიკის ხალხის, სახელმწიფოს ბელადად აღზევება. „ყვარყვარე-კარნავალური გმირის აღზევება გვიჩვენებს გროტესკულ სურათს წარმოსახავდა. ხაკისფერ სამხედრო მუნდირსა თუ კიბონოში, თეთრ ნაბადსა თუ საბჭოთა პოლიტელიტის კიტელში გამოწყობილი ფეხშიშველი ყვარყვარეს ტრიუმფალური გეზის წარმოსახვისას, მსახიობი ავტორიტარიზმისა და ტოტალიტარიზმის გლობალურ მასშტაბებში მოიაზრებდა მის მიერ შეთხზულ პერსონაჟს. ყვარყვარეს სამოღვაწეო ასპარეზი აქ პლანეტარული მასშტაბისა იყო და არა დიდი იმპერიის რომელიღაც მიყრუებული მაზრის წისქვილი თუ შარაგზა“.<sup>2</sup>

აი, ასე გლობალური, ყოვლისმომცველი გახდა ქართული ხალხური ზღაპრიდან ქართულ პიესაში გადასული პერსონაჟი, რომელიც ბოლოს, ქართულ სცენაზე აღმოჩნდა. რა თქმა უნდა, ჩვენი ეროვნული ხასიათის კვლევას შეიძლება სქელტანიანი ნაშრომიც ვერ გასწვდეს ბოლომდე. ამიტომ, არც მხოლოდ ამირანი, მინდია, ლუარსაბ თათქარიძე, კვაჭი კვაჭანტირაძე და ყვარყვარე თუთაბერია მისი საზომი. უბრალოდ, ეს „ხუთეული“ მე შევარჩიე და ალბათ, მხოლოდ გარკვეული ორიენტირის მიკვლევა-დაფიქსირებას შევეცადე, რაც უდავოდ ზღვაში წვეთია, თუ ადამიანი ამა თუ იმ ერის ხასიათის ძირფესვიან ამოხსნა-გამომხეურებას დაისახავს მიზნად. თუმცა, ვფიქრობ, რობერტ სტურუას სპექტაკლში რამაზ ჩხიკვაძის<sup>3</sup> მიერ განსახიერებული ყვარყვარე, ქართული თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი მწვერვალია.

<sup>1</sup> მუშაობა და, რამაზ ჩხიკვაძის ტრავიკომიკური ნიღბები, ჟურნალი „თეატრი“, №1 (309), გაზაფხული, 2018, გვ. 44.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 45.

<sup>3</sup> მსოფლიოში სახელგანთქმული ქართველი მსახიობი (1928-2011).

## იხ. ილუსტრაციები 5-7

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამირეჯიბი ჭაბუა, დათა თუთაშხია, თბ., 1978.
- ტრადიცია და ინოვაცია (სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებათა კრებული), XX საუკუნის ხელოვნება, VI, თბილისი, 2016.
- ჟურნალი „თეატრი“, №1 (309), გაზაფხული, 2018.
- გაზეთი „დურუჯი“, №7 (106), 25.10.2016.
- გაზეთი „დურუჯი“, №3 121), 30.03.2018.





# კინომცოდნეობა



## **ზვიად დოლიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

### **„ჰაიმატფილმი“**

(ეროვნული იდენტობის საკითხი 50-იანი წლების  
დასავლეთგერმანულ კინოში)

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი გერმანიის ბედი ანტიჰიტლერული კოალიციის წევრმა სახელმწიფოებმა ისე გადაწყვიტეს, რომ ქვეყანა ორად გაყვეს – გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკად, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკად და განვითარების სხვადასხვა გზები და გეგმები დაუსახეს. თითოეული მათგანის წინაშე დადგა ამოცანა, აეშენებინათ ახალი, უკეთესი, დემოკრატიულ ღირებულებებზე დამყარებული საზოგადოება. ამის ფონზე თავისებურად წარიმართა გერმანული კინოს მომავალიც.

თუკი დასავლეთ გერმანიაში, ამერიკული მოდელის მიხედვით, ჩამოყალიბდა რამდენიმე კინოკომპანია, რომელთა მესვეურებს კონსულტაციას უწევდნენ ჰოლოკაუდი სპეციალისტები, აღმოსავლეთ გერმანიაში დაარსდა ერთადერთი კინოსტუდია „დეფა“, რომლის საქმიანობას, პირველ ხანებში, მკაცრად აკონტროლებდნენ საბჭოთა ჩინოვნიკები, ხოლო შემდეგ – ადგილობრივი სახელმწიფო ორგანოები.

იმის გამო, რომ „დეფა“ წარმატებით ახორციელებდა პოპულარული გერმანული ზღაპრების, ლიტერატურული ან დრამატული ნაწარმოებების ეკრანიზაციებს და მათი მხატვრული დონე გაცილებით მაღალი იყო დასავლეთ გერმანიაში გადაღებულ, მსგავს კინოსურათებთან შედარებით, გფრ-ის კინემატოგრაფისტებმა, მათთან გასაჯობებლად, მოიფიქრეს – გადაეღოთ სენტემენტალური ფილმები, უმეტესად, პირველი მსოფლიო ომამდელი პერიოდის გერმანიაზე, რომლებშიც აჩვენებდნენ საინტერესო და ამაღლებველ სიუჟეტებს, ლამაზსა და თვალწარმტაც

პეიზაჟებს, მაღალმთიან სოფლებს, მწვანე ველებსა და ხეობებს, ალპების შთამაგონებელ მთაგრეხილებს. სწორედ ისინი ემსახურებოდნენ ეროვნული იდენტობის საკითხის წინ წამოწევას. მალე ამ კინოპროდუქციას კრიტიკოსებმა სახელიც – „ჰაიმატფილმი“ („ფილმი სამშობლოზე“) გამოუძებნეს და კინოჟანრადაც მონათლეს.

ჰანს დეპეს მელოდრამა „შავი ტყის ქალიშვილი“ (1950) იყო „ჰაიმატფილმის“ ერთ-ერთი პირველი ნიმუში, რომელმაც დიდძალი კომერციული მოგება მოიტანა – დასავლეთ გერმანიაში მას უყურა 16 მილიონმა მაყურებელმა, რაც უსაზღვრო პოპულარობაზე მეტყველებს. კინოსურათში ასახულმა, რომანტიკული იდეალებისადმი ნოსტალგიურმა დამოკიდებულებამ მნიშვნელოვანი გამოძახილი ჰპოვა აღნიშნული ჟანრის სხვა ნამუშევრებში.

ფილმებს სამშობლოზე გერმანელები ადრეც იღებდნენ – როგორც უხმო კინოს პერიოდში, ასევე ხმოვანი კინოს გამოჩენისთანავე. ეპოქების მოთხოვნებიდან გამომდინარე, მათ გარკვეული მიზნები და ამოცანები გააჩნდათ – თუ პირველი მსოფლიო ომის დროს, თუ ომის შემდგომ და თუ ნაცისტების ხელისუფლებაში მოსვლისთანავე. კინოკრიტიკოსები დღემდე კამათობენ მის ისტორიულ ჩარჩოებზე, პოლიტიკურობა-აპოლიტიკურობაზე, ესთეტიკურ დანიშნულებაზე, სოციალურ ან რომანტიკულ პრობლემებზე და ა. შ.<sup>1</sup> არიან ისეთებიც, რომელთათვისაც „ჰაიმატფილმი“ არათუ 50-იან წლებში, არამედ გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ 10-იან წლებში წარმოიშვა, რათა შეესრულებინა დიადი მისია – გერმანელი ერისა და გერმანული კულტურის უცილობელი უპირატესობის ხაზგასმა სხვებთან მიმართებაში, ოღონდ მათ მაშინ „სახალხო ფილმებს“ უწოდებდნენ.<sup>2</sup>

სახელგანთქმულმა არნოლდ ფანკმა და მისმა ჯგუფმა

<sup>1</sup> Heimat Goes Mobile: Hybrid Forms of Home in Literature and Film (ed. by Gabriele Eichmanns and Yvonne Franke). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 39

<sup>2</sup> Ludewig, Alexandra. 100 Years of German Heimat Film. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, p. 56.

(ლუის ტრენკერი, ლენი რიფენშტალი და სხვ.) 20-30-იან წლებში, ე. წ. სამთო კინოსურათებში, კვლავ წინ წამოსწიეს სამშობლოს თემა და აჩვენებდნენ თითქმის მითოლოგიურ ამბებს, მომაჯადოებელსა და ეპიკურ ლანდშაფტებს, ეროვნული სიამტკბილობისა და ჰარმონიის სამყაროს, მიუთითებდნენ გერმანელთა უნიკალურ ხასიათზე, გერმანიის გასაოცარ ბუნებაზე, რამაც დიდად განსაზღვრა სწორედ ეროვნული იდენტობის საკითხი ადგილობრივ კინოწარმოებაში. ასეთ ფილმებს ჰქონდა საგანმანათლებლო მნიშვნელობაც როგორც ისტორიული, ისე გეოგრაფიული თვალსაზრისით. მათ მთავარ გმირებად გამოჰყავდათ იმგვარი ძლიერი ადამიანები, რომლებსაც ძალუძდათ თავიანთ მხრებზე გადაეტანათ მთელი არსებული სირთულეები და ოჯახს ან მეგობართა წრეს ლიდერად მოვლინებოდნენ. ამათში აშკარად იგულისხმებოდნენ ისინი, ვინც მომავალში გამოიყვანდა გერმანიას კრიზისული სიტუაციებიდან და წინ გაუძღვებოდა.

ტრადიციული „ჰაიმატფილმი“ ნაცისტური ეპოქის კინოჟანრის – ე. წ. „სისხლისა და ნიადაგის ფილმების“ გავლენასაც განიცდიდა. ამ უკანასკნელებში რომანტიზებული იყო გერმანული სოფლის ცხოვრება, რასაც იმთავითვე ამოუდეს იდეოლოგიური სარჩული, თუმცა ისინი არ ეხებოდნენ სადაგი დღეების პრობლემატიკას.

ფაქტობრივად, პირველნიც („სახალხო ფილმები“), მეორენიც („სამთო ფილმები“) და მესამენიც („სისხლისა და ნიადაგის ფილმები“) წარმოადგენდნენ თავისებური ისკეიპიზმის მაგალითებს, რაც უკურნებელი სენივით გადაეღო 50-იანი წლების „ჰაიმატფილმებსაც“. აქედან გამომდინარე, თავად „ჰაიმატფილმი“ „ამკვიდრებდა მშვიდობიანი ადგილობრივი სასოფლო თემების რეკლამას, რაშიც სოციალური ჯგუფი და მისი ტრადიციები გადმოსცემდნენ ავთენტურ ოჯახურ ფასეულობებს, რომლებიც იძლეოდნენ ყველა კონფლიქტის გადაჭრის შესაძლებლობებს“<sup>1</sup> რათა მაყურებელი მისცემოდა

<sup>1</sup> Moine, Raphaëlle. Cinema Genre. Malden: Lackwell Publishing, 2008, p. 172

ნოსტალგიას ადრეული ბედნიერი და იდეალური გერმანული საზოგადოების ბედნიერსა და იდეალურ წარსულზე.

ალსანიშნავია ისიც, რომ „ჰაიმატფილმების“ უმრავლესობა „სისხლისა და ნიადაგის ფილმების“ ერთგვარი „რიმეიქები“ იყო. თანაც მათ იღებდნენ იგივე კინორეჟისორები, რომლებიც წარმატებით მოღვაწეობდნენ ნაციისტურ ხანაში. მთავარი განსხვავება ის იყო, რომ ეს „რიმეიქები“ სხვანაირი რაკურსებით გამოირჩეოდნენ, არასოდეს ასხენებდნენ პოლიტიკას, ქადაგებდნენ მილიტარიზმისაგან განთავისუფლებას და საერთოდ დუმდნენ უახლოეს ისტორიულ წარსულზე – ნაციონალ-სოციალიზმზე. ამას გარდა, ამ ჟანრის ნამუშევრებში მრავლად ჩართეს მუსიკალური ნომრები – ხალხური სიმღერები და ცეკვები. მათ განსაკუთრებული დატვირთვა მიეცა – ეროვნულ ფესვებზე აღმოცენებულ ცეკვა-სიმღერებს უნდა გაემხნეებინა ომში დამარცხებული და ამით დათრგუნვილი რიგითი გერმანელი, მისთვის შთაენერგა უკეთესი მომავლის რწმენა, „ჯანმრთელი“ სოფლის იდილიური კინემატოგრაფიული სურათის დახატვით დაეპირისპირებინა იგი მომაბეზრებელ, დამქანცველ ურბანულ ცხოვრებასთან.

„ჰაიმატფილმებში“ გაჟღერებული სიმღერები იმდენად პოპულარული ხდებოდა მასებში, რომ მათ გრამფირფიტებზეც წერდნენ, დიდი ტირაჟებით ყიდდნენ და რადიოს ამა თუ იმ არხზე ხშირად იმეორებდნენ, ამაზე კი თაობები იზრდებოდნენ.

რასაკვირველია, თითოეული „ჰაიმატფილმი“ გათვლილი იყო კომერციული კინობაზრისთვის, ვინაიდან, იმხანად, დასავლეთ გერმანიის კინოთეატრები გადაიჭედა ჰოლოკოსტის ფილმებით. თავდაპირველად, ამერიკელები თვლიდნენ, რომ გერმანელებს არ შეეძლოთ კინოწარმოების სათანადო დონეზე ამუშავება, ამიტომ ახალი გერმანული კინოკომპანიების შესაქმნელ ლიცენზიებს მათი საოკუპაციო რეჟიმი ერთობ ძუნწად არიგებდა. მუდამ იმოწმებდა ბრიტანელი და ამერიკელი კინოკრიტიკოსების მოსაზრებებს ამ სფეროში გერმანელთა უუნარობის შესახებ, „ჰაიმატფილმის“, როგორც

კინოჟანრის კუროიზული სტატუსის თაობაზე<sup>1</sup> და აღმაცერად უყურებდა, ზოგადად, დასავლეთგერმანული კინოს შემდგომ განვითარებას.

ამის საპირისპიროდ, გერმანელებს სურდათ, დაემტკიცებინათ, რომ ისინი არანაკლებ საინტერესო და გასართობ ფილმებს გააკეთებდნენ, რითაც ამერიკულ ე. წ. კინოკოლონიალიზმს შეეწინააღმდეგებოდნენ. მათმა მისწრაფებამ ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო – ყოველი მეხუთე დასავლეთგერმანული მხატვრული კინოსურათი იყო „ჰაიმატფილმი“ და ის გადაიქცა 50-იანი წლების მთავარ კინოჟანრად.

ეს ფილმები განსაკუთრებით სარფიანად გადიოდა რეგიონულ კინოთეატრებში და უამრავ მნახველს უყრიდა თავს. საზღვარგარეთ (რამდენიმე მეზობელი ქვეყნის გარდა) ნაკლებად იცნობდნენ, რამეთუ მათი შემქმნელები არც კი ისახავდნენ მიზნად „ჰაიმატფილმების“ ფართომასშტაბიან დისტრიბუციას უცხოეთში.

ერთ-ერთი საეტაპო „ჰაიმატფილმი“ იყო „კარიბჭის წინ მდებარე შადრევანთან“ (1952, რეჟისორი ჰანს ვოლფი), რომელიც ე. წ. სასიყვარულო სამკუთხედზე აიგო. მან ჩამოაყალიბა ჟანრის ახალი სტანდარტები, რისთვისაც ჟურნალ „შიგელისაგან“ უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა.<sup>2</sup> ფილმში თამაშობდნენ პოპულარული მსახიობები – სონია ციმანი, ჰანს შტუვე, პაულ კლინგერი, ფრიც ვაგნერი, რომლებიც სხვა „ჰაიმატფილმებშიც“ გამოჩნდნენ, შთამბეჭდავი თამაშით ხელი შეუწყვეს მათდამი ინტერესის გაღვივებას და ამით, ეროვნული იდენტობის საკითხზე ყურადღების გამახვილებას.

„ჰაიმატფილმისათვის“ დამახასიათებელი იყო გრძელი პანორამები, თხრობის ღუნე სტილი, თაობებს შორის მცირე კონფლიქტი, მელოდრამატული ხაზები, ნატურალური დოკუმენტალიზმი, ალპური ფლორისა და ფაუნის, ეროვნული სამოსისა და ლოკალური არქიტექტურის დემონსტრირება,

<sup>1</sup> Von Moltke, Johannes. No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 22

<sup>2</sup> Die Spiegel. 1953, N2, p. 30



მუყაითი გლეხების გარჯის შეულამაზებელი ჩვენება. ყოველივე მიანიშნებდა, რომ ეს ჟანრი „ამოიზარდა იმ ისტორიული კულტურული მემკვიდრეობიდან, რომელიც ეფუძნებოდა ქორწინების, ოჯახისა და საზოგადოების ემოციურ კავშირებს“.<sup>1</sup>

50-იანი წლების შუახანებისთვის „ჰაიმატფილმში“ გამოჩნდა შეფარული პოლიტიკური აგიტაცია – დასავლეთ გერმანიის იმჟამინდელი კანცლერის, კონრად ადენაუერის საკმაოდ წარმატებული გარდაქმნების ეპოქის სარეკლამო პოლიტიკა.

თანამედროვეობის ამსახველ ზოგიერთ „ჰაიმატფილმში“ აჩვენებდნენ გმირებს, რომლებიც მშობლიური ქალაქებიდან საცხოვრებლად გადადიოდნენ სოფლად და ბუნების წიაღში პოულობდნენ სულიერ სიმშვიდეს. ამან ტურიზმის საკითხებიც მოაგვარა – შიდა ტურიზმი ისე გაძლიერდა, რომ დასავლეთ გერმანიის მოსახლეობის 85 პროცენტი დადიოდა ადგილებში, რომლებსაც ჯერ „ჰაიმატფილმში“ ნახულობდა. მოგვიანებით, მათ რიცხვს უცხოელი ტურისტებიც შეუერთდნენ.

„ჰაიმატფილმი“ გახდა დასავლეთგერმანული კინოს ორგანული ნაწილი, განვითარებადი კულტურული პროდუქტი, რომელსაც დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. ასეთ კინოსურათებს იღებდნენ ავსტრიაშიც და შვეიცარიის გერმანულენოვან ნაწილშიც. ხანდახან კეთდებოდა გერმანულ-ავსტრიული კოპროდუქციებიც. მერე გდრ-შიც წამოიწყეს „ჰაიმატფილმების“ გადაღება. ფაქტობრივად, „ობერჰაუზენელების“ გამოჩენამდე, ეს ჟანრი ისე მძლავრობდა და ისეთი მნიშვნელოვანი კომერციული შედეგები მოჰქონდა, რომ 50-იან წლებში, დასავლეთ გერმანიაში 300 „ჰაიმატფილმი“ შექმნეს. თუმცა ისიც საყურადღებოა, რომ სწორედაც „ჰაიმატფილმი“ იქცა „ობერჰაუზენის მანიფესტის“ ხელმძღვრეების განსჯისა და ძაგების პირველ სამიზნედ.

როგორც ფრანგი კრიტიკოსი პიერ სორლინი

---

<sup>1</sup> The American Impact on Postwar Germany (ed. by Reiner Pommerin). Providence: Berghahn Books, 1997, p. 178.

წერს, „ჰაიმატფილმი“ მაინც წარმოადგენდა უტოპიას, უსასრულო ოცნებას, მარტივსა და დამაიმედებელ პასუხს იმ გერმანელებისთვის, რომლებიც, ნაციზმის დამარცხების, ოკუპაციისა და ქვეყნის დაყოფის შემდეგ, საკუთარ თავს ეკითხებოდნენ – „სად არის გერმანია?“, რაზეც პასუხი იყო, რომ „ეს არის ადგილი, სადაც თავს თვლი საკუთარ სახლში, სამშობლოში“.<sup>1</sup> და მიუხედავად ამისა, „ჰაიმატფილმი“ იმდენად კარგად ასახიერებდა გერმანიის კულტურულ-ისტორიულ სივრცეებს, რომ მას, თავისი ორიგინალურობითა და ეროვნული სულისკვეთებით, ადარებენ სხვა ქვეყნებში წარმოქმნილ ისეთ თავისთავად კინოჟანრებს, როგორებიცაა – ამერიკული ვესტერნი, ფრანგული „ფილმ ნუარი“ ან ბრიტანული პროიმპერიული, ე. წ. მექვიდრეობითი ფილმები.<sup>2</sup>

მომდევნო ათწლეულებში „ჰაიმატფილმების“ პიკი ჩაცხრა. მართალია, ამ ჟანრის კინოსურათებს ისევ იღებდნენ დასავლეთ გერმანიაში, მაგრამ რაოდენობა სულ მცირდებოდა და უფერულდებოდა მათი ესთეტიკური დონე. ამასობაში „ჰაიმატფილმმა“ ტელევიზიაშიც „შეაღწია“ – დასავლეთ გერმანიის სხვადასხვა ტელეკომპანია სიამოვნებით უთმობდა და უთმობს „ციფერ ეკრანს“ მის კლასიკურ ნიმუშებს და აფინანსებს კიდევ ახალ „ჰაიმატფილმებს“ – სატელევიზიო მხატვრულ, დოკუმენტურსა და სასწავლო ნამუშევრებს, რომელთა ერთგულ მაყურებლად ეგულება საოჯახო მყუდრო სავარძლებში მოკალათებული, უფროსი თაობების წარმომადგენლები.

გერმანული კინემატოგრაფის ისტორია წარმოუდგენელია „ჰაიმატფილმის“ გარეშე. ჟანრმა საგრძნობი როლი ითამაშა დასავლეთ გერმანიის მოსახლეობის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებასა და ხელახალი აღშენებლობის გზაზე შედგომაში, ღირებულებების გადაფასებასა და ახლებური სოციალურ-

<sup>1</sup> Sorlin, Pierre. *Persona: du Portrait en Peinture*, Vincennes: Presses Universitaires Vincennes, 2000, p. 42.

<sup>2</sup> Bergfelder, Tim. *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 60s*. New York: Berghahn Books, 2005, p. 40

პოლიტიკური გამოწვევების დაძლევაში. მან დააფუძნა „ადამიანური ფანტაზიებისა და სურვილების არქივი, რომელიც აწმყოში ინარჩუნებს წარმოსახვით წარსულს“<sup>1</sup> და ამით, როგორც განწყობის მგრძობიარე ბარომეტრმა, დაამკვიდრა ნაცისტური იდეოლოგიისაგან ან რევანშისტული პროპაგანდისგან გაწმენდილი, სუფთა პატრიოტული დამოკიდებულებები, მიმართული გერმანელი ერის შემდგომი კონსოლიდაციისკენ.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Bergfelder, Tim. *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 60s*. New York: Berghahn Books, 2005;
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. London: Routledge, 2002;
- *Heimat Goes Mobile: Hybrid Forms of Home in Literature and Film* (ed. by Gabriele Eichmanns and Yvonne Franke). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013;
- Ludewig, Alexandra. *100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011;
- Moine, Raphaele. *Cinema Genre*. Malden: Lackwell Publishing, 2008;
- Sorlin, Pierre. *Persona: du Portrait en Peinture*, Vincennes: Presses Universitaires Vincennes, 2000;
- *The American Impact on Postwar Germany* (ed. by Reiner Pommerin). Providence: Berghahn Books, 1997;
- Von Moltke, Johannes. *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Die Spiegel. N 2, 1953;

---

<sup>1</sup> Hake, Sabine. *German National Cinema*. London: Routledge, 2002, p. 1.

**თამთა თურმანიძე,**  
ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასოცირებული პროფესორი

## **ქართველის ტიპაჟი საბჭოთა კინოში – მითი და რეალობა**

დიდი ხნის განმავლობაში, საბჭოთა კინოში ჩამოყალიბებული იყო ცოტა მიაშიტი, მუდმივად კეთილგანწყობილი და ღიმილიანი ქართველის ტიპაჟი, რომელიც ყოველთვის მზადაა, ღვინითა და ჩრდილოეთის მხარისთვის უჩვეულოდ მრავალფეროვანი ხილით გაუმასპინძლდეს სტუმარს, სადღეგრძელოს ერთი-ორი ადგილობრივი მნიშვნელობის ლეგენდაც მიაყოლოს და ბოლოს სიმღერაც შემოსძახოს, სამ ხმაში. თან ხილი, ღიმილი და მზე – უცვლელი უნდა ყოფილიყო წელიწადის დროებისგან დამოუკიდებლად. პრინციპში, ეს ტიპაჟი ზოგადკავკასიური ხასიათის მატარებელი იყო, მაგრამ ქართველებს ამ ხელოვნურად თავსმოხვეულ ნიშაში მანც განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ.

რამდენიმე წლის წინ, რუსულ ტელეარხებზე გადიოდა „ბორჯომის“ ძალიან საინტერესო რეკლამა. თვითმფრინავი, რომლის პილოტი კოლორიტული უღვაშიანი ქართველია („მიმინო“), კავკასიონის თავზე მიფრინავს. პილოტი მიკროფონს იმარჯვებს და მგზავრებს შემდეგი ტექსტით მიმართავს: „ახლა ჩვენ კავკასიონის მთებს გადავუფრენთ“. ე.ი. თქვენ ჩემი სტუმრები ხართ და რადგან ჩემი სტუმრები ხართ, „ბორჯომით“ უნდა გაგიმასპინძლდეთ (მინიშნება ტრადიციულ კავკასიურ სტუმართმოყვარეობაზე). ჰო, მართლა, ამ მთის თავზე რომ ბერიკაცი დგას და ხელს გვიქნევს, ბაბუაჩემია. ის 102 წლის არის და „ბორჯომს“ ყოველდღე სვამს (კავკასიური დღეგრძელობა)“. ამ რეკლამის შემქმნელებმა მაყურებლისადმი გზავნილის მისატანად სწორედ კინემატოგრაფის მიერ დამკვიდრებული და პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მაყურებლის ცნობიერებაში დაღეჟილი სახე-ხატებები გამოიყენეს.

მონტაჟის თეორიის ავტორ სერგეი ეიზენშტეინის განმარტებით, მხატვრული სახე გამოსახულებისა და მისდამი დამოკიდებულების დიალექტიკური ურთიერთქმედებისას იბადება ანუ ავტორის ესთეტიკური დამოკიდებულება მაცურებლის დამოკიდებულებაში გადაიზრდება. შემოქმედის დამოკიდებულება აღმქმედის დამოკიდებულება ხდება.<sup>1</sup>

ხშირად, ჩვენი დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის, საგნისა თუ ცნებისადმი სრულიად ძალდაუტანებლად ყალიბდება, სწორედ მასობრივ კულტურაში დამკვიდრებული თუ კინემატოგრაფის მიერ მოწოდებული უკვე მზა სახეების მეშვეობით.

„ბორჯომის“ რეკლამაში ასახული ქართველის ზოგადი სახის შექმნაში კი, ყველაზე დიდი წვლილი, ალბათ, გიორგი დანელიას ფილმებმა შეიტანეს და ეს გარკვეულწილად ბუნებრივად არის, საქართველოსგან შორს გაზრდილ რეჟისორს ყველაზე უკეთესად შეეძლო ერთგვარად „გარედან“ დაენახა და შეეფასებინა თავისი ისტორიული სამშობლოს ბინადრები.

ჩვენ თავადაც მოგვწონს, როდესაც ისეთებად გვხედავენ, როგორებიც გიორგი დანელიას ფილმებში ვართ – დაუდგრომელი და ამაყი, მოქიფე და მომღერალი, ოდნავ ძველმოდური და ტრადიციების ერთგული, რაინდობის დაუწერელი კანონებით მცხოვრები გალანტური კავალრები, გამძაფრებული ღირსებისა და შინაგანი სამართლიანობის გრძნობით. შეიძლება ცოტა სასაცილოც ვიყოთ, მაგრამ მოგვწონს, როდესაც „მიმინოში“ წმინდა ქართული უადგილო ამპარტავნებით, ვალიკო მიზანდარი უარს ამბობს ხურდის ალებზე, მიუხედავად იმისა, რომ ეს მისი უკანასკნელი ათკაპიკიანი იყო, რადგან წმინდა ქართული დარდიმანდობით დახარჯა მთელი დანაზოგი რესტორანში. წმინდა ქართული ღირსების შვერძნებითა და დის პატიოსან სახელზე ზრუნვით, მაღავს ის სასამართლოზე, დაზარალებულთან “личная неприязнь“-ის არსებობის ფაქტს და წმინდა ქართული მეგობრის ერთგულებით, მხარს უჭერს

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. М., Избранные Произведения., т. 3, Искусство, 1964-1970, стр. 37-39.

ცრუ ხაჩიკიანს, სიმწრით მოპოვებული სასტუმროს ნომრიდან გამოსახლებისას.

ვალეკო მიზანდარი, საბჭოთა ქალბატონების წარმოსახვაში არსებული საოცნებო იდეალური ქართველი რაინდის ერთგვარ კრებსით სახეს წარმოადგენდა, რომელსაც ლირიზმს რეზო გაბრიაძისეული იუმორი სძენდა.

კინოს მიერ ჩამოყალიბებული ქართველის ტიპაჟის დამახასიათებელი თვისებები, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით ასახული, სრულიად განსხვავებულად იკითხება. რეალური თუ ხელოვნურად მინიჭებული საგმირო და სარაინდო თვისებებით, რომლებიც ხელს უწყობდნენ ერთგვარი რომანტიკული გმირისა თუ ფილმის კოლორიტულ სამშვენისად ქცეული პერსონაჟის ჩამოყალიბებას, შიდა ინტერპრეტაციაში გაცილებით უფრო დრამატული ხასიათის შემცველი ხდებოდა.

გიორგი დანელიას ცოტა რომანტიზებული ქართველის სახის გარდა, არსებობს ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გმირი აგული ერისთავი, რომელიც ალბათ თითოეულ ქართველში ზის, თავისი მუდმივად განუხორციელებელი იდეებით, სვალისთვის გადაღებული საქმეებით, ფუჭად დაკარგული დროითა და გაფლანგული ნიჭით – ქართული „საექსპორტო“ დარდიმანდობის, რაინდობისა და ხელგამლილობის უკანა მხარით.

60-იანი წლების რომანტიკულ ხანაში ასალგაზრდა რეჟისორებს, მწერლებსა თუ პოეტებს, ნიკიტა ხრუშჩოვის „დათობის“ პოლიტიკის გავლენით, ეგონათ, რომ რეალობის შეცვლა შეეძლოთ და ნამდვილი და არა სქემატური გმირების ჩვენება ნებადართული იყო. საინტერესოა ის ტრანსფორმაციაც, რაც საბჭოთა სამოციანელების ფილმებში განიცადა ზოგადად ქართულისა და ქართველის წარმოჩენამ.

იმ პერიოდის მაძიებელი, მოუსვენარი და არაიდეალური გმირის მხატვრული სახე ყველაზე დამაჯერებლად ალბათ ოთარ იოსელიანის ფილმებში გამოჩნდა. მისი პერსონაჟები არც მეზობელ კოლმეურნეობას ეჯიბრებოდნენ მეცხოველეობაში მაღალი მაჩვენებლების მოპოვებაში და არც ხრიოკ ველებს აქცევდნენ უზარმაზარ ქარხნებად.

„იყო შაშვი მგალობლის“ გმირი გაა აგლაძე სულ სადღაც მიიჩქარის, გარბის და მაინც ყველგან იგვიანებს; ცდილობს, არავინ გაანაწყენოს უყურადღებობითა თუ უარით და მაინც სულ თავის მართლება უწევს, ყოველ საღამოს ჯდება მუსიკის დასაწერად და ყოველთვის ძებნის საბაბს, რომ საქმე ხვალისთვის გადადოს. ამ უკანასკნელი თვისებით ის თითქოს აგული ერისთავსაც ენათესავება. საბოლოოდ კი, მისგან ერთადერთ სასარგებლო ნივთად, გენიალური სიმფონიის ნაცვლად, მესაათის სახელოსნოში ხუმრობით მიჭედებული ლურსმანი დარჩება.

რამაზ გიორგობიანის პერსონაჟი კი, ფილმიდან „გიორგობისთვე“, რომელსაც ყოფნის გამბედაობა მთელი სისტემის წინააღმდეგ წავიდეს, ძალიან შორს დგას ე.წ. რაინდის ტიპაჟისგან. ის ჩვეულებრივი, მხრებში მოხრილი, გამხდარი, ცოტა კომიკური პერსონაჟია, რომელიც ხანდახან სამეხსიერებო ლეზობობდა უნივერსიტეტში და ზოგჯერ ბილიარდსაც თამაშობდა ფულზე ანუ იდეალური გმირისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული პერსონაჟი.

მაგრამ ქართული კინოსთვის არასდროს ყოფილა დამახასიათებელი მორალის კითხვა, ამიტომაც არ აღიქმება ტრაგედიად საფლავის ქვების მკეთებლად გადაქცეული აგულის ამბავი. აგული ერისთავის „შეუმდგარი გენიოსობის“ დრამა გაბრიაძისეული იუმორის მიღმა იმალება და სრულიად იჩრდილება „ამპრედუზო მედუზოსა“ და ვალოდია ჯინჯარაძის ფონზე.

„სისტემის დამმარცხებელი“ რამაზ გიორგობიანის გმირი კი, „გიორგობისთვის“ ფინალში, ისევ ფეხბურთს თამაშობს ბავშვებთან ერთად. ქართველებს არასდროს და მით უმეტეს, საბჭოთა კავშირის პერიოდში, არ უყვარდათ ჭუჭყიანი თეთრეულის სახალხოდ რეცხვა, ყოველთვის შეეძლოთ სათქმელის იუმორით შენიღბვა და ხელგაშლილ დარდიმანდებად დარჩენა, მაშინაც კი, როდესაც II-კაპიკიანი ყავის ყიდვის საშუალება არ ჰქონდათ.

## იხ. ილუსტრაციები 8-10

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Эйзенштейн С.М., Избранные Произведения., т. 3, Искусство, 1964-1970.



**პატა იაკაშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**კინო დამოუკიდებელ საქართველოში**  
**პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი სახიობითი ფილმი**  
**„ქრისტინე“**

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდის ქართული კინო მჭიდროდაა დაკავშირებული გერმანე გოგიტიძის სახელთან, რადგან ის ამ წლების კინოხელოვნების სულისჩამდგმელი, ამასთან, პირველი კინომეწარმე და კინოწარმოების ფუძემდებელია საქართველოში, ერთგვარი „ქართველი შარლ პატე“. თუ მანამდე ქართული კინოს ერთუზიანობები პატარა, პრიმიტიულ სახელოსნოებში ქმნიდნენ თავიანთ ფილმებს, გერმანე გოგიტიძემ სცადა, ინდუსტრიული საფუძველი შეექმნა ქართული კინოსთვის. ეს იყო თავისებური „საწარმოო რევოლუცია“, ცხადია, ბევრად მცირე მასშტაბის, ვიდრე ანალოგიური მოვლენა ევროპის ქვეყნებსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი, რადგან საშუალებას იძლეოდა, ფილმების გადაღებას სისტემური ხასიათი მისცემოდა. ამასთან, გადაეღოთ არა მხოლოდ მოკლემეტრაჟიანი, არამედ სრულმეტრაჟიანი კინოსურათებიც.

ასეთი იყო ჩანაფიქრი და მის განსახორციელებლად გადაღებული ნაბიჯების ხასიათიც, ოღონდ ჩვენი ყოფის თავისებურებამ კორექტივები შეიტანა საქმის მსვლელობაში და ყველაფერი ისე ვერ წარიმართა, როგორც თავიდან იყო განზრახული...

1914 წელს გერმანე გოგიტიძემ ოზურგეთში თეატრი ააშენა, თავისი ელექტროსადგურით. თეატრის შენობაში მალე კინოფილმების სისტემატური ჩვენებაც დაიწყო და „ილუზიონი“ უწოდეს.

სწორედ შენობაში, გერმანე გოგიტიძეს აზრად მოსვლია, დაეწყო ქართული ფილმების გადაღება, რასაც მოჰყვა კიდევ კინოწარმოების შექმნისკენ მიმართული ძალისხმევა.

თავად ამ ამბავს ასე იგონებს: „ვზივარ პირადად ჩემი სახსრებით აგებულ კინოთეატრ „ილუზიონში“ და ვუყურებ იტალიურ კინოსურათს, რომელშიაც ნაჩვენებია იყო იტალიელი ხალხის ზნე-ჩვეულებები და იტალიური ეგზოტიკა. უცბად აზრმა გამიელვა: რატომ არ შეიძლება, მეც გადავიღო კინოფილმი, სადაც ნაჩვენებია იქნება სილამაზე ჩვენი ქვეყნისა, რომელიც თავისი მშვენიერებით არაფრით ჩამოუვარდება იტალიას. გადავწყვიტე, დამეღა „ქრისტინე“ ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოების მიხედვით. მაგრამ გადაწყვეტილება ერთია, მისი სისრულეში მოყვანა კი – მეორე, მით უმეტეს, რომ ეს საქმე საკუთარი სახსრებით უნდა მომეგვარებინა“.<sup>1</sup>

ასე დაიბადა იდეა. ამასთან, როგორც ვხედავთ, ეს იყო ქართული მხატვრული ფილმის გადაღების მეორე მცდელობა. ოღონდ, განსხვავებით პირველისგან, რომლის სცენარს ქართული ხალხური სახიობა ედო საფუძვლად, მეორე ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია იყო. დღევანდელი გადასახედიდან გაცუბას იწვევს: რატომ „ქრისტინე“? განა ცოტა იყო ლიტერატურის ბევრად უფრო მაღალმხატვრული ნიმუში, რომ მისი ინსცენირება მომხდარიყო? თუნდაც „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარი, რომელიც შალვა დადიანს ამ დროისთვის უკვე კარგა ხნის დაწერილი ჰქონდა (ჩვენს კინოლექსიკონში ამოვიკითხავთ, რომ ეს სცენარი შალვა დადიანს 1911 წელს შეუთხზავს.<sup>2</sup> ან იმავე ავტორის, კოტე მესხის პიესის „ბაგრატ IV“ მიხედვით, ისტორიული ფილმისთვის 1912 წელს შედგენილი სცენარი. და ბოლოს, არსებობდა 1913 წელს ვალერიან გუნიას მიერ საკუთარი პიესა „და-მმის“ მიხედვით შექმნილი სცენარი „დრამა 3 ნაწილად საქართველოს ცხოვრებიდან“.

<sup>1</sup> გოგიტიძე გ. ცოტა რამ ქართული კინოს წარსულიდან, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №10, 1957 წ., გვ. 57.

<sup>2</sup> „ახალი ფილმები“, №11, 1972

...ამას ყველაფერს უარი ეთქვა და არჩეულ იქნა ეგნატე ნინოშვილის სოციალური დრამა. საქმეც სწორედ ეს იყო: XIX საუკუნის ბოლოდან ქართული საზოგადოება ორად გაიხლიჩა: ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ ისინი, რომლებიც ცალ-ცალკე განიხილავდნენ სოციალურ და ეროვნულ პრობლემატიკას – ამასთან, კონფორტაციის მომხრენი. ანუ ქართველი სოციალ-დემოკრატები, და ერი, რომელსაც უნდა გაეაზრებინა სოციალური და ეროვნული ღირებულებანი და ამასთან დაკავშირებული ყველა პრობლემა უნდა მოეგვარებინა, დაშლილი და გათითოკაცებული აღმოჩნდა. ქართველობა ერთმანეთის წინააღმდეგ ამხედრდა. ერს არ ეყო ძალა, შებრძოლებოდა ამ უგუნურებას. ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობით, რაც ქართველმა ბოლშევიკებმა ქართველი მენშევიკების თანხმობით ჩაიდინეს, დამთავრდა 12-წლიანი ბრძოლა და სოციალური პრობლემების გადაწყვეტის სურვილმა ეროვნული საკითხის მოგვარებასთან შედარებით დიდი უპირატესობა მოიპოვა...

ქართულ საზოგადოებას ღირებულებათა ეს ცვლა შეეტყო სოციალური თემატიკისადმი აშკარად სნობისტურად გამოვლენილი ინტერესით: გაიზარდა მოთხოვნილება ამ თემისადმი მიძღვნილ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებებზე. სამაგალითოდ ისევ ეგნატე ნინოშვილის, 1892 წელს დაწერილი მოთხრობა „ქრისტინე“ გამოდგება.

ნაწარმოები სოციალური დრამა და მწერლის ბევრი სხვა ქმნილების მსგავსად, ყურადღებას იქცევს უკიდურესად ნიჰილისტური დამოკიდებულების გამოვლენით სამყაროსადმი, რომლის მიკრომოდელსაც, ავტორის აზრით, ეს მოთხრობები წარმოადგენდა.

ამ თვალსაზრისით, „ქრისტინე“ ტიპურია ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედებისთვის, რომელსაც გარემომცველი რეალობის უკიდურესად სწორხაზოვანი ასახვა ახასიათებს; ის ცალსახად უარყოფით დამოკიდებულებას ავლენს და ყველაფერს შავ ფერებში ხედავს. ცხადია, საქართველოს ისტორიის პერიოდი, რომელიც მწერალმა აღწერა, მეტად

მძიმე იყო მოსახლეობის დიდი ნაწილისთვის. ქართველობას გაუჭირდა ახალ კაპიტალისტურ ურთიერთობებში გარკვევა და ადაპტირება – ფეოდალური ფორმაციის პირობებში ჩამოყალიბებული მენტალობის გამო და მიზეზით. შესაბამისად, შენელებული იყო ერის შინაგანი განვითარების პროცესი; აქედან მოდიოდა სიღარიბეცა და სიბეჩავეც, მაგრამ სოციალური ვითარება მაინც არ ყოფილა ისე უპერსპექტივო, როგორსაც ნინოშვილი ხატავდა. მისი ტენდენციურობა კარგად ჩანს XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის სხვა ნაწარმოებთან შედარებისას – ვგულისხმობ დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხეს“.

ავტორმა, ბატონყმურ ურთიერთობათა ასახვისას, მისთვის მიუღებელი სისტემის პოზიტიურიც დაინახა და ცუდი მებატონის პარალელურად კარგზეც მოგვითხრო. ეგნატე ნინოშვილი ამგვარ ობიექტურობას მოკლებულია.

ის, რომ „ქრისტიანე“ ექსპოზიციაში ქრისტიანესა და იასონის პაემნის სცენაში გველი გამოჩნდება, ბიბლიური ისტორიის ასოციაციას არ უნდა იწვევედეს ჩვენში, – ასეთი მიზანი მწერალს არ ჰქონია, უბრალოდ, სიტუაციის დრამატიზებისათვის არის გაკეთებული<sup>1</sup>), მოთხრობის პერსონაჟების ხასიათი და მათ ქმედებათა მოტივაცია განაპირობა ნაწარმოების აზრობრივმა მიზანდასახულობამ, რომლის უმთავრესი ამოცანა იყო, მთლიანად უარეყო ის სოციალურ-პოლიტიკური სისტემა, რომელშიც ცხოვრობდნენ ლიტერატურული გმირები. საზოგადოება, რომელსაც ეგნატე ნინოშვილი აღწერს, ძალადობითაა გამსჭვალული, ამასთან, მოძალადეც და მისი მსხვერპლიც, ორივენი, ცალსახად, ზემოხსენებული სისტემის მსხვერპლნი არიან...

მოთხრობის მთავარი გმირი, რომლის სილამაზის გამო მეზობლები ამბობდნენ: „დათიეს ქრისტიანე ჩვენი სოფლის თვალია, თვალიო“, სილამაზის გარდა, რბილი ხასიათის, თბილი, მეოჯახე ქალია, მაგრამ ადვილად მიმნდობი, ამასთან

<sup>1</sup> ნინოშვილი ე., ქრისტიანე, კრებული. ტ. I, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959, გვ. 300

მეტად ვნებიანი არსებაა, რაც მისი სიმღერის შინაარსით შეიძლება ვიგულისხმოთ: „დედაც მიყვარს, მამაც მიყვარს, ძმები ყველას მირჩვენია, ერთი ვინმე სხვისი შვილი თლათ ქვეყანას მირჩვენია“.

ქრისტინეს გულწრფელი გრძნობით ადვილად ისარგებლა იასონმა. კი უთხრა ქრისტინემ: „ჩემი შეცთენა, მე რომ, კაი, შევცთე, შენ არ უნდა იკადრო და სხვაი, მე რა ვიცი, რა მოხერხდება ჩვენში?..“. ამაზე მაცთუნებელმა იასონმა უტიფრად უპასუხა: „რა მოხერხდება? რა მოხერხდება და ცოლქმრობა. ახლა? ახლა რას იტყვი?..“ მერე იასონმა მამამისის მიერ ნაჩუქარ ხატზე დაიფიცა, ცოლად შენს მეტს არავის შევირთავო. ასე აცთუნეს ქრისტინე.

რამდენადაც მიაძვია დათია ხელმოკლიდის ქალიშვილი, იმდენად ეშმაკია იასონი. ბეჟან უქმადის ვაჟი ჭირვეული, ჯიუტი და უზრდელი ყმაწვილი იყო. სკოლაში მამის ხათრით აჩერებდნენ, მაგრამ მას შემდეგ, რაც მასწავლებელს სილა გააწნა, იასონის განათლება რუსული ლაპარაკისა და წერა-კითხვის ცოდნით ამოიწურა. მამამისის აზრით, ეს საკმარისი იყო: „ფილოსოფოსათ ზომ არ მინდა და სამსახურისათვის ესეც კი ეყოფაო“. იასონმა სამსახურშიც გამოავლინა ხასიათი და დედის გინებისთვის „მიბეგვა კანცელარიის ერთი ტუზი“. ამიტომ სამსახურის დატოვება მოუხდა.

აი, ასეთი ზნეობის ადამიანი შეუყვარდა ქრისტინეს. იასონს ქრისტინე არც არასოდეს ყვარებია, უბრალოდ, სურვილი ჰქონდა ლამაზი ქალის „ხელში მოგდებისა“. როცა მიზანს მიაღწია, პირობა დაარღვია, ფიცი გატეხა, ქალს დაემალა. ქრისტინეს წერილებზე, შეყვარებული ქალის განწირული ძახილი რომ იყო, წერილითვე უპასუხა: „რა ვქნა! შენ შერთვას მშობლები არ მანებებენ. ისე ტყულა ჩემი ნახვა რათ გინდა? ისევ ჯობია დამივიწყო“.

სოფელ ნიგვზიანიდან ქრისტინეს გაუჩინარებას თავისი მიზეზი ჰქონდა. გაუბედურებული ქალი გაუსაძლის ზეწოლას განიცდიდა ოჯახისგანაც და მეზობლებისგანაც. დათია და მარიკა ლატაკი, ბეჩავი გლეხები არიან. კი სცადა ხელმოკლიდემ,

დაეცვა ქალიშვილის ინტერესები, ხალხიც მიუგზავნა იასონის მამას და სასამართლოშიც უჩივლა, მაგრამ საქმე წააგო. მერე, როცა ქრისტინე ქალაქში გაიქცა, დათია წავიდა თბილისში და ეცადა, მოეძებნა ქალიშვილი, მაგრამ უშედეგოდ. ერთი, რაც გამოუვიდათ ხელმოკლიძეებს, ქრისტინეს ცემა და გაუთავებელი დატუქსვა იყო, რამაც ქრისტინეს ცხოვრება ჯოჯონეთად უქცია, რასაც მეზობლების ჭორები და უდიერი დამოკიდებულება დაემატა. სწორედ ამან აფიქრებინა ქრისტინეს: „ნეტაი დაკარქვით მაინც დამკარქა სადმე, რომ ვეღარ გავიგონო იი ჩვენი სოფლის გველი ენა!“

ქალაქი აგრესიით შეხვდა ქრისტინეს. სწორედ ასე აღიქვა თბილისში ჩამოსვლის დღეს მომხდარი ორი შემთხვევა: პირველი, „როცა ისა და სონა ჩამოხტნენ ტფილისის სადგურზე, ერთმა კინტომ ურცხვად შეხვდა ქრისტინეს და დაიძახა: „მოსულა! მოსულა!“ „ვა, მუღრეგ, რა გაღრიალებს? მოსულა, ხომ არ წასულა! ჩვენ ხელთ არ არის!“ – უპასუხა მეორე კინტომ. ეს ხომ უბრალო, კინტოური ოხუნჯობა იყო, მაგრამ ქრისტინე კი შეაშინა ამ სიტყვებმა და კინტოს უსირცხვილო თვალებმა, რომ თითქო, რაღაც ჯადოქარის ძალით, მართლაც იმათ ხელში უნდა ჩავარდესო. მეორე – ნატალიას სახლში ის უცნობი კაცი, მოხვევენას რომ უპირებდა. „ღმერთო, ეს რა ადამიანები ყოფილა! კაცის მჭამელები. სონა, სონა! შენ უღმერთოვ, რეიზა არ მითხარი, თუ ასე იყო? ან შენ რა სვინდისმა მოქცა აქანაი ყოფნა!“ – ლაპარაკობდა ქრისტინე გულში“.

გავიდა წლები. ქრისტინე და სონა ნატალიას ბორდელში იყვნენ, ვიდრე ეს უკანასკნელი არ მოკვდა. ამის მერე ერთხანს ისევ ერთად ცხოვრობდნენ. შემდეგ ქრისტინე ერთი ოფიცრის საყვარელი გახდა. იმ ოფიცერს რომ მოზეზრდა, ქრისტინემ ცალკე ცხოვრება დაიწყო. ერთხელაც ვიღაც ყმაწვილებს გაჰყვა საქეიფოდ. მათ ქრისტინეს გამო ჩხუბი მოუვიდათ, ვიღაცამ ქრისტინეს სახეზე ხანჯალი გადაუსვა და ქალი დაასახიჩრა. მახინჯვი მეძავი აღარავის უნდოდა, ამიტომ ქრისტინემ მათხოვრობა დაიწყო.

ერთ დღეს გუშაგმა იპოვა ქუჩაში ძლიერ ავადმყოფი ქრისტინე. პოლიციელმა გამოჰკითხა და მისგან გაიგო, რომ ავადმყოფს ჰყავს შვილი, მშობლები, ახლობლები და რომ რახილი კი არა, ქრისტინე ჰქვია. არ დაუჯერეს, ქრისტინე კი ამტკიცებდა, ნიკეზიანში დავიბადე, იქაური ვარ და იქ წამიყვანეთო. საავადმყოფოში წაიყვანეს. აქვე დალია სული.

ასეთია ეგნატე ნინოშვილის ამ მოთხრობის სიუჟეტური ქარგა.

„ქრისტინე“ უკიდურესად ნიჰილისტური ნაწარმოებია. მასში არ არის არც ერთი დადებითი პიროვნება, არც ურთიერთგაგება და თანადგომა; გაბატონებულია ძალმომრეობა, ანგარება, ტყუილი, უზნეობა, სნობიზმი. აზნაურ იასონ უქმადის მიერ შეცდენილი ქრისტინე თანაგრძნობას ვერ პოულობს ვერც ოჯახში და ვერც სოფელში, რომლის ჭკორაობის თემად ქცეულა მისი უკანონო შვილი, ამიტომაც გარბის თბილისში. ტრადიციულად ქალაქი სოფლიდან ლტოლვილთა თავშესაფარი და შესაძლებლობათა რეალიზების ადგილი იყო, მაგრამ ეგნატე ნინოშვილის დახატული თბილისი ამ თვისებას მოკლებული, გარყვნილებისა და ძალმომრეობის ადგილია, სადაც სონასა და ნატალიას მსგავსი, თავად სხვათა მიერ გაუბედურებული ქალები ქალაქში, ქრისტინეს მსგავსად, ბედის საძიებლად ჩამოსულ ახალგაზრდა ქალებს გარყვნილების ჭკობში ითრევენ, მათ არავითარი სხვა არჩევანი არ გააჩნიათ. ასეთია მწერლის ცალსახა და ტენდენციური ხედვა.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ „ქრისტინესა“ და იდეურად მისი მსგავსი ნაწარმოებების (რომელთაც უხვად ქმნიდა ეგნატე ნინოშვილი) აზრობრივი მიზანდასახულება გარემომცველი რეალობის სრული და უპირობო უარყოფა იყო. მწერალს, ცხადია, აქვს უფლება, ნიჰილისტი იყოს, მაგრამ ინტერესი, რასაც მისი ნაწარმოებებისადმი ავლენდა მაშინდელი (XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის) ქართული საზოგადოება, ამტკიცებს, რომ ისიც ამ ნიჰილიზმით იყო შეპყრობილი. ვიმეორებ: ქრისტინეს ბედი მაშინ ბევრისთვის ტიპური იყო, ამიტომ ნაწარმოებისადმი ინტერესი გასაგები უნდა ყოფილიყო, რომ არა ხსენებული სნობისტური მიდგომა იმ

პოლიტიკური ძალების მიერ პროვოცირებული საზოგადოებისა, ვისთვისაც სოციალური ეროვნულის ალტერნატივა იყო.

სწორედ აქედან მოდის თემის ზედმეტი აქცენტირება, რომელიც, ერთი მხრივ, ქართულ საზოგადოებაში ნიჰილისტური ტენდენციას აძლიერებდა, მეორე მხრივ კი, ამ თემას ერთგვარ კონიუნქტურად აქცევდა, რასაც ქართული ხელოვნება თავისებურად უხდიდა ხარკს.

1909 წელს პოლიო ირეთელმა ნინოშვილის „ქრისტინეს“ მიხედვით შეთხზა პიესა, წარმატებით რომ იღვებოდა ქართულ თეატრებში; 1918 წელს კომპოზიტორმა რევაზ გოგინაშვილმა ამავე თემაზე დაწერა ოპერა, რომელიც იმავე წელს დაიდგა თბილისში, ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, თუ ამ ორ თარიღს შორის ვინმე „ქრისტინეს“ ეკრანიზებას განიზრახავდა... ამასთან, გერმანე გოგინაშვილს არ აკლდა არც ალლო, რომ ღროის ხასიათი და მოთხოვნა შეეგრძნო და არც ავანტიურიზმი, რომ სათანადოდ ემოქმედა.

1915 წლის 5 ივლისის ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 27-ე ნომერში მე-16 გვერდზე, რუბრიკით, „წვრილი ამბები“, მოცემულია ასეთი ინფორმაცია: „ქრისტინეს“ ეკრანზე გადასაღებად კინემატოგრაფის ერთმა ცნობილმა ფირმამ მიმართა ალ. წუწუნავას და ალ. ახმეტელს, რომელთაც ეს საქმე იკისრეს. ხსენებულ პირთ განუზრახავთ „ქრისტინეს“ სურათები ადგილობრივ გადაიღონ (გურიასა და თბილისში – ორთაჭალაში)“.

„ცნობილი ფირმა“ მხოლოდ რეკლამისთვის იყო ნათქვამი. ფაქტობრივად, ფირმა, რომელიც ამ ნაწარმოებს გადაიღებდა, ჯერ კიდევ შესაქმნელი იყო. ბევრად საინტერესოა ალექსანდრე წუწუნავასა და სანდრო ახმეტელის გვარების ხსენება. ორივე ქართული თეატრის რეფორმატორი იყო. მათ, ეტაპობრივად, თითქოს ერთმანეთის საქმეს აგრძელებენო, განახორციელებს თავიანთი ჩანაფიქრი თეატრში, ოღონდ, რას ფიქრობდნენ „ქრისტინეს“ ეკრანიზების თაობაზე, ამის შესახებ ცნობა არ გავგაჩნია. ეგაა მხოლოდ, რომ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ პირველი ინფორმაციის გამოქვეყნებიდან ერთი



კვირის შემდეგ, დაბეჭდილია ასეთი ცნობა: „სინემატოგრაფის საქმე სწრაფად ვითარდება და წინ მიდის“. სხვა არაფერი კონკრეტული. არა მგონია, ის საქართველოს კინოფიკაციის პრობლემებს შეეხებოდეს.

ახლა ორიოდე სიტყვა ფილმის სცენარის შესახებ: ალექსანდრე წუწუნავა ხუთნაწილიანი ფილმის გადაღებას აპირებდა, ამიტომ სურათის მეტრაჟი მას საშუალებას არ აძლევდა, ნინოშვილის მოთხრობა მთლიანად გადაეტანა ფირზე. ის იძულებული გახდა, უარი ეთქვა ზოგიერთი ეპიზოდისა და ცალკეული პერსონაჟების ცხოვრებისეული ფაქტების ჩვენებაზე და მოთხრობა ისე შეეკვცა, რომ მხოლოდ ქრისტინეს თავგადასავალი გადმოეცა.

გნახოთ, როგორ წარიმართა ფილმზე მუშაობის პროცესი, ამას აღწერენ ალექსანდრე წუწუნავა და გერმანე გოგიტიძეც. ორივე მოგონებას ატყვია იმ ისტორიული პერიოდის კვალი, რომელშიც ისინი დაიწერა...

ალექსანდრე წუწუნავა წერს: „მე, რასაკვირველია, ბუნებას მივაშურე, რადგან არ ვიცოდი მონტაჟის ოსტატობა. ჩემი გადაღებული კადრები გრძელი ეპიზოდებით მიდიოდა და ისიც შორ პლანზე ან მესამე პლანზე. ჩემი ოპერატორი სრულიად უვიცი გამოდგა და ჩემი მოთხოვნა, რომ ზოგიერთი რამ უფრო მსხვილად გადაეღო, უყურადღებოდ დატოვა. ამაზე ჩვენ დიდი ჩხუბი მოგვივიდა და სოფელ აჭში (გურია) ოპერატორი თავისი აპარატით მაღლობიდან ძირს ჩამოვაგორე. და ბოლოს ჩემმა „ხაზინმა“ შეგვარიგა. ამის შემდეგ „ქრისტინეში“ ერთადერთი მსხვილი პლანიც გამოვიდა; მრავალი საჭირო კადრი სულ არ იყო. არ გამოვიდაო, ასე მატყუებდა ოპერატორი, ალბათ აპარატს ხანდახან ცარიელს აჩხაკუნებდა, რომ აფსკი შეენარჩუნებინა“.<sup>1</sup>

მოგონებაში ნახსენები „ხაზინი“ გერმანე გოგიტიძეა და ამ ეპითეტით აშკარად იკითხება მათ შორის არსებული დამაბულობა, რომელსაც, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, შემოქმედებითი საფუძველი ჰქონდა, მაგრამ იყო სხვა მიზეზიც:

---

<sup>1</sup> გაზეთი „კომუნისტი“, 1940, 5 თებერვალი

როცა ალექსანდრე წუწუნავა ამ მოგონებას წერდა, გერმანე გოგიტიძე უკვე მოხსნილი იყო „სახკინძრეწვის“ დირექტორის თანამდებობიდან, ასეთი პიროვნება კი 40-იანი წლების დამდეგს, კომუნისტური ტერორის წლებში, არასასურველ ნაცნობად ითვლებოდა... სხვათა შორის, ამავე პოლიტიკური მიზეზების გამო, წუწუნავას ფილმის გადაღების სულ სხვა თარიღს ასახელებს...

გერმანე გოგიტიძე გადაღების პროცესზე: „ახლა ორიოდე სიტყვა იმაზე, თუ როგორ დაიდგა ფილმი „ქრისტიანი“, დამდგმელად ჩემი მეგობარი რეჟისორი ა. წუწუნავა მოვიწვიე. მშვენიერი თეატრალური რეჟისორი იყო, მაგრამ კინემატოგრაფის სპეციფიკა მაშინ ჯერ კიდევ შეთვისებული არ ჰქონდა.

ფილმზე მუშაობის დასაწყისშივე ჩვენს შორის უთანხმოება ჩამოვარდა. პირველ რიგში, უთანხმოებამ ქრისტიანს როლის შემსრულებლის შერჩევის საკითხში იჩინა თავი. ქრისტიანს როლში ჩემი კანდიდატურა იყო აწ განსვენებული ანეტა ქიქოძე, ქრისტიანს უბადლო შემსრულებელი სცენაზე. ა. წუწუნავა კი მოითხოვდა, არჩევანი შეჩერებულიყო ქრისტიანს როლისათვის სრულიად შეუფერებელ აბელოვას ქალზე. ვერ დავძლიე მისი სიჯიუტე და ამის გამო აკი წააგო კიდევ ფილმმა.

ფილმზე მუშაობის პროცესში დიდი ტანჯვა-წვალება გამოვცადეთ. უამინდობის გამო ხშირად გვიხდებოდა გადაღების გადადება, რომ მეორე დღით ადრე მოსულიყვნენ მსახიობების წასაყვანათ ორთაჭალაში, სადაც გადაღება მიმდინარეობდა, მაგრამ გავიხედავდი და დილა მოღრუბლული თენდებოდა. მეტი რა გზა იყო, იმ დღეს გადაღება უნდა გადადებულიყო; მეეტლეები კი თავისას მოითხოვდნენ, ცალკე ზედმეტი ხარჯები, რაც ძალზე მძიმე ტვირთად აწვებოდა ჩემს ფინანსურ მდგომარეობას, ცალკე კიდევ ნერვიულობა. ასე, რომ, დაუსრულებლად ჭიანურდებოდა საქმე. ამას ზედ ისიც ერთვოდა, რომ ზოგიერთ მსახიობს არც კი სურდა ჩემს მდგომარეობაში შესულიყო; მათ თვალში მე კერძო

მეწარმე ვიყავი და ეგონათ, ეს საქმე დიდ მოგებას მძღვედა. გავემგზავრეთ გურიაში, იქაც სწარმოებდა ჩვენი კინოგადაღებები, მაგრამ ჩემი სამშობლო კუთხის ბუნებამაც მიღალატა, – კვირეების მანძილზე წვიმდა გადაულებლად და ვისხედით ზოლმე უსაქმოდ ბუნების წყალობას მონატრებულნი.

ფილმში მონაწილე მსახიობებს კი პირობის თანახმად უუხდიდი გასამრჯელოს, ყველა ამ „სიკეთეს“ თან ისიც ემატებოდა, რომ ოპერატორად ერთი გაქნილი არამზადა შემომამჩიეს, რომელიც სულ იმის ცდაში იყო, როგორმე მეტი ფული აეფუჭებინა ჩემთვის. ყოველ ნაბიჯზე მატყუებდა, – ამდენი და ამდენი კინოფირი დავხარჯეო, მეც იძულებული ვიყავი უსიტყვოდ დავმორჩილებოდი ყველა მის მოთხოვნას. ბოლოს მეც ავჯანყდი, ვეღარ მოვითმინე მისი კაპრიზები და ჩამოვაშორე ფილმზე მუშაობას. მისი შემცვლელი ოპერატორი კეთილსინდისიერი, ნიჭიერი და შრომისმოყვარე აღამიანი აღმოჩნდა. ეს გახლდათ ამჟამად კარგად ცნობილი კინომოღვაწე ალექსანდრე დილმელოვი, რომელიც მე დიდი გაჭირვებით გადმოვიბირე ზემოხსენებული პიროვნებისგან. სწორედ დილმელოვმა დაამთავრა „ქრისტინეს“ გადაღება.

ფილმზე მუშაობის ეს ვაი-ვაგლახი გართულდა იმით, რომ აღ. წუწუნავამ შუა გზაზე შეწყვიტა მუშაობა და გაემგზავრა როსტოვს, სადაც დრამატული თეატრის რეჟისორად მიიწვიეს.

რალას ვიზამდი, – შევურიგდი ბედს და რადგან სხვა გამოსავალი აღარ იყო, გადავწყვიტე, მე თვითონ დამემთავრებინა ფილმის გადაღება. ერთი სიტყვით, რეჟისორიც მე ვიყავი, ადმინისტრატორიც და შავი მუშაც. მასსოვს, რამდენ ოფლს ვღვრიდი, როცა დეკორაციები ამქონდა სახალხო სახლის (ამჟამად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი) სახურავზე, სადაც რამდენიმე ეპიზოდი უნდა გადაგვეღო!<sup>1</sup>

ციტატა დიდი გამოვიდა, მაგრამ სრულ წარმოდგენას გვიქმნის იმის შესახებ, თუ რა პირობებში იღებდნენ „ქრისტინეს“.

<sup>1</sup> გოგიტიძე გ. ცოტა რამ ქართული კინოს წარსულიდან, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, №10, გვ. 57-58.

ოპერატორთან დაკავშირებით, რეჟისორისა და პროდუსერის შეხედულებანი დაემთხვა: ორივე ბრალს სდებს მას ყალთაბანდობაში და ორივე მის გაგდებაზე ლაპარაკობს. საინტერესოა, როდის ჩამოაშორეს გადაღებებს ალექსანდრე შვუგერმანი, რომლის მოწვევისათვის გერმანე გოგიტიძეს მაღალ ინსტანციებში ბევრი თხოვნა დასჭირდა.

საფიქრებელია, რომ ალექსანდრე შვუგერმანმა გადაიღო ფილმის პირველი ნაწილი, ეგებ მეორე ნაწილის ნახევარიც და მერე მიატოვებინეს გადაღება, ალექსანდრე დიდმელოვმა კი დაამთავრა ფილმი.

ასე რომ, ოპერატორის შეცვლა პრობლემას არ წარმოადგენდა. ბევრად რთული იყო პროფესიონალი და კინოში (მიუხედავად საპირისპიროს განცხადებისა) მეტ-ნაკლები გამოცდილების მქონე რეჟისორის წასვლა. ამან, ცხადია, ფილმის მხატვრულ ღონეს თავისი კვალი დაამჩნია, რადგან გერმანე გოგიტიძე, რაც უნდა მოენდომებინა, ცხადია, სარეჟისორო ოსტატობის თვალსაზრისით ალექსანდრე წუწუნავას ვერ შეცვლიდა.

„ქრისტიანე“ გადაღებები სამ თვეზე ცოტა მეტხანს გაგრძელებულა და ოქტომბრის დასაწყისში დამთავრებულა. ამის შესახებ კკითხულობთ 1917 წლის ღვინობისთვის სამის ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“: „სინემატოგრაფი ე. ნინოშვილის „ქრისტიანე“ გერმანე გოგიტიძის თაოსნობით და აღ. წუწუნავას ხელმძღვანელობით ლენტზე გადაიღეს. სურათები ადგილობრივ გადაიღეს გურიაში, თბილისში, ორთაჭალაში, სასაფლაოზე, რკინიგზაზე და სხვაგან“. „ქრისტიანეზე“ მუშაობა ერთი თვის შემდეგ, ნოემბერში დასრულდა.

სურათი რაკი მზად იყო, ეკრანებზე უნდა გამოსულიყო, მაგრამ მთავარი გმირისა არ იყოს, ფილმს რთული ბედი აღმოაჩნდა... ამის თაობაზე 1919 წლის 12 სექტემბერს თავად გერმანე გოგიტიძე წერს განცხადებას „ცეკავშირის“ გამგეობას, ოღონდ ამ ორგანიზაციის სახელწოდების იმ

ფორმას იყენებს, მაშინ რომ იყო გავრცელებული და ამან არ უნდა დაგვაბნოს:

„ამიერკავკასიის კავშირთა კავშირის გამგეობას

გ ა ნ ც ხ ა დ ე ბ ა

მოქალაქე საქართველოს რესპუბლიკისა  
გერმანე გოგიტიძისა

1917 წელს რევოლუციის პირველ ხანებში განვიზრახე, უკვდავ ხალხის მესაიდუმლე ბელეტრისტ ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოები „ქრისტიანე“ გადამეჭანა ეკრანზე და ამით მიმეცა საშვალეობა ფართო მასისათვის ეგნატეს სასიქადულო, პოპულარული, ხალხისაგან უკვე შეყვარებული „ქრისტიანე“ სინამდვილეში გადმომეცა პირველ ქართულ არშიებზე (ლენტებზე) და მწერლის მოთხრობა მუდმივ უკვდავად შემექმნა; ამას მიკარნახებდა ჩემი შეგნება სამშობლოს კულტურული საქმენის აღორძინების და დიდი დაბრკოლების შემდეგ მიზანს მივახსწიე. სურათი დაგამთავრე იმავე წლის ნოემბრის თვეში, მაგრამ პოლიტიკური დგ-მარება (მდგომარეობა. პ.ი.) ამიერკავკასიის, იმ ხანებში ხელს მიშლიდა, რომ უკვე (გადაღებული — პ.ი.) სურათი გადმომეცა; ამისათვის ველოდი უფრო კარგ დროს, მაგრამ 1918 წლის აპრილში ოსმალების შემოსევამ ქ. ოზურგეთში (სურათები იქ ინახებოდა) ჩემი იმედები სულ გააცრუა და ჩემი სურათები, ჩემს მთელ ქონებასთან ერთად, დაიწვა ქ. ოზურგეთში; რამდენიმე თვის შემდეგ, როდესაც ცოტა გონს მოვედი, პატრიოტულმა თავმოყვარეობამ თავიდან განმიახლა ენერგია ამ სურათების აღდგენისა და შემთხვევით ნეგატივების საშვალეობით (რომელიც ინახებოდა თბილისში) აღვადგინე ისევლე ეს ტანჯული „ქრისტიანე“. ამ აღდგენის პროცესში გადავიღე კიდევ „გვარდიის დღე 12 დეკემბერს 1918 წელს“ და „ღამფუძნებელი კრების გახსნის დღესასწაული“ და ასე შევქმენი ერთი მთლიანი პრ-გრამა (პროგრამა. პ.ი.) პირველი ქართული არშიებისა“.

აქ დროებით შევწყვიტოთ განცხადების ციტირება და დავაკონკრეტოთ, რომ „ქრისტიანეს“ აღდგენა დამთავრდა 1918 წლის 8 ოქტომბერს. ამის შესახებ იტყობინებოდა გაზეთი „სახალხო საქმე“ (№352, გვ. 3), ქართული ფილმების სრული პროგრამა კი გერმანე გოგიტიძეს უკვე მომდევნო წლის დასაწყისში ჰქონდა. ახლა საჭირო იყო ამ პროგრამის ფართო საზოგადოებისათვის ჩვენება და კინოფირმის მიერ დახარჯული თანხების ამოგება.

ბოლოს და ბოლოს, როგორც იქნა, 1919 წლის მაისში, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების წლისთავზე, გაიმართა გერმანე გოგიტიძის ფირმის გადაღებული ფილმების პრემიერა. ამის შესახებ იუწყებოდა გაზეთ „ერთობაში“ გამოქვეყნებული სარეკლამო განცხადება: „26 მაისს კინო-თეატრ „აპოლოში“ დაიდგმება შემდეგი სურათები:

1) „სახალხო გვარდიის დღე საქართველოს დედაქალაქში, 12 დეკემბერი 1918 წლისა“,

2) „აღმოსავლური დამფუძნებელი კრების გახსნის დღეს“,

3) „ქრისტიანე“, დრამა 4 მოქმედებად, გადმოკეთებული ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობიდან. სცენარი რეჟ. წუწუნავას, გადმოცემა გ. გოგიტიძისა“.<sup>1</sup>

ასე დამთავრდა „ქრისტიანეს“ გადაღების „ეპოპეა“. იდეის დაბადებიდან ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე ოთხი წელი გავიდა. ეს მთელი პროცესია, შემოქმედებითი და საორგანიზაციოც, უტუარი მაჩვენებელი იმისა, თუ რა გვსურდა და რა შევძელით...

მალე გერმანე გოგიტიძეს დაუკავშირდა ქართული ლატარიის გამგეობა, რომელმაც ითავა მის მიერ გადაღებული ფილმების დემონსტრირება. მიუზბრუნდეთ გერმანე გოგიტიძის წერილს, საიდანაც ამის თაობაზე ვიგებთ შემდეგს: „ლატარიის გამგეობამ მომმართა წინადადებით, რომ სურათებით დავხმარებოდი იმათ კასას. ესე იგი, სურათების ჩვენება ყოფილიყო ლატარიის ბილეთებით, მეც დავეთანხმე, მეგონა,

<sup>1</sup> გაზეთი „ერთობა“, 1919 წელი, 26 მაისი, №115, გვ. 1.

რომ ამით ორ მიზანს ვიხსენებდი, ერთი, რომ ჩემს ნაშრომს ფართო მასას მივაწვდიდი და მეორე, ამ ფრიად დანიშნულ მიზანს (როგორც ამ შემთხვევაში ლატარია) დავეხმარებოდი, მაგრამ სინამდვილეში ორივე მიზანს ხელი ვერ შეეწყო, ბილეთების საფასური იყო დანიშნული 30 მანეთი, ხალხს ეძვირა და ამითი საქმე შეჩერდა“.<sup>1</sup>

ფილმების ჩვენებისთვის, საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებში, იქ, სადაც კინოთეატრები არ იყო, ლატარიის გამგეობას ჰქონდა მოძრავი ელექტროსადგური, საბარგო ავტომობილი და რკინიგზის ვაგონ-პლატფორმა.

მოგვიანებით თავის ცნობილ მოგონებებში გერმანე გოგიტიძე დაწერს: „ქრისტინეს“ გულთბილად შეხვდა მაცურებელი და, თუმცა ენით უთქმელი ტანჯვის საფასურად შეიქმნა იგი, მაინც დამდგმელებს უდიდესი მორალური კმაყოფილება მოგვანიჭა“.<sup>2</sup>

შეიძლება, მართლაც ასე იყო, მაგრამ ფაქტია, „ქრისტინე“ ფინანსურად წამგებიანი აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა ლატარიამ მისი პოპულარიზება სცადა.

ლატარიის მიერ წამოწყებული, ფინანსურად წარუმატებელი, მაგრამ პატრიოტული საქმის შესახებ საინტერესო ცნობას იძლევა ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ გამოქვეყნებული, იოსებ იმედაშვილის სტატია „სამეცნიერო თვალსიერი“: „ეს ლენტები შეიძინა ქართული ლატარიის დირექტორმა ს. ახვლედიანმა, რომელსაც განუზრახავს მთელი საქართველო მოვლოს და ყველგან ხალხს აჩვენოს და ნამდვილი სამეცნიერო თვალსიერიც ეს იქნება ჩვენის ხალხისა. შემდეგ განზრახულია ეს ლენტები ევროპას გაიგზავნოს საზოგადოების საჩვენებლად“.<sup>3</sup>

ამრიგად, იოსებ იმედაშვილმა არა მარტო დაადასტურა გერმანე გოგიტიძის ნათქვამი, არამედ დამატებითი ცნობებიც

---

<sup>1</sup> საქართველოს ცსსა, ფ. 373-1-219, გვ. 1.

<sup>2</sup> გოგიტიძე გ., ცოტა რამ ქართული კინოს წარსულიდან, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957 წელი, გვ. 58.

<sup>3</sup> იმედაშვილი ი., სამეცნიერო თვალსიერი, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919 წ., №7, გვ. 2.

მოგვაწოდა ქართული ლატარიის მესვეურთა გეგმების თაობაზე.

„ქრისტინეს“ დიდი პრესა არ ჰქონია, თუმცა რაც იყო, ის რადიკალურად განსხვავებულ მოსაზრებებს გვთავაზობდა.

პირველ რიგში, უნდა მოვიხსენიოთ იოსებ იმედაშვილის ციტირებული წერილი „სამეცნიერო თვალსერი“, რომელშიც ის ქართული სახიობითი და დოკუმენტური ფილმების ნახვით გამოწვეულ აღტაცებას ვერ მალავს: „აღსრულდა ჩვენი მოწოდება: გამოჩნდა თავგამოდებული კაცი, ვინც ეს საქმე იკისრა და განახორციელა კიდეც. ეს არის გერმანე გოგიტიძე, პროვინციული თეატრის ერთი მუშაკთაგანი, რომელმაც დიდი უნარი და მონდობა გამოიჩინა ამ საქმის. მან კინემატოგრაფის ლენტზე გადაიღო ნინოშვილის მოთხრობა „ქრისტინე“, „სახალხო გვარდიის დღესასწაული თბილისში“ და სხვა. მისი მარჯვენა ხელია ამ საქმეში ხელოვანი რეჟისორი ა. წუწუნავა. ეს ლენტები უკვე ვნახეთ და სიამაყით აღვივსენით“.<sup>1</sup>

რაც იოსებ იმედაშვილმა თქვა, ეს სადღეგრძელოს უფრო ჰკავს და არაფერი აქვს საერთო მხატვრული ნაწარმოების კრიტიკულ შეფასებასთან. სამაგიეროდ, ამისი პრეტენზია აქვს თბილისში გამომავალ, რუსულ გაზეთში „СЛОВО“, 1920 წლის 14 მარტს გამოქვეყნებულ, ლევან ყიფიანის რეცენზიას, რომელიც მეტად მკაცრად აფასებს „ქრისტინეს“, არ უწევს ანგარიშს, რომ ფილმი ქართული სახიობითი კინოს შექმნის მეორე ცდა იყო და შედეგი ვერ იქნებოდა, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ სურათის გადაღებას არ მოხმარდა ძალისხმევა, რაც კარგი ფილმის შექმნისათვის იყო საჭირო, ამიტომ ლევან ყიფიანის წერილი, თავისი მკაცრი ობიექტურობით, ყურადღებას იმსახურებს და მისი აქ სრულად მოყვანა მიზანშეწონილად მიმაჩნია.

„ჩემი პატრიოტული გრძნობები და ჩემი ეროვნული ღირსება ძლიერადაა შელახული. მე მსურს, რომ ჩემმა ხალხმა ყოველგვარ ურთიერთობასა და ხელოვნების ყველა სფეროში

---

<sup>1</sup> იმედაშვილი ი., სამეცნიერო თვალსერი, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919 წ., №7, გვ. 2.



უკეთესი მხრით წარმოაჩინოს თავი, რომ ყველაფერი, რასაც ის გაუკეთებს გარშემომყოფთ და საკუთარ თავს, სახელდახელოს, ზედაპირულობის, იაფი საბაზრო ხელოსნობის დაღს კი არ ატარებდეს, არამედ სულიწმინდას ბეჭედი ესვას.

საქართველოს კოოპერატივთა კავშირი, როგორც ჩანს, ამ საკითხს და სამშობლოს სიყვარულს, ხალხის სიამაყეს, ნაკლები კეთილსინდისიერებით უყურებს და მისმა გამოშვებულმა პირველმა ქართულმა კინო-დრამამ, კინო-ინსცენირებამ ნინოშვილის ცნობილი და პოპულარული რომანისა „ქრისტინე“, დიდად დამამწუსრა.

მით უმეტეს, რომ ამ დრამის ინსცენირება და დადგმა მიდის მხატვრული ნიშნით: ა. წუწუნავა! ჩვენ კი მივეჩვიეთ, რომ იქ, სადაც ეს ბეჭედი, ეს ნიშანი ერთვის, ის მხატვრული სიმართლის სული უნდა მოიფინებოდეს, ყოველ შემთხვევაში, არა ბანალურობისა.

სხვათა შორის, რას წარმოადგენს ეს კინოდრამა?

ვიტას როკვის მსგავსი, ბნელიანივით მოძიძიძე, არასახასიათო, არაკოლორიტული ფიგურების რიგს.

ჩემი აზრით, ასეთი გადაღება შესაძლებელი იყო მხოლოდ კინემატოგრაფის პირველ საფეხურზე, დიდი მუნჯის პირველი და ჯერ კიდევ გაუბედავი და გაუაზრებელი ნაბიჯების დროს, როცა ის იყო უბრალოდ მუნჯი ბიჭი (იგულისხმება უნძო კინოს სიჭაბუკე. პ.ი.) კინემატოგრაფიული ატელიედან.

ავტორისეული ჩანაფიქრის გადმოცემა უაღრესად პრიმიტიულია.

– ქრისტინემ ფეხმძიმობა იგრძნო! მსახიობი, საწყალ ქრისტინეს რომ ანსახიერებს, უეცრათ აქეთ-იქით აწყდება, თითქოს დიდი ძაბვის ელექტრონული დენი გაუტარესო. ნუთუ ა. წუწუნავას სახელდობრ ასე ესმის ფეხმძიმობის პირველი შვერძნება?

– ქრისტინემ გადაწყვიტა, წყალში დაიხნოს თავი, მაგრამ სოფლის გზაზე იწყება თვალთ ძნელად აღსაქმელი ფიგურების მიერ ერთმანეთის კომიკური დევნა.

გამოდის არა ცხოვრებისეული, არამედ მეტად კომიკური სცენა.

მე შევჩერდი „ქრისტიანეზე“ იმიტომ, რომ ის პატივს არ სდებს კინემატოგრაფიულ ხელოვნებას. გ. გოგიტიძეს, რა თქმა უნდა, შეუძლია, რაც სურს, ყველაფერი გამოსცეს, მაგრამ არტიზტმა წუწუნავამ ყოველგვარ გამოცემას თავისი მხატვრული ბეჭედი არ უნდა დაასვას, რამეთუ ამით შეცდომაში შეჰყავს პუბლიკა.

სამართლიანობა ითხოვს, ითქვას, რომ კინო-დრამა „ქრისტიანე“ ძველი ნამუშევარია, გადაღება ultra პრიმიტიულია, მაგრამ პუბლიკამ ეს ყველაფერი არ იცის და ჩვენთვის კომფუზია“.<sup>1</sup>

თავის დროზე, ოცდაათოთხმეტი წლის წინ, როცა ლევან ყიფიანის რეცენზიას გავეცანი, აღმაშფოთა იმან, რომ ავტორმა ისე გაატარა ფილმი კრიტიკის ქარცეცხლში, სიტყვასაც არ ამბობდა მცირეოდენ მხატვრულ ღირსებებზე, რაც „ქრისტიანეს“ უდავოდ ჰქონდა. ახლა ლევან ყიფიანის პოზიცია აღმაშფოთებლად აღარ მეჩვენება და წერილის ავტორისა მესმის: 1917 წლისათვის, როცა ფილმი გადაიღეს, ევროპისა და ამერიკის კინემატოგრაფს ისეთი შემოქმედებითი და ტექნიკური მიღწევები ჰქონდათ, რომელთა ფონზე „ქრისტიანეს“ ავ-კარგი უფერულია. ესეც არ იყოს, ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა სანახევრო პასუხისმგებლობით არ შეიძლება. ამ თვალსაზრისით თუ შევხედავთ, მაშინ საგაზეთო წერილის ტონი არც ისე კრიტიკული მოგვეჩვენება...

მიუხედავად ყველაფრისა, „ქრისტიანეს“ ნამდვილად აქვს ღირსებები, რომელთა შეუფასებლობა არ შეიძლება. მაგალითად: ცდილობენ, სცენარში განვითარებული აზრის გადმოსაცემად იპოვონ საჭირო კინონა (რასაც ზოგ შემთხვევაში ახერხებენ კიდევ), გამოიყენონ აქტიორული ანსამბლის პროფესიული შესაძლებლობანი, შეარჩიონ ნატურა; აქეთკენაა მიმართული, ოპერატორის მუშაობა და ფილმის მხატვრისა და გრიმიორების ძალისხმევაც. საილუსტრაციოდ პირველივე კადრი გამოდგება: ხიდზე მიდის ჩაფიქრებული ქრისტიანე, მამასთან ყანაში

<sup>1</sup> ლ. კ. «Первая Грузинская кино-драмма», Газета «Слово», 1920 г., 14-20 марта, გვ. 4.

სადილი მიაქვს, შემდეგ იასონს უნდა შეხვდეს. მის უკან მოჩანს დაბურული ტყე, სოფლის პეიზაჟი და მდინარის რიყის ქვით მოფენილი ნაპირი. ყველაფერი ეს სათანადო განწყობას ქმნის. რეჟისორისა და ოპერატორის ნამუშევართან ერთად აშკარად იკვეთება მხატვრის როლი. კადრი მხოლოდ კომპოზიციით როდია საინტერესო – აქ ქართულ მხატვრულ კინოში პირველად გამოყენებულია ჰორიზონტალური პანორამა, რომელიც საკმაოდ გრძელია და მოძრავი აპარატით არის გადაღებული.

გავიხსენოთ კიდევ ერთი კადრი: დათია ქრისტინეს მიერ მიტანილ სადილს შეექცევა. მთელი სცენა ისეთი რაკურსითაა გადაღებული, რომ აშკარად იკითხება მამისა და შვილის ინტერესთა სხვადასხვაობა, მათ შორის ურთიერთგაგების შეუძლებლობა...

ცხოვრებისეული რეალიზმით გამოირჩევა სოფლის სცენები, ყოველგვარი ეგზოტიკის გარეშეა გადაღებული კადრები, რომლებშიც ასახულია XIX საუკუნის მიწურულის ქართველი გლეხის ცხოვრება, ჩაცმულობა, კარ-მიდამო, ყანაში მუშაობა, სტუმრის მიღება. დამაჯერებლობას არ არის მოკლებული სოციალური კონტრასტის ამსახველი კადრები. ეს კარგად ჩანს იასონის სტუმრობის ეპიზოდში: კამერა აფიქსირებს ღატაკი გლეხის ქონს და მის წინ გაშლილ ღარიბულ სუფრას. ამ მწირი სანოვავის გამოჩენა ღუხჭირ ოჯახში არაჩვეულებრივ ამბად ქცეულა, არა მარტო სუფრას მიმჯდარი მასპინძელი ილუკმება ხარბად, არამედ ძლივს იგერიებენ დამშეულ ძაღლს და ქათმებს. ამის ფონზე ძვირფას ჩოხაში გამოწყობილი აზნაური იასონი ზის დინჯად სუფრასთან, რომელიც არც იზიდავს. ასე შეეჯახა ორი სამყარო, ორი სოციალური ფენა ფილმის დასაწყისში ერთმანეთს და ამ შეჯახებას ემსხვერპლა ქრისტინე.

რეჟისორული ძიებებით ფილმის პირველი ნაწილები უფრო საინტერესოა, ვიდრე ბოლო ორი, რომლებიც გერმანე გოგიტიძემ გადაიღო. მიუხედავად იმისა, რომ ერთგულად მიჰყვებოდა სცენარს, ფილმს მაინც დააკლდა პროფესიონალი

რეჟისორის ხელი. აქ აშკარად მოისუსტებს გამომსახველობითი მხარე, აღარ გვხვდება პანორამა, ერთხელ ამოდრავდება აპარატი (ქრისტინეს დაჭრის სცენა) და ისიც საკმაოდ გაუბედავად. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ნაწილებშიც არის ორიოდ რეჟისორული მიგნება. მაგალითად, ადამიანის განცდათა გადმოცემის ხერხები: ქალაქში ჩასული ქრისტინე სამეძაო სახლში რომ მოხვდა, შიშმა შეიპყრო, გულს უხეთქავს სონას ჩიჩინი, შენც სხვა ქალებივით უნდა მოიქცეო. აი, იგი სარკის წინ დგას, სარკეში კი ჩანს მეზობელი სახლის ფრონტონი. უცებ, ავისმომგვრელი ფიქრებით დამძიმებულსა და გონებაამღვრეულს, თავბრუ დაესხა და ძირს დავარდა. ეს რთული სცენა თავისებურად არის გადაწყვეტილი; ოპერატორი ისე ამოდრავებს აპარატს, რომ სარკეში არეკლილი ფრონტონიც მოძრაობას იწყებს და ამით მაყურებელი გრძნობს გმირის შინაგან აფორიაქებას, იქმნება თავბრუსხვევის შეგრძნება და სცენა მეტ ემოციურობას იძენს.

საინტერესოა სხვა სცენებიც: საროსკიპოში ქრისტინეს სიზმარი, რომელშიც ეჩვენება, რომ ბავშვი გვერდით უწევს, ხელს გაიშვერს მისკენ, რომ აკვანი დაარწიოს, მაგრამ იღვიძებს სამეძაო სახლის ცარიელ ოთახში, სადაც ასე უადგილოდ გამოვლენილი დედური ინსტინქტი მძაფრად წარმოაჩენს სიტუაციის ტრაგიკულ ხასიათს. ან კიდევ: ქალაქში სულიერად და ფიზიკურად დამახინჯებული ქრისტინე მარტოდმარტო მიდის გზაზე, მის უკან მოჩანს ეულად მდგარი ხეები და ამ კადრში გმირის სიმარტოვის სიმბოლური გამოხატულება იკითხება.

რეჟისორული ძიებების გარდა, ყურადღებას იქცევს სამსახიობო შესრულება. ფილმში აშკარად შეიმჩნევა თამაშის ორი სტილი: ერთი მხრივ, არარეალისტური, ყალბი, მანერული და, მეორე მხრივ, სავსებით რეალისტური. სამწუხაროდ, პირველ კატეგორიას მიეკუთვნება თითქმის ყველა მთავარი როლის შემსრულებელი: ანეტა აბელაშვილი (ქრისტინე), გ. ფრონისპირელი (იასონი), ზ. როსტომაშვილი (ნატალია). მათ თამაშში თვალშისაცემია უცხოელ მსახიობთა მიბაძვით მიმიკისა

და შესტიკულაციის ჭარბი გამოყენება, რის გამოც მათ მიერ შექმნილ ეკრანულ სახეებს დამაჯერებლობა დააკლდა.

ამის საპირისპიროა მსახიობთა მეორე ჯგუფის თამაში, კერძოდ: ვასილ არაბიძე (ქრისტინეს მამა), სოფიო ანკარა (დედა), ცეცილია წუწუნავა (მარინე), მარგალიტა გოგოლაშვილი (სონა). მათი თამაში შესტებისა და მიმიკის ზომიერი გამოყენებით გამოირჩევა, თითქმის არ არის მანერულობა. ამის შედეგად მეტია რეალიზმი და, შესაბამისად, დამაჯერებლობაც.

არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ სწორედ ამ მსახიობების თამაშიდან იღებს სათავეს ქართული რეალისტური კინოსამსახიობო შესრულება.

„ქრისტინე“ არის პირველი ქართული კინოდრამა, ამასთან, ქართული მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების პირველი ცდაც – ქართულ სინამდვილეში პირველად აქ დაეყრდნო კინო ლიტერატურას და შემდეგ, 20-იან წლებში, ლიტერატურა უკვე კინოს გზამკვლევად იქცა: „ქრისტინეში“ ჩნდება ქართული კინონაც; ფილმში ვხვდებით მეტაფორას, სიმბოლოს, დეტალის გამოყენებას, ხედების მონაცვლეობასა და პანორამას. ფილმის სახვით გააზრებაში აშკარად იგრძნობა კინომხატვრის აქტიური მონაწილეობა.

ამ ფილმით სოციალური თემატიკა საბოლოოდ მკვიდრდება ქართულ სახიობო კინოში (სოციალური თემის შემოტანის პირველი ცდა იყო ფილმში „ბერიკაობა-ყენობა“, ისიც ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე მოხდა) და ბოლოს: ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორის პატივისცემის ნიშნად მისი პორტრეტი ფილმის პირველ კადრად პირველად „ქრისტინეში“ აჩვენეს და 20-იან წლებში უკვე ტრადიციადაც დამკვიდრდა.

ყველაფერი ასეა, მაგრამ კინოსურათი მაინც სუსტი გამოვიდა. მიზეზი იყო ის, რომ ნიჭიერი სამსახიობო და სარეჟისორო კადრების მიუხედავად, ვერ შევძელით ამ პოტენციალის იმდაგვარი მობილიზება – ისეთი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა, რომ კინემატოგრაფისტთვის დიდი

მნიშვნელობის მინიჭების მრავალგზის დეკლარირების მიუხედავად, სათანადო შედეგი მიგველო.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გერმანე გოგიტიძე, ცოტა რამ ქართული კინოს წარსულიდან, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №10, 1957;
- ეგნატე ნინოშვილი, ქრისტიანე, კრებული, ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959;
- გაზეთი „კომუნისტი“, 5 თებერვალი, 1940;
- გაზეთი „ერთობა“, №115, 26 მაისი, 1919;
- საქართველოს ცსსა, ფ. 373-1-219;
- იოსებ იმედაშვილი, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №7, 1919;
- Л.К. «Первая Грузинская кино-драмма», Газета «Слово», 14-20 март, 1920.

**მაია ლევანიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

## **„მამული, ენა, სარწმუნოება“**

1980-1990 წლების ქართული კინო

XIX-XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა სამ ფუნდამენტალურ ღირებულებაზე აღმოცენდა – „მამული, ენა, სარწმუნოება“.

XIX საუკუნის ბოლოს, რუსიფიკაციისას, ეროვნული იდენტობის დაკარგვის წინააღმდეგ ბრძოლაში ენის დაკარგვა საკუთარი კულტურისა და ისტორიის დაკარგვას ნიშნავდა. რელიგიური მრავალფეროვნება ხელს უშლიდა ეროვნული ძალების სრულ კონსოლიდაციას (როგორც ცნობილია, XIX საუკუნის ბოლოს საქართველოში სამი ძირითადი რელიგია არსებობდა: მართლმადიდებლობა, ისლამი და კათოლიციზმი. სახელმწიფო რელიგიად აღიარებულ იქნა მართლმადიდებლობა. ამ ორი კომპონენტის – სარწმუნოებისა და ენის ერთობა ქმნიდა მამულს.

XX საუკუნის დასაწყისში ამ ლოზუნგმა დაკარგა აქტუალობა, ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ ათეისტურმა საზოგადოებამ კი წარსულში დატოვა. გაჩნდა ლოზუნგები, რომლებიც ემსახურებოდნენ პიროვნების ნიველირებასა და ქვეყნის განვითარებაში მასის ჰეგემონიზაციას. სტალინურ ეპოქაში დაიწყო დანაწევრება და გაუფასურება როგორც მამულის, ისე ენისა და სარწმუნოების: მამული, გახდა საერთო, ქართულ ენას ძირითადად ჩაენაცვლა რუსული, რელიგია გაიგვიდა დესტრუქციულ ძალებთან, ადამიანის თავისუფლების შეზღუდვის მექანიზმებთან, სიბნელესთან. ღირებულებების რადიკალური ცვლილებების, ეროვნული ნიშნის გაქრობის აქტიურ პროცესში ჩამოყალიბდა ახალი საბჭოთა საზოგადოება.

სტალინური ეპოქის დასრულების შემდეგ, 1960-იანი წლებიდან, შეინიშნება ეროვნული კულტურისკენ

შემობრუნების, ეროვნული ხასიათის შტრიხების ძიების პროცესი. დაიწყო დისიდენტურ-ეროვნული მოძრაობაც.

1978 წლის ცნობილი მოვლენების დროს ისევ გაჩნდა ენის დაცვისა და მისი შენარჩუნების პრობლემა: ქართული ენის რუსულით ჩანაცვლება ეროვნული იდენტობის დაკარგვას ნიშნავდა. საბჭოთა საქართველოში კვლავ აქტუალური გახდა: „მაშული, ენა, სარწმუნოება“, როგორც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის საპროგრამო სლოგანი.

1980-1990-იან წლებში მიმდინარე პროცესებმა ბიძგი მისცეს რელიგიური თემებით სპეკულირებას. რელიგია იქცა კომუნისტური იდეოლოგიის ალტერნატივად, რომელიც ავტორს, ინდივიდს აძლევდა გარანტს, განსხვავებულად მოაზროვნედ აღქმულიყო, თუმცა, ამავე დროს, საზოგადოებაში რელიგიური საკითხებისადმი ერთგვარი ტაბუს არსებობამ, არასწორმა დამოკიდებულებამ, აგრესიულმა ფანატიზმმა ხელოვანში წარმოქმნა ერთგვარი „რელიგიური შიში“.

1990-იანი წლებიდან, დამოუკიდებელ საქართველოში დაიწყო შეუქცევადი პროცესები, რომლებმაც დაარღვიეს ქვეყნის მთლიანობა, საფრთხის ქვეშ დადგა მაშული. ერთადერთი საყრდენი, რომელსაც რუსეთი საქართველოს ვერ წაართმევდა, გახდა რელიგია. ის ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად იქცა. რეალობამ, თავისთავად, ერთგვარი ასახვა პოვა ხელოვნებაში.

ჯერ კიდევ, გიორგი ხაინდრაავას, 9 აპრილის ქრონიკალურ კადრებში ჩნდება ერის მიდრეკილება მასობრივი ლოცვისა და ღმერთთან „საჯარო“ ურთიერთობისადმი. დაიკარგა ის ინტიმურობა, რომელიც ადრეული ადამიანისთვის ღმერთთან კავშირში არსებობდა. ქრონიკალურ კადრებში ამკარად ვხედავთ, რომ ფანატიზმით შეპყრობილი, რელიგიურ ექსტაზში მყოფი მასისთვის საბჭოთა ჯართან, მტერთან დაპირისპირებისას, სარწმუნოება ბრძოლის ერთადერთი იარაღი გახდა.

1980-1990-იან წლებში რელიგიური თემატიკა ჯერ დოკუმენტურ კინოში გააქტიურდა, მოგვიანებით, მხატვრულშიც გადაინაცვლა.



დოკუმენტალისტიკაში დაიწყო საქართველოს ისტორიისა და კულტურული მემკვიდრეობის განხილვა რელიგიასთან მიმართებაში. მსგავსი პათოსის ფილმები იყო: „უფლისციხე“ (რეჟ.: ჟ. ლომიძე, ი. შველიძე, 1981), „ქართული მართლმადიდებლური ეკლესია“ (რეჟ.: ი. ტრიპოლსკი, ნ. ყიფიანი, 1985), „ქართველთა ჯვრის მონასტერი იერუსალიმში“ (რეჟ.: გ. ჭუბაბრია, 1989), „სინას მთა“ (რეჟ.: კ. ლლონტი, 1990).

ილიას მოღვაწეობას მიეძღვნა „უკვდავი სული“ (რეჟ.: შ. შონია, 1987), რომელშიც ავტორი ვრცლად განიხილავს XIX საუკუნის ბოლოს „თერგდალეულების“ მოღვაწეობას, ილიას პუბლიცისტიკის მნიშვნელობას ერის, ქვეყნის ჩამოყალიბებაში და ა.შ.

დოკუმენტალისტიკაში ამ ტენდენციის არსებობამ, ვფიქრობ, კიდევ უფრო მეტად შეუწყო ხელი ეროვნების რელიგიასთან იდენტიფიცირებას.

ფილმის სტრუქტურაში ისტორიული ძეგლების, პანორამული „დათვალიერების“ ფონზე, სადიქტორო ტექსტში გაჩნდა პათეტიკურ-ნოსტალგიური ინტონაციები. ნარატივი მაშინაც და დღესაც გამოირჩეოდა სწორხაზოვნებით. აქ მნიშვნელოვანი ხდებოდა ავტორის პოზიცია, რომელიც საზოგადოებისგან უარყოფის შიშით ვერ და არ რისკავდა ღიად დაეფიქსირებინა დამოკიდებულება, თავისუფლად გაეაზრებინა პრობლემები, რომლებიც აშკარად იკვეთებოდა ათეისტური საზოგადოებიდან ფსევდო მორწმუნე საზოგადოებად ფორმირების პროცესში. ხელოვანი ქმნიდა დოკუმენტს, რომელიც იყო აღმწერილობითი და არა შემოქმედებითი. დოკუმენტალისტიკაში თითქოს „დაუწერელი კანონებით“ ყალიბდებოდა ფილმის ერთიანი, სტანდარტული ფორმა და სტილი.

დოკუმენტურისგან განსხვავებით, 1990-იანი წლების მხატვრულ კინოში გაჩნდნენ ახალი გმირები: დესტრუქციული, ზნედაცემული, ცოდვილი ადამიანები, რომლებიც მონანიების შედეგად მომენტალურად განწმენდილნი და ღვთიური მადლით

შემოსილნი ხდებოდნენ. მონაწიება, გაგებული იქნა, როგორც საშვი სამოთხეში და არა სინანული, ვინაიდან, სინანულისთვის თანამედროვე ყოფაში დრო და ადგილი უკვე აღარ იყო.

ნოდარ მანაგაძის ფილმ „ნოეს“ (1991) მთავარი გმირის ტრანსფორმაცია სრულიად მოულოდნელად იწყება. რეჟისორი იგაუერ ფორმაში აქცევს 1990-იანი წლების რეალობას: განუკითხაობა, ღირებულებათა აღრევა, ერთ ჩაკეტილ წრეში მოძრაობა და ქაოსი.

ფილმის გმირი რესპექტაბელური, კორუმპირებული მოსამართლეა. ერთ-ერთ თათბირზე, კომუნისტური იდეოლოგიების ბიუსტებით სავსე დარბაზში (რაზეც რეჟისორი კადრში არაერთხელ აპელირებს), ნოე უეცრად ხვდება, რომ მისთვის ჩვეული გარემო გაუცხოვდა. ყალბი ურთიერთობები, კორუფცია, პროტექციონიზმი ამახინჯებს არა მხოლოდ ადამიანების სულს, არამედ მათ სახეებსაც.

ძველი ეკლესიის ნანგრევებში ნოე განდევნილი ცხოვრებით ცხოვრობს. ფილმის საერთო კონტექსტში ეს ეპიზოდი გაიაზრება, როგორც შემობრუნება წარსულისკენ, რომელიც თითოეული ჩვენგანის ქვეცნობიერში ყოველთვის არსებობდა. ნოე იღუპება, ისე რომ ვერ აღწევს სულიერ კათარზისს. რეჟისორის ძირითადი სამიზნე საზოგადოება ხდება, მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია საზოგადოებისადმი მორალისტური მოწოდება, ვიდრე გმირის შინაგანი ტრანსფორმირების ჩვენება.

ნოდარ მანაგაძის შემდგომ ფილმებში „ნათლისღება“ (1994) და „ანგელოზის გადაფრენა“ (2000) ისევ ჩნდება ადამიანის უეცარი ტრანსფორმაციისა და არსებული გარემოდან გაქცევის თემა.

ფილმში „ანგელოზის გადაფრენა“ მოქმედება ვითარდება ერთ დიდ, ბნელ ლაბირინთში, რომელიც 1980-1990 წლების ქართული რეალობის სიმბოლოდ აღიქმება. ჩვენ თვალწინ იშლება ჯგუფ-ჯგუფად დაქსაქსული, გაუცხოვებული, მატერიალური პრობლემით დატვირთული ადამიანების

სამყარო. ფილმის გმირები, ნოეს მსგავსად, ეძებენ სულიერი ხსნის გზას, თუმცა, უშედეგოდ.

ფილმებში ჩნდება მორალი: კომუნისტური იდეოლოგია, შინაგანი დესტრუქციულობა კლავს ადამიანის სულიერებას, რომლის მოპოვებაც რწმენის უპირობო მიღებით, მცირე სულიერი ღვაწლის შემდეგადაც კი არის შესაძლებელი.

თუ ნოდარ მანაგაძის ნოე, საბოლოო ჯამში, ვერ ახერხებს სულიერ კათარზისს, ლევან ანჯაფარიძის გმირი „ორმაგ სახეში“ (1997) სრულ გასხვივონებას აღწევს. ის გადაწყვეტს, ინვალიდ შვილს მიუძღვნას ცხოვრება და ფეხზე დააყენოს. „ძველი ბიჭის“ გაკეთილშობილების ისტორია არის ცოდვებისგან მარტივი გათავისუფლების, ერთგვარი წარსულის უარყოფისა და ახალი ბედნიერი, სასწაულებით სავსე ცხოვრების დაწყების ინფანტილური სურვილი.

ფაქტობრივად, ამ პერიოდის თითქმის ყველა ნამუშევარში ჩნდება მსგავსი ნარატივები, თითქმის ერთნაირი ასპექტით. „ორმაგი სახის“ ფინალში „ბილიგრიმის“ მოგზაურობა, Happy end-ით მთავრდება. ღმერთის წყალობით, ინვალიდის ეტლს მიჯაჭვული პატარა ფეხზე დგება.

შეიძლება ითქვას, რომ 1980-1990-იანი წლებში არსებული ტენდენციები გარკვეულ სახეცვლას განიცდიან უახლეს ქართულ კინოში. ცოდვებისგან უეცარი გათავისუფლების იდეა იცვლება სასულიერო პირების იდეალიზების ტენდენციით. კეთილი მამისა და ცოდვილი შვილების ისტორიები ყოველგვარი ანალიზის, პოზიციის გარეშე ტრაფარეტულ სახეს იღებს. ისევ მივდივართ უმთავრეს პრობლემამდე: „რელიგიურ შიშთან“, რომელიც საზოგადოებისგან გაკიცხვის, უარყოფის შიშით, ზედაპირული, სტერეოტიპული, ინფორმაციული ცოდნითაა განპირობებული.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ენთონი სმიტი, ნაციონალური იდენტობა, „ლოგოს პრესი“, 2008.
- გამსახურდია ვ., ქართველთა ეთნიკური იდენტობის ასპექტებისა და სტრუქტურის კვლევა მოდერნისტულ კონტექსტში, 2016, იხ.: <http://press.tsu.ge> (ბოლოს გადამოწმდა 11.06.2019)
- ჩიხრაძე მ., შერვილაშვილი მ., კულტურული ინტეგრაცია და ქართული ხელოვნება, ელ. ჟურნალი ARS GEORGICA, იხ.: <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/210-2017-12-24-17-39-38.html> (ბოლოს გადამოწმდა 11.06.2019)

**ლელა ოჩიაური,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელწმიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

**იყო თუ არა ქართული კინო ქართული?  
რა უმზვიძლია ჩვენ ერთად ზავაკებით  
აღამიანების თავისუფლებისთვის**

დროის დისტანცია ბევრი ახალი აღმოჩენის საშუალებას იძლევა. ანუ თავიდან გადახედვის საშუალებას, როგორც ასახული მოვლენების, ასევე მათი მხატვრული ღირებულების მხრივ. ალბათ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ხელოვნების საზღვრები არაა მყარი და შეზღუდული და ესთეტიკური თუ შემოქმედებითი სახეებისა თუ ფორმების დამკვიდრება ახალი საზოგადოებრივი ინტერესებისა თუ დროის ფაქტორის, ეპოქის მოთხოვნების, სინამდვილის მიმართ დამოკიდებულების განახლების აუცილებლობიდან გამომდინარეობს.

სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება იმიტომ არ იყო ხელოვნება, რომ ხელოვანი იძულებული იყო ტყუილი ეთქვა, ცრუ იღვას ცრუ ფორმა მოსდევდა და ერთი ტყუილი სიცრუეთა მთელ ჯაჭვს იწვევდა. ანდრეი სინიავესკი და ნიკოლაი დანიელი წერენ: „უკანასკნელი წლების მოვლენებმა ჩვენი ხელოვნება ნახევარობებისა და ნახევარსიმართლის გზას გაუყენა...“<sup>1</sup>

სამყაროს სხვადასხვაგვარი აღქმა არა მხოლოდ სხვადასხვა ხალხებს ახასიათებთ, არამედ ერთსა და იმავე ხალხს სხვადასხვა დროს. იცვლება ყოველი ერის ძირითადი იდეალი და მისი სურათის ცვლილება ენის შესაბამის ცვლილებას მოითხოვს. ოღონდ ცვლილება შედარებით ნელა და შეუმჩნევლად ხდება. ენობრივი ნიშნები ინერციის ძალით გარეგნულადაც იგივენი რჩებიან და იმავე წესით მოიხმარებიან. ეს აჩვენებს, რომ ძალაში აღარაა ძველი იდეალი, სამყაროს ძველი სურათი და სამყაროს შესაბამისი წესრიგი.

<sup>1</sup> სინიავესკი ა., დანიელი ნ., რა არის სოციალისტური რეალიზმი, <http://antology.igrunovn.,.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>

გარდამავალ პერიოდში ძალას კარგავს ტრადიციული იდეალი, სამყაროს ტრადიციული სურათი და ცხოვრების შესაბამისი წესრიგი. ახალი ჯერ არ ჩანს. ადამიანის ცხოვრება ფერხდება და სამყარო პრინციპულად უცხოვდება.

60-იან წლებში, ნიკიტა ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ ეპოქაში ხელოვნებაში მომხდარი გადატრიალების ავტორებმა, ხელოვან-მეამბოხებმა იცოდნენ თავიანთი დანიშნულება და მიზნებიც განსაზღვრული ჰქონდათ. მათ უთანასწორო ბრძოლა მოიგეს. მოიგეს იმიტომ, რომ ჰქონდათ რწმენაც, მიზანიც. ესმოდათ, რომ სამყაროს სურათის ცვალებადობა ენის შესაბამის ცვალებადობას მოითხოვს. იცოდნენ, რომ ძველი იდეალები ძალაში აღარ იყო. მათ ძალა დაუკარგეს ძველ იდეალებს და დაამყარეს ახალი ცხოვრების შესაბამისი წესრიგი. მათ ახალი იდეალები მოიტანეს, ახალი იდეალების ძიებასა და მათზე დაკვირვებას შეუდგნენ. შექმნეს და გამოიყენეს ეროვნული ტრადიციებისა და ბუნების შესატყვისი სიმართლე და გაამართლეს იმ დროში არსებობა, რომელშიც ცხოვრობდნენ. არათუ ფეხდაფეხ მიჰყვნენ, არამედ გაუსწრეს დროს.

„ასე რომ, ჩემო მეგობარო ამერიკელებო, ნუ იკითხავთ, რა შეუძლია თქვენს ქვეყანას თქვენთვის გააკეთოს. იკითხეთ, რა შეგიძლიათ გაუკეთოთ თქვენ თქვენს ქვეყანას. ჩემო მეგობარო მოქალაქეებო, მთელ მსოფლიოში, ის კი არ იკითხოთ, რისი გაკეთება შეუძლია თქვენთვის ამერიკას. არამედ ის, თუ რა შეგიძლია ჩვენ ერთად გავაკეთოთ ადამიანების თავისუფლებისთვის“ (ჯონ კენედის საპრეზიდენტო მიმართვიდან ამერიკელ ხალხს).<sup>1</sup>

ისტორია და ხელოვნება ერთმანეთის განუყრელი თანამგზავრები არიან, ამდენად, ხელოვნების დაყოფა, განცალკევება – ფაქტობრივი ისტორიული მოვლენების ამსახველ და თანამედროვე ადამიანის შესახებ შექმნილ

<sup>1</sup> „Ask not what your country can do for you“ - This speech was delivered by John F Kennedy at his inauguration in Washington on January 20 1961- <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/apr/22/greatspeeches> (ბოლოს გადამოწმდა 15/5/2019)

ნაწარმოებებად, მცდარი იქნებოდა. მით უმეტეს, რომ დამოკიდებულება ხელოვნების ქმნილების მიმართ, როდესაც მას წლების ინტერვალის შემდეგ უყურებ, თავისთავად გულისხმობს ისტორიზმის მომენტს. ეს დისტანცია ღრმავდება მაშინ, როდესაც წარსულის გაანალიზების ჟამი დგება, თუმცა, თავისთავად, თანადროულობაც უკვე იმ ეპოქის დროის გამომხატველია, როდესაც ესა თუ ის ნაწარმოები იქმნება.

„ცხოვრების ისტორიად გაგება ნათელს ჰფენს აგრეთვე ხელოვნების შინაარსისა და ფორმების ცვალებადობის ფაქტს. ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრებას გამოსახავს, ამიტომაც მისი თავისებურების გაგებისთვის ხშირად ცხოვრების თავისებურების გათვალისწინება გვჭირდება. ამასთან, ცხოვრება ისტორიაა, რაც იმას მოასწავებს, რომ მისი გეზი და მიმართულება, მისი წარმმართველი ყოველი იდეალი მხოლოდ დროებითია, რომ იგი ოდესმე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს, ანუ, როგორც იტყვიან ხოლმე, თავის დროს მოსჭამს და ახალ გეზსა და მიმართულებას, ახალ იდეალს დაუთმობს ადვილს“<sup>1</sup>.

ამდენად, ალბათ, უნდა ითქვას, რომ არ არსებობს ფილმები „თანამედროვე“ და „ისტორიული“, არამედ არსებობს ფილმები, რომლებიც ადამიანის შესახებ, მისი შინაგანი სამყაროს თაობაზე და გარემოსთან, საზოგადოების მიმართ დამოკიდებულებაზე მოგვითხრობენ ან წარსულში, ან აწმყში. დრო უცვლელია და სწორედ ესაა 60-70-იანი წლების ქართული კინოს მთავარი თვისებაც და თავისებურებაც – ყველაფერი, რაც მათში (ფილმებში) ხდება, ერთი მხრივ, ჟანრის ახალი კანონების დამკვიდრების საშუალებაა, მეორე მხრივ, მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე პრობლემების ამსახველია, მოქმედების დროის გადატანის, სათქმელის, ვითარების განტევების მიუხედავად.

XX საუკუნის 60-70-იანი წლები, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინემატოგრაფის ყველაზე საინტერესო და გამორჩეული პერიოდია და შესაბამისად, თავის დროზე, ყველაზე

<sup>1</sup> კაკაბაძე ზ, ფილოსოფიური საუბრები, თბ., გვ. 17.

უკეთ და ღრმად შესწავლილი. გამოძინარე იქიდან, რომ ხელოვანს საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, მოღვაწეობა საბჭოთა ცენზურის პირობებში უხდებოდა, იგი იძულებული იყო, ან დამორჩილებოდა გაბატონებულ იდეოლოგიას, ან ეპოვა ის გზები, ანუ ის მხატვრული ფორმები, ის „ლექსიკა“, რომელთა მეშვეობითაც თავის ნამდვილ სათქმელს იტყოდა და საკუთარ თავს გამოხატავდა. 60-იანელთა ნამუშევრების სახეც ამ გარემოებებმა განაპირობეს.

ღროის ცვალებადობასთან ერთად, ბუნებრივად იცვლება დამოკიდებულება მხატვრული ნაწარმოების მიმართ, შეფასების საზომებიც ცვლილებას განიცდიან, რაც მისი (ნაწარმოების) აღქმის თავისებურებებს განსაზღვრავს. 60-იანი წლების საქართველო, ცხადია, ჯერ არ იყო დამოუკიდებელი ქვეყანა და, შესაბამისად, არ არსებობდა თავისუფალი აზროვნების, შემოქმედებითი თავისუფლების არანაირი პირობა. ამის მიუხედავად, ქართულ კინოში შეიქმნა მაღალმხატვრული ღირებულებებით აღბეჭდილი რამდენიმე ფილმი, რამაც, თავის მხრივ, მთლიანობაში განსაზღვრა ეროვნული კინემატოგრაფის სპეციფიკა და ხასიათის თავისებურება ჩამოაყალიბა.

ამ პროცესში, ცხადია, ყველა რეჟისორი (დღევანდლობისგან განსხვავებით, კინოწარმოება, საბჭოთა კინოსტუდიებში, ინტენსიურად მიმდინარეობდა და გადაღებული ფილმების რაოდენობაც საკმაოდ მასშტაბური იყო) არ მონაწილეობდა. ქართული კინო, ისევე, როგორც საზოგადოდ, ხელოვნება, არაერთი მიმართულებით ვითარდებოდა და ერთმანეთის გვერდით არსებობდა, როგორც მხატვრული ღირებულების, ისევე უსუსური ნიმუშები; როგორც მეტაფორულ-პოეტური, ასევე „პროზაული“ მიმართულების ფილმები; როგორც დამოუკიდებელი ნააზრევის, საავტორო, ინდივიდუალური ხედვის მატარებელი, ასევე კონიუნქტურული ხასიათის ქმნილებები. მაგრამ საუბარი მათზეა, ვინც ახალი კინონა გამოიგონა და ვინც წარმოსახული სინამდვილე მხატვრული გამომსახველობითი ხერხებით, ახალი ფორმებითა და სტილური თავისებურებებით გაამდიდრა.



იმისთვის, რომ ასეთმა რეჟისორებმა, რომელთა რიცხვს მიეკუთვნებიან – ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, თენგიზ აბულაძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, ნოდარ მანაგაძე, მიხეილ კობახიძე, რეზო ჩხეიძე, ლანა ლოლობერიძე, ოთარ იოსელიანი და სხვ. შესაძლებლობა ჰქონოდათ, ეთქვათ სიმართლე, ეთქვათ სათქმელი, ესაუბრათ პრობლემებზე, რომლებიც აღელვებდათ (მათაც და საზოგადოებასაც) და კონიუნქტურისგან თავი დაეღწიათ, მოეხერხებინათ ცენზურის „მოტყუება“, გამოიყენეს ლიტერატურული და შესაბამისად, ისეთი კინოჟანრები, როგორებიცაა – იგავი, ლეგენდა, ზღაპარი, მითი. ამგვარი საფუძველი ათავისუფლებდა მათ „პასუხისმგებლობისგან“, რადგან პირდაპირ რეალობასთან შეხება არ ჰქონდათ და სინამდვილეს ალევორიული ფორმით სახავდნენ.

„ყველაზე მნიშვნელოვან სახედ, სამყაროს ორმაგი კანონზომიერების განჭვრეტისა და გაცნობიერების თვალსაზრისით, ქართველი ხალხის პოეტურ შემოქმედებაში უთუოდ მინდია მოჩანს და ამ სახეშივე ბუნების ნამდვილი (ფარული, ილუმალი) არსის გაგება სიკეთის აღმსარებლობით გვირგვინდება. მართალია, გველისმჭამელის ხვედრი ტრაგიკულია, მაგრამ დიდი ანგარიშით, მისი მარცხი სრულ კაპიტულაციას არ მოასწავებს. „ახლად თვალახელილი“ მინდიას სიბრძნე ყოველი ქართველი („ნამდვილი ქართველი“) ადამიანის სულში აგრძელებს თავის უწყვეტ არსებობას, უწყვეტ ღვიძილს, უწყვეტ ორთაბრძოლას, როგორც სიბრძნისა და უმეცრების, ასევე უკუნეთისა და მწუხარების ძალებთან.

ჩვენი ეროვნული სულისკვეთების ბალავარი არც მიამიტი ოპტიმიზმია, არც ტანჯვით დაბინდული მზერა და არც სამყაროს ამაზრუნენ ჯურღმულებზე ლამაზი ფარდის გადაკერის სურვილი.

მისი ფუძე სხვაგვარია:

ეს არის ადამიანის სულის ტრაგიკული გაბრძოლება – მისი გმირული ცდა უკუნეთიდან სინათლის გამოსაგლეჯად“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ასათიანი გ., „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა, „მერანი“, 1988, გვ., 271-272.

ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი მთავარი ნიშანი ავტორების აზროვნების დამოუკიდებელი ხასიათი იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბება გამოიწვია. სწორედ მათ ფილმებში მოხდა ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან, რაც იდეურ-პოლიტიკურ, იდეურ-საზოგადოებრივ კინემატოგრაფს დაუპირისპირდა.

ცხადია, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიიდან გათავისუფლებულ ხელოვანს (სოციალისტური რეალიზმის ექო კიდევ დიდხანს ისმოდა ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების კულტურებში, იმდენად რთული იყო მისი გავლენისგან აზროვნების გამიჯვნა) შანსი მიეცა, ხელოვნება თავისი ჭეშმარიტი არსისთვის დაებრუნებინა – ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვისა და ახალი მხატვრული ფორმებით ამეტყველებისკენ. ხელოვნების ყოველ ახალ საფეხურზე გადასვლა ყოველთვის გამომსახველი ხერხების განახლებას, სახეცვლილებას მოითხოვს, რადგან სათქმელთან ერთად, ფორმაც იცვლება, მით უფრო, რომ ეს სათქმელი ამბოხების ხასიათისაა და ცხოვრების გარდაქმნისკენაა მიმართული.

ამ პერიოდში 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 ჩასატევად და ხდება მათი შერწყმა თუ გადაჯაჭვა.

„კინემატოგრაფი, უწინარეს ყოვლისა შექმნილი, როგორც რეალობის სარკე, იმავე რეალობაზე დაყრდნობით, იქცა რეალობის გრანდიოზულ გადალახვად, ყველა იმ შემთხვევაში, როდესაც შეძლო დამაჯერებელი გაეხადა უცნაური მოვლენები თუ არსებები, და ამ გზით, გამოსახულებაში მითოლოგიის ელემენტები დაემკვიდრებინა“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ტრიუფო ფ., რაც თვალს სიამოვნებს, „სეზან ფაბლიშინგი“, 2016, გვ. 81.

ასეთ ფილმებში (მათ გარკვეულ ნაწილში – ალექსანდრე რეზვიაშვილის – „გზა შინისკენ“ და „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, ნოდარ მანაგაძის „ამაღლება“, თენგიზ აბულაძის „ვედრება“), მოქმედება ისტორიულად და გეოგრაფიულად განუსაზღვრელ, პირობით სამყაროში ვითარდება. ადგილებს, სადაც მოქმედება ხდება და, სადაც სინამდვილე აბსტრაქტირებულია, ზუსტი განზომილება, კონტურები არ გააჩნიათ. არ გამოიყენება თითქმის არავითარი ყოფითი ელემენტი, მთლიანობას არაფერი არღვევს, კონკრეტული ნიშნით არაფერი აისახება და სათქმელი პირდაპირ არ ცხადდება.

თუმცა, იგივე, ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ ყოფა, დრო (თავისი მატერიალური და თვისებრივი, ეპოქის, ისტორიზმის ნიშნებითა და ადამიანების ბელზე გავლენით) ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ ძალად წარმოდგება. სინამდვილის განტევება აქ ტრაგიკომიკური ჟანრითა და რეალური ქმედების, მთლიანად განზოგადებით ხდება.

იგავს, ლეგენდასა თუ მითს მუდამ სამართლიანობისა და უსამართლობის, კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა, ზნეობისა და უზნეობის, მოძალადისა და მსხვერპლის დაპირისპირების იდეა უდევს საფუძვლად. კეთილისა და ბოროტის მარადიული ბრძოლა კონკრეტული დროის ფიქსირების გარეშე, იმ ძალადობის, თავისუფლების შეზღუდვის, ზნეობისა და უზნეობის, სამართლიანობისა და უსამართლობის დაპირისპირების გამოვლენაა, რომელიც იმ დროში არსებობდა, როდესაც 60-იანელთა ფილმები იქმნებოდა და რომლის წინააღმდეგაც იყო მიმართული რეჟისორების მოქალაქეობრივი პოზიცია.

მაგალითად, „ვედრებაში“ ბოროტი და კეთილი პერსონიფიცირებულია, თუმცა, იმავდროულად, განტევება და პირობითობა, რომელიც არა რეალურ, არამედ მწერლის შექმნილი სამყაროს ახალი კინემატოგრაფიული სინამდვილის შრეზეა გადატანილი, თავისთავად იძლევა სათქმელის შეფარვის პირობას. განტევებისა და პირობითობის ხარისხი აქ უკიდურესად მაღალია.

იმავე ხერხს მიმართავს ნოდარ მანაგაძე „ამაღლებაში“, როდესაც თავისუფლების იდეას ლეგენდის საბურველში ახვევს და საუკუნეების განმავლობაში თავისუფლებისთვის მებრძოლი ქართველების კრებითი, განზოგადებული სახეების შექმნით, მისი თანამედროვე (70-იანი წლების) საქართველოს პრობლემის – მტრის (რომლის სახეც ასევე პირობითი, აბსტრაქტირებულია. იმავდროულად, მხედრები დროის მახასიათებელი ნიშნებისა და სახის გარეშე ერთდროულად ასახიერებენ დროის მსვლელობასაც და მის ყოვლისმომცველობასაც) მიერ დამონებული ქვეყნის მეტაფორულ სურათსაც, მის მხატვრულად დამაჯერებელ ეკვივალენტს ქმნის.

უმეტეს შემთხვევაში, კინემატოგრაფისტებმა მიმართეს ჩვეულებრივ გმირებს, როგორებიც აგული („არაჩვეულებრივი გამოფენა“), ნიკო („მე-19 საუკუნის საქართველოს ქრონიკა“) თუ ნიკუშა („ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) – მათი მორალის, სულიერი მდგომარეობის ასახვას, მაგრამ 60-იანელების შემოქმედება „აღწერილობითი“ არ იყო. სინამდვილის სახე, ხატი პოეტურ იგავად, მეტაფორულ ეკრანულ სახედ იქცა, რამაც სრულიად თავისთავადი კინემატოგრაფიული ენის შექმნას შეუწყო ხელი.

იმავე პროცესებს ჰქონდა ადგილი XX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც კინოში ნიკოლოზ შენგელაია, მიხეილ კალატოზიშვილი, კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ ჭიაურელი და მათი თაობის სხვა რეჟისორები მოვიდნენ. მათ, გარკვეული თვალსაზრისით, მოძებნეს იდეოლოგიური გავლენისგან თავის დაღწევის გზები და ეროვნულ ცნობიერებას, ეროვნული კულტურის ტრადიციებს ახალი აზროვნება და მხატვრული ხედვის ახალი, თანამედროვე ფორმები მიუსადაგეს.

აკაკი ბაქრაძე ოთარ იოსელიანის „პასტორალის“ შესახებ წერს: „ოთარ იოსელიანი კიდევ ერთხელ გვახსენებს – სიკეთე ადამიანის თვისებაა, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ბოროტება ადამიანის თვისება არ იყოს. ისიც ადამიანის თვისებაა. ამიტომ არის ძნელი მის წინააღმდეგ ბრძოლა, ამიტომ ვხედავთ ჩვენ ყოველთვის სიკეთის პარალელურად

ბოროტებას. ეს არსებობის კანონზომიერებაა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხშირად ადამიანებს არ სურთ დაიჯერონ, რომ ცხოვრების ჰარმონიას და მშვენიერებას წონასწორობა ქმნის. წონასწორობა სიცოცხლისა და სიკვდილისა, კეთილისა და ბოროტისა, კარგისა და ავისა, დღისა და ღამისა, მდედრისა და მამრისა. ვისაც ამ წონასწორობისა არ სჯერა, ის ან უსაფუძვლო ოპტიმიზმს ეძლევა, ან უსაფუძვლო პესიმიზმს. ერთიცა და მეორეც უარსაყოფია. უსაფუძვლო ოპტიმიზმი მუდამ პირმცინარ ჩიტირეკიებს წარმოშობს, უსაფუძვლო პესიმიზმი კი – პირქუშ ბოროტმოქმედთ. უმთავრესი ის არის, რომ ადამიანმა ირწმუნოს – არსებობის კანონი ბუნებაში არსებული წონასწორობის შენარჩუნებაა. თუ იგი დაირღვა, კატასტროფა მაშინ არის მოსალოდნელი“.<sup>1</sup>

რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემამ, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა – ფსევდორომანტიზმი და იდეათა ფსევდოამაღლებულობა, ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარსში შემოსა და მშვენიერად წარმოგვიდგინა.

ხელოვნებაში, მარადიულ პრობლემებთან ერთად, ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერისთვის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები და მთავარი მათი „სწორად“ გამოყენებაა. საუბარია არამხოლოდ ხელოვნების ერთგვარ ინტელექტუალიზაციაზე, არამხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის ფილოსოფიური პრობლემატიკით გავსებაზე ან ფორმის გართულებაზე (რომ არა ვთქვათ, გაბუნდოვნებაზე) და არც ფილოსოფიური კონცეფციების მარტივ ილუსტრაციაზე მხატვრული ხერხებით. საუბარია რთულ დიალექტიკურ პროცესზე, რომელიც არსს, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სპეციფიკას ეხება; საუბარია საზოგადოებრივი აზრის ღრმა კანონზომიერებების განვითარებაზე, რომლის ძირები თავად ცნობიერების

<sup>1</sup> ბაქრაძე ა., კინო. თეატრი, „ხელოვნება“, თბ., 1989, გვ. 206.

განვითარების ფორმებშია, რაც მრავალსახეობრივი ბუნებრივი და სოციალური სინამდვილის მთელ სისტემაში აისახება.

ცხადია, მხატვრული შემოქმედება, სოციოლოგიისა და ფილოსოფიისგან განსხვავებით, ჩვენ წინაშე ადამიანური არსებობის უშუალო მრავალსახეობას გადმოსცემს. მხატვრული ანალიზი იმავე ისტორიზმში ჩაღრმავების გზით მიდის, დროის კვლევის გზით. ხელოვნება მოიცავს არა მხოლოდ დროის ინტერვალებს, არამედ თავად დროის დინამიზმს, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დიალექტიკას, ობიექტური და „სუბიექტური“ დროის დიალექტიკას. ყველა ეს ტენდენცია შეიძლება მივიჩნიოთ როგორც სინამდვილის მასალიდან მაქსიმალურად განზოგადებული არსის მოძიებისკენ სწრაფვა. არსი თითქოს მკვეთრად შიშვლდება, მხატვრული სინამდვილის ისტორიული ბუნება პირდაპირ გადმოიცემა. შემდეგ კი, დაფარული არსიდან გამომდინარე, ხდება მოვლენის, ახალი ხედვის რეკონსტრუირება. ძალიან ხშირად, მხატვრული სინამდვილე ბევრად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე, თავად რეალობა. ასეთ შემთხვევაში, ჩვენ წინაშეა რეალური და უმაღლეს ხარისხში აყვანილი სულიერი განვითარების პროცესი.

„ჩვენს უშუალო გარემოზე თითოეული ჩვენგანი ვახდენთ გავლენას. შიგნით წარმოქმნილი სინათლე გვსიამოვნებს და თუ სინათლეს მოვუმატებთ, უფრო და უფრო ვისიამოვნებთ მისი ნათებით. ამ დროს შიგნით ანთებული შუქი სულ უფრო მეტად გამოაღწევს ჩვენგან – გარეთაც“<sup>1</sup>.

როდესაც ქართული კინო ინდივიდუალური, შემეცნებითი აზროვნების გამოვლინების ეტაპზე გადავიდა, ის მთელი ძალით შეუდგა ახალი მსოფლმხედველობის – ახალი კინემატოგრაფიული აზროვნების დამკვიდრებას. წინა წლების გამოცდილებიდან გამომდინარე, რეჟისორებმა შეძლეს აღექვათ, რომ მხატვრული ცნობიერება ინვიდუალური შემოქმედებითი გამოვლინებაა და „მითოლოგიურ“ ცნობიერებასთან კონფლიქტში არ შეიძლება არ შევიდეს. მაშინ, ავტორის ინდივიდუალობა

<sup>1</sup> ლინჩი დ., როგორ დავიჭიროთ დიდი თევზი, „ინდიგო“, 2018, გვ. 90.

ღმერთებთან ბრძოლის ტოლფასად ითვლებოდა და მასიდან გამოსვლის ნიშანი იყო.

მარადიული ბრძოლა სიკეთესა და ბოროტებას შორის წარმოადგენს თენგიზ აბულაძის „ვედრების“ მთავარ თემას, რის გადმოცემასაც რეჟისორი მითოლოგიურ პირველსაწყისისა და ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტირებით ახდენს.

„მითოლოგიის მკვლევართათვის მრავალი საკითხი შეიძლება იქცეს შესწავლის ობიექტად. ასეთია, მაგალითად, მითოლოგიის თავდაპირველი წარმოშობა, მითოლოგიისა და საგმირო ეპოსის ურთიერთობა, მითი და რელიგია, მითი და ისტორიული სინამდვილე, მითი, როგორც ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიის ნაწილი, როგორც ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუში და ა.შ.“<sup>1</sup>

„ვედრება“ ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა მიხედვითაა შექმნილი. სწორედ, მიხედვით, რადგან ეს არაა ერთი პოემის ეკრანიზაცია, ტრადიციული გაგებით ან რამდენიმე ქმნილების ეკრანიზების შედეგად შემდგარი კოლაჟი. მის ძირითად შინაარსობრივ-იდეურ-კონცეპტუალურ საფუძველს „აღუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ წარმოადგენს. საერთო ქსოვილში შეჭრილია ცალკეული თემები, მოტივები თუ პერსონაჟები ვაჟას მოთხრობებიდან და ლექსებიდან, რაც ერთიან სისტემაში მეტად თავისებური ფორმით ექცევა.

ერთი შეხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კავშირი ნოველებსა და პოემებს შორის, რომლებსაც, თავის მხრივ, განსხვავებული ენობრივი საფუძველი აქვთ, არ არსებობს. ასეთი უშუალო კავშირი, ბუნებრივად არ არსებობს თვით ვაჟა-ფშაველას ჩანაფიქრითაც. მაგრამ, როდესაც თენგიზ აბულაძე, მათზე დაყრდნობით, ერთი მხრივ, ვაჟას ლიტერატურულ-ფილოსოფიური აზროვნების, მისი გმირების ქმედების შინაგანი მოტივებისა და სამყაროს იდუმალების ახსნას ცდილობს და ამ ყველაფერს მეტაფორული კინოენის თავისებურ ჯაჭვში აბამს, ყველაფერი ერთიანდება.

<sup>1</sup> ოჩიაური თ., მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1967, „მეცნიერება“, გვ. 7.

„ვედრებაში“ ჩამოყალიბდა თენგიზ აბულაძის ესთეტიკური პრინციპების, პოეტიკის თავისებური ეკრანული ვერსია და სამყაროს პოეტური აღქმა ერთმანეთს შეერწყა, რაშიც, ერთი მხრივ, რეჟისორის მონაწილეობამ და მეორე მხრივ, ვაჟა-ფშაველამ, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ფილმის იდეურ-ვიზუალურ-მხატვრული სტრუქტურის თავისთავადი ბუნება.

როდესაც ამა თუ იმ ხალხის მითოლოგიას სწავლობენ და სურთ გაარკვიონ მითის წარმოშობის საფუძველი, მისი ჩამოყალიბების პროცესი, მკვლევრები ამ გადმოცემებს ხალხის კონკრეტული ყოფისგან მოწყვეტილად განიხილავენ; უმეტეს შემთხვევაში, მითი უკვე იმდენად შორეული წარსულის ამსახველია, რომ ხალხის ყოფას დაკარგული აქვს მასში აღბეჭდილი მოვლენების შესაბამისი ელემენტები. იმავდროულად, გადმოცემა იყო ერთ-ერთი მძლავრი საშუალება, რითაც მთის მოსახლეობა თავის ტრადიციულ ადათ-წესებს ინარჩუნებდა. თავის ყოფას იცავდა.

„მითის შინაარსი სინამდვილედ ითვლება, პოეტური წარმოდგენა კი ემყარება წარმოსახვის თავისუფალ მოქმედებას. ეს უღვევს აგრეთვე საფუძვლად განსხვავებას მითურსა და პოეტურ მეტაფორას შორის. მითური მეტაფორა აცოცხლებს და ასულიერებს ბუნების მოვლენებს, აპიროვნებს მათ, აქცევს მოაზროვნე, მგრძნობელ არსებებად... მითურ და პოეტურ მეტაფორებს შორის, სიმბოლური თეორიის მიხედვით, არ არის პრინციპული განსხვავება, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში საგნის ადგილას დგება ხატი, ანუ სახე. ამრიგად, მითოსური სახისმეტყველება და პოეტური სახისმეტყველება თითქმის იდენტური გაგებებია, ხოლო გასულიერება, გაპიროვნება ანუ პერსონიფიკაცია და „ხატოვანი წარმოდგენა“ (მეტაფორა) განიხილებიან, როგორც მითოსური აზროვნების ძირითადი მახასიათებლები“.<sup>1</sup>

რამდენად ეყრდნობა რეალობას, რეალურად მომხდარ ფაქტებს თავის შემოქმედებაში ვაჟა-ფშაველა, ძნელი

<sup>1</sup> გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., „მეცნიერება“, 1991, გვ. 20.



სათქმელია, მაგრამ მთავარი მოვლენის არა კონკრეტული, არა სწორედ იმ ფორმითა თუ შინაარსით განვითარებაა (რაც სინამდვილეში შეიძლება ყოფილიყო), არამედ კონკრეტული ფაქტიდან აღებული, იდეის სათქმელის განზოგადების ის ხარისხია, რომელსაც შემდგომ განავრცობს, პირადად, მასში და ხალხში არსებული რწმენის საფუძველზე.

პროცესები, რომლებიც ვაჟას ქმნილებებში, ან უშუალოდ მის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს, არად დაგიდევთ რეალობას. უფრო სწორი კი იქნება, ვთქვათ, რომ რეალობას თავისი ზუსტი შეფერილობა დაკარგული აქვს და სწორედ ირეალურად, მითად, თქმულებად გარდაქმნილი, ნამდვილ, დამაჯერებელ რეალობად იქცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ ხალხში არსებული რწმენების საფუძველზე, სრულიად რეალურად არსებული პიროვნება თავისუფლად შეიძლება მითურ არსებად ქცეულიყო. ან პირიქით, მითურ პერსონაჟს ხორციელის სახე მინიჭებოდა. მინდია ამის მაგალითია. დღესაც კი, არხოტის თემის სოფელ აძლაში არსებობს მინდიას სახლი (რომელიც ახალგაზრდებმა „გველისმჭამელის“ ნასახლარზე ააშენეს) და ამდენად, მის გარეაღურებას კიდევ უფრო მეტად შეუწყვეს ხელი. აქ უკვე ძნელი გასარჩევი ხდება, რა უფრო რეალურია – მითური გმირის გაადამიანურება (რომელიც, ამავე დროს, ნახევარღმერთია), თუ ოდესღაც მიწიერი არსების გაღმერთება, უფრო ზუსტად კი, მისგან გმირის შექმნის სურვილი და საკულტო ობიექტად ქცევა.

„ქართული თეოგონიური წარმოდგენებით ბუნების ერთ-ერთ უმთავრეს სასწაულადაა დასახული „ეროვნული გმირების“ – ნახევარღმერთების წარმოშობა. მათი დაბადების ზებუნებრივობა თანმხლები ბუნების სასწაულებით ცნაურდება. ამ მხრივ, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ხოგაის მინდის დაბადება (აგრეთვე მისი სიკვდილი), ისევე, როგორც ცისკრისა და სხვათა“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., „ხელოვნება“, გვ. 30.

ის, რასაც თენგიზ აბულაძე წარმოადგენს, ერთი მხრივ, მინდიას თვალთ დანახული სამყაროა, მაგრამ იგი არაა მოვლენათა უშუალო მონაწილე, არამედ დამკვირვებელია. მინდია არც ერთ ამბავში არ ერევა, არ იჭრება ცალკეულ „ნოველათა“ მსვლელობაში, მაგრამ ყველაფერი, არა უშუალოდ, მაგრამ მაინც მას ეხება. ის, რასაც და როგორც ხედავს მისი ზნეობრიობის, მისი ტკივილის, დარდის და ამავე დროს, სიყვარულის გამოხატულებაა.

„ვედრება“ რთული სტრუქტურული წყობის ფილმია, რომელიც სხვადასხვა მოტივის შეპირისპირებითა და გადაკვეთითაა აგებული. მთავარი მოტივი (ისევე, როგორ აბულაძის ტრილოგიის ყველა ფილმში) კეთილისა და ბოროტის მარადიული ბრძოლის მოტივებია. აზრი ისეთ მარტივ ანტინომიებში გამოიხატება, როგორებიცაა – სიკვდილი და სიცოცხლე, სიკეთე და ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი, მტრობა და ერთგულება.

ფილმი გმირის ან გმირების საქციელებისაგან შედგება და აქედან იკვებება თუ აღმოცენდება „ვედრების“ მთლიანი მორალურ-ეთიკური აზრი და იმავდროულად, მისი ძირითადი სახეობრივ-კონცეპტუალური მხარე.

პერსონაჟებს რეალური თავისთავადობა დაკარგული აქვთ და ალეგორიულ სახეებად წარმოდგებიან, რასაც თავის მხრივ, მათი, ზოგადსაკაცობრიო ბოროტებისა და ასეთივე, ზოგადსაკაცობრიო სიკეთის მეტაფორად გადაქცევა მოსდევს და ამავე დროს, ქართული ეროვნული ხასიათის განზოგადებული ხატის გამოვლინება (ტრადიციების ერთგულებისა თუ მათთან დაპირისპირების მოტივების არსებობის მიუხედავად).

ასე იქცევა ზღაპარი, თქმულება იგავად და რეალური საფუძვლის მიუხედავად, ყველაფერი რეალურიდან გამონაგონში გადადის, ხდება მოვლენათა მითოლოგიზაცია, შემდეგ ისევ რეალობაში დაბრუნება. ამავე დროს, საბოლოოდ, ყველაფერი, თანდათან და თითქოს შეპარვით, უმაღლესი ხარისხის ზნეობრივ-მორალური ფილოსოფიური იგავისა და მაღალი კატეგორიის ტრაგედიის სისტემაში გადაიზრდება.

თენგიზ აბულაძის „ვედრებას“ მთავარი იდეა, სათქმელი – ესაა საზოგადოების ეროვნული ზნეობის საკითხი, ტრადიციების ერთგულება და მეორე მხრივ, პიროვნული ზნეობრიობის გამოვლენა, ბრძოლა საკუთარი მორალური პრინციპების დამკვიდრებისთვის, რაც ყველაფერზე მაღლა დგას, რაც ადამიანს გმირად, საკულტო ობიექტად აქცევს.

მაშინ, როდესაც ნოდარ მანაგაძე კინოში მოვიდა (XX საუკუნის 70-იანი წლები), ძველი მითოლოგიური სისტემები უკვე დანგრეული იყო და კინემატოგრაფი საკუთარი პრინციპების იდეური თუ გამომსახველობითი საშუალებების შესატყვის ფორმებს ამკვიდრებდა. „მაგრამ დაიწყო შეცნობის პროცესი და ის შეუჩერებელია, და – აი, კანონი – ვინც ამ გზას დაადგება, ვედარასოდეს შეძლებს მისგან გადახვევას, მთელი ცხოვრება თან ატარებს მთლიანის შეცნობის თვითაალებად წყურვილს. და ვიღაც უნდა დარჩეს. სამყარო გაქრება, საბოლოოდ აღიგვება, რომ არა... არა, იმედი არა, მისი რაღაც სუსტი ალი...“<sup>1</sup>

როგორც ბორხესი ამბობს, ჩვენი „მე“ მთლიანად მეხსიერებისგანაა დაწნული, ჩვენ მოგონებებისგან შევდგებით და ამდენად, ძნელი გასარკვევი ხდება, სადაა რეალობა და სად, გამოგონილი რეალობა, რომელსაც ჩვენ შინაგანად ვატარებთ. ჩინურ იგავს თუ გამოვიყენებთ, გვაწვალებს კითხვა, ვინ ვართ ჩვენ – პეპელა, რომელსაც ესიზმრა, რომ ადამიანია თუ ადამიანი, რომელიც სიზმარში ზედავს, რომ პეპელაა?

ჩვენი ისტორიაც ასეთი მოგონებების უსასრულო ჯაჭვზე აგებული მეხსიერებაა, სადაც რეალურად არსებული ფაქტების გარდა, არსებობს გამონაგონიც, რომელიც რეალურად მომხდარს ლეგენდად ან მითად გარდაქმნის, რადგან ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, მოახდინოს განსაკუთრებულობის ნიშნით აღბეჭდილი ამბების დაფიქსირება, დამახსოვრება, ამბების, სადაც მოვლენების ეპიცენტრში განსაკუთრებული თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანები არიან მოქცეული.

სწორედ ამგვარ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ნოდარ

<sup>1</sup> Шпагин А., Край, „Искусство Кино», М., 1991, 2, ст 22-34.

მანაგაძის ფილმ „ამაღლების“ შემთხვევაში, რომელიც უძველეს და უსახელოდ დაკარგულ ქართველ რაინდებს, საუკუნეების განმავლობაში, სხვადასხვა ჯგუფის მტერთან ბრძოლაში დაღუპულ მეომრებს ეძღვნება. მასში მოთხრობილი ექვსი ამბავი აერთიანებს დროს, მოძალადეს, ბრძოლებს, აერთიანებს უსახელო გმირების სახეებს და პირობითად გადმოსცემს თავისუფლებისთვის, საუკუნეების განმავლობაში მებრძოლი, მისთვის (სამშობლოსთვის) თავდადებული ადამიანების ისტორიებს.

აღსანიშნავია, რომ სიუჟეტი სხვადასხვა შინაარსის შემცველი ნოველების ერთიანობისგან შედგება, რომლებიც ერთი მთავარი ხაზის მეშვეობით იკვრება და მთლიანდება, რის საფუძველსაც ქართველების გმირობის ამბავი წარმოადგენს. ამ გმირობის ამბავს რეჟისორი ყოველგვარი პათეტიკურობის, ზეაწეული და ეიფორიული კონტექსტისა და მოლოდინის, ჰეროიკული აპოთეოზის გარეშე მოგვითხრობს.

ნოდარ მანაგაძეს ეკრანზე რომელიმე ცნობილი ლეგენდა ან ისტორიული ფაქტი არ გადააქვს. ამბები, რომლებსაც იგი მოგვითხრობს და მთლიანობაში ფილმი, საზოგადოდ არსებული ლეგენდების არსობრივ საფუძველზე შექმნილი კრებითი ხასიათის, განვრცობილი ნაწარმოებია. შეიძლება ითქვას, რომ ის ერთგვარ კონფლიქტშიც შედის ლეგენდის მახასიათებელ ნიშანთან – მისი გმირები ტრადიციების მატარებლადაც გვევლინებიან და საქართველოს ამა თუ იმ კუთხისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებებითაც ხასიათდებიან, რასაც ლეგენდა უმეტესად გამოირიცხავს.

„ამაღლებასა“ და ნოდარ მანაგაძის მიერვე, მანამდე შექმნილ „ივანე კოტორაშვილის ამბავს“ (ვაჟა-ფშაველას მიხედვით) თავისუფლების იდეა უდევს საფუძველად. გმირები უხვად და აშკარად არიან დაჯილდოებული ეროვნული ნიშან-თვისებებით, მათი ქმედებაც საკმარისად „მატერიალურია“, თუმცა სათქმელის შეფარვის ავტორისეული ხერხი, ერთ შემთხვევაში, მხატვრული ნაწარმოების, მეორე შემთხვევაში

კი, ლეგენდის მეშვეობით გადმოიცემა. შესაბამისად, იქმნება განტევივებული და ამდენად, რეალური გარემოსგან განსხვავებული, ესთეტიზებული სამყაროს სურათი. ამ სამყაროში ჩვეულებრივი ადამიანები ცხოვრობენ, რომლებიც სრულიად ჩვეულებრივად მოქმედებენ, მაგრამ არაჩვეულებრივად კვდებიან. ამბავი ყოფითი სინამდვილიდან მხატვრულ — ლეგენდის სინამდვილეში გადადის.

ფილმში ასახული მოვლენები, რომლებიც თითქოს სხვადასხვა ადგილზე, მაგრამ ერთ დროში ვითარდებიან, ერთ მოქმედებაში არიან ჩაქსოვილი, თუმცა მათ შინაარსობრივი კავშირი, ფაქტობრივად, არ აქვთ. ამასთან, თითოეული ამბავი, პერსონაჟი სიმბოლოდან კი მომდინარეობს, ანუ წარმოადგენს ამა თუ იმ მოვლენის სიმბოლოს, მაგრამ მასში არ მთავრდება. დინამიკური განვითარების ამგვარი პროცესი შეინიშნება თენგიზ აბულაძის „ვედრებაში“.

ჩვენი (ნებისმიერი ადამიანის, ნებისმიერ დროში) აღქმა უშუალოდაა დაკავშირებული ჩვენს ცოდნასთან, ჩვენს მხესიერებასთან, ისტორიული იქნება ეს, თუ ლეგენდაში ოდესღაც ჩადებული. სწორედ ამგვარი შემოთავაზება ქმნის ფილმში კიდევ ერთ დამატებით შრეს და კიდევ ერთ პირობას, წარმოსახული სამყაროს პირობითობის აღსაქმელად, მის განსატეველად.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები, რომლებიც, ძირითადად, იგავის თავისებურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენენ, მთლიანად „ემორჩილებიან“ მეტაფორული კინოს კანონებს და ასახვენ სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი გაუცხოების საფუძველზე აგებს. „რეალური“ ეკრანული ატმოსფეროს შექმნისას, იგი იყენებს მხატვრული გარდასახვის არაორდინარულ ენას და ეძებს ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის არსს, ფილოსოფიური კუთხით ჭვრეტს მის ბუნებას და ცხოვრებისეულ დანიშნულებაზე მიგვივითებს. იგი ქმნის იგავებს ბელისწერაზე და ადამიანის არჩევანის შესახებ ვეამბობს.

„როგორ უნდა მოიქცეს ფილმის ავტორი, რომელიც ისწრაფვის თანამედროვე სინამდვილის ხორცშესხმისკენ და

ამავე დროს, კანონის, პოეტიკის დამტკიცებას ცდილობს? ჩნდება წინააღმდეგობა, რომლის გადალახვა შეუძლებელია, თუ „სკოლის“ პრინციპებზე უარს არ იტყვის, ან არ ეცდება ალევორიისა და იგავის პოეტიკის გართულებას, მის „აფეთქებას შიგნიდან“.<sup>1</sup>

ალექსანდრე რეხვიაშვილი ართულებს იგავის პოეტიკას, მის ახალ ენას და გამომსახველ გზებს იგონებს, უამრავ ნაღმს აფეთქებს და ახალი ეკრანული სინამდვილის გამოგონებას ახალი სისტემების აწყობით ახერხებს.

სამყაროში, სადაც ძალადობა ბატონობს და ფასეულობათა შეღავაზება, განადგურება გარდაუვალია, სადაც დროსა და რეალობას უღმობლად მიაქვს ღირებულებები, რომლებითაც ადამიანები ცხოვრობდნენ და სამყაროს ავსებდნენ – არსებობით, ტრადიციებით, წეს-ჩვეულებებით, ურთიერთობებით, მიწასთან, ბუნებასთან, ურთიერთსიანხლოვით – ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. დროის მსვლელობასთან ერთად, მათ მრავალი ქარიშხალი გადაუვლის და ყველაფერი წარსულს ბარდება. ეს სამწუხარო რეალობაა, მაგრამ ამ ვითარებაში, „საყოველთაო ნგრევის“ ჟამს, ფასეული ხდება სწორედ ის, თუ როგორ უფრთხილდებიან ადამიანები იმას, რაც ხელიდან უსხლტებათ, რაც იკარგება, რაც უნდა გაქრეს და მნიშვნელობას იძენს, თუ როგორ ახერხებენ ისინი, კვლავ ადამიანებად, პროცესების წარმმართველად დარჩნენ; რეალობას, დროის ზემოქმედებას გაუძლონ; არ დაემორჩილონ და მასზე ამაღლდნენ. აჯობონ დროსაც და გარემოებებსაც, რაც ბედისწერამ არგუნა.

„ადამიანის სიღიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც, კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა ჩვენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუვიწყარნი ხდებიან. გავიხსენოთ უდიდესი პიროვნებები – რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებული ფორმის ამსრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი – ჩვენთვის ეს პირები

---

<sup>1</sup> Блейман М., О кино - свидетельские показания, “Искусство Кино”, 1973, ст. 534.

დაუვიწყარია, რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა სახის ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისთვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას – რელიგიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას.

ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია. ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის<sup>1</sup>.

ქართული კინოს, ქართული ხელოვნების ისტორიაში, XX საუკუნის 60-70-იან წლებში ახალი ეპოქა დამყარდა, 50-იანი წლების მიწურულიდან სტარტი აიღო და მომდევნო ორ ათწლეულში სრული სისავსით ჩამოყალიბდა აზროვნების ახალი წესი, სათქმელის გამოხატვის ახალი ფორმები, ახალი ისტორიული სინამდვილე მხატვრულ სინამდვილედ გარდაიხსნა.

იმ რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე დროში რეჟისორები ეძებდნენ გზას, რომელიც მათ შინ დატოვებდა ან შინ მიიყვანდა; ეძებდნენ იქ, სადაც ის ნამდვილად ეგულებათ და მაშინაც კი, როდესაც გზა კი არა, ზოგჯერ ბილიკიც კი არ არსებობდა. ეს გზები ხშირად სამშობლოსკენ მიემართებოდნენ, ზოგჯერ წარსულისკენ, ზოგჯერ მშობლიური მიწისკენ – მასთან სიახლოვისთვის და მის მოსავლელად, დასაცავად და ზოგჯერ, საკუთარი თავის აღმოსაჩენად. მათ არჩევანი გააკეთეს – თავისუფალი ქართული კინოსკენ, ადამიანების თავისუფლების მოსაპოვებლად და გადასარჩენად.

---

<sup>1</sup> კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე, 1924, პარიზი, გვ. 9.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურამ ასათიანი, „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული კლასიკური პოეტიკა, თბილისი, „მერანი“, 1988;
- ზურაბ კაკაბაძე, ფილოსოფიური საუბრები, თბილისი, 1988;
- ფრანსუა ტრიუფო, რაც თვალს სიამოვნებს, „სეზან ფაბლიშინგი“, 2016;
- აკაკი ბაქრაძე, კინო. თეატრი, თბილისი, „ხელოვნება“, 1989;
- ლინჩი დ., როგორ დავიჭიროთ დიდი თევზი, „ინდიგო“, 2018;
- თინათიბ ოჩიაური, მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბილისი, „მეცნიერება“, 1967;
- ზვიად გამსახურდია, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბილისი, „მეცნიერება“, 1991;
- რევაზ სირაძე, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბილისი, „ხელოვნება“, 1978;
- Шпагин А., Край, „Искусство Кино“, М., №2, 1991;
- Блейман М., О кино - свидетельские показания, “Искусство Кино”, М., 1973;
- ანდრეი სინიაუსკი, ნიკოლაი დანიელი, რა არის სოციალისტური რეალიზმი, <http://antology.igrunovni.ru/authors/synyavsky/1059651903.html>;
- “Ask not what your country can do for you” - This speech was delivered by John F Kennedy at his inauguration in Washington on January 20 1961- <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/apr/22/greatspeeches>;



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

## **სამშობლოს თემა ეროვნულ სახელმძღვანელოს უნივერსიტეტში**

*„როგორც უფალი, სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა“  
რაფიელ ერისთავი*

ერთხელ, 90-იანი წლების ბოლოს, მწერალ და დრამატურგ ერლომ ახვლედიანის სასცენარო სახელოსნოს სტუდენტებს ერთმა ცნობილმა ჟურნალისტმა სთხოვა, დაეწერათ – რა არის სამშობლო. აღმოჩნდა, რომ ნაწერი დათქმულ დროს არავენ მიიტანა. სტუდენტები ხელმძღვანელისგან, სულ ცოტა, საყვედურს მოელოდნენ, მან კი ჟურნალისტის წასვლის შემდეგ, ღიმილით თქვა: „არ მიკვირს, რომ არაფერი დაწერეთ, მთელი ცხოვრებაა ამაზე ვფიქრობ და ვერაფერი მომიფიქრებია“.

დღეს ადამიანები ყველა კითხვაზე პასუხს კომპიუტერში ვეძებთ. აქ სიტყვა „სამშობლოს“ ასე ხსნიან: 1) ქვეყანა, მხარე, სადაც დაიბადა ადამიანი და რომლის მოქალაქედაც ის ითვლება; 2) ვისიმე დაბადების ადგილი; 3) მხარე, ადგილი, საიდანაც წარმოიშვა ან შეიქმნა რაიმე.<sup>1</sup>

ახლა ვნახოთ, როგორ ხსნიდნენ ამ სიტყვას 300 წლის წინ. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში წერია: „სამშობლო – დედის სახლი“.<sup>2</sup>

არსებობს შემოქმედ ადამიანთა სხვა მოსაზრებებიც. მაგალითად, მამით ქართველი, დედით სომეხი, რუსეთში

<sup>1</sup> სიტყვა „სამშობლოს“ განმარტება, <https://ka.wiktionary.org/wiki/%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%A8%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%9A%E1%83%9D>, 10.05.2018

<sup>2</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თბ., „მერანი“, 1993, ტ. II, გვ.42.

დაბადებული, გაზრდილი და საფრანგეთში გარდაცვლილი პოეტი, მწერალი, სცენარისტი, მუსიკოსი და ბარდი ბულატ ოკუჯავა ამბობს: „სამშობლო – ის ქვეყანა კი არ არის, სადაც ვცხოვრობ, არამედ ის ქვეყანა, რომელიც ჩემში ცხოვრობს“.<sup>1</sup> ასევე, მწერალ, სცენარისტ ნოდარ დუმბაძისთვის „სამშობლო ისაა, ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეგიძლია“.

ჩვენი ერის სულიერი წინამძღოლი, უწმინდესი და უნეტარესი, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია II სამშობლოს შესახებ ამბობს: „მე მინდა შევეხო ერთ საკითხს, რა არის სამშობლო. ეს დიდი საიდუმლოებით მოცული რამეა. ყოველი ჩვენგანი არის ნაწილი სამშობლოსი, ეს არის ადამიანის გული, ეს არის ადამიანის გონება. ყოველი ჩვენი ფიქრი უნდა ემსახურებოდეს სამშობლოს, რადგან ჩვენი ფესვები აქ არის და ჩვენ თუ დავკარგავთ ჩვენს კავშირს წინაპრებთან, ჩვენს კულტურასთან, სარწმუნოებასთან, მამულთან, ყველაფერი დაიკარგება“.<sup>2</sup>

ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში სამშობლოს თემას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. შეიძლება ითქვას, რომ მისი შემოქმედება სამშობლოზე ფიქრია. ამ თემას ეძღვნება ესეები: „ვეძებ სამშობლოს“, „ხალხი, რომელსაც სამშობლო არ უყვარს“, „მამულისათვის“; იგავი: „კაცი, რომელსაც სამშობლო უყვარდა“; საუკეთესო მეგობარ – მწერალ გურამ რჩეულიშვილისადმი მიწერილი წერილები. ეს თემა ფიგურირებს მისი სცენარებით გადაღებულ ფილმებში: „უსახელო უფლისციხელი“ (რეჟისორი კარლო ღლონტი), „ამაღლება“ და „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (რეჟისორი ნოდარ მანაგაძე), „გზა შინისაკენ“ (რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი), „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (რეჟისორი გიორგი შენგელაია). ამ ფილმებიდან ზოგი ორიგინალური სცენარის მიხედვითაა გადაღებული,

<sup>1</sup> ოკუჯავა ბ., სამშობლოს შესახებ, <http://genia.ge/?p=12095>, 10.05.2018.

<sup>2</sup> ილია II, სამშობლო დიდი საიდუმლოებით მოცული რამეა, [http://www.tabula.ge/ge/story/64755-ilia-ii-samshoblo-didi-saidumloebit-moculiramea\\_10.05.2018](http://www.tabula.ge/ge/story/64755-ilia-ii-samshoblo-didi-saidumloebit-moculiramea_10.05.2018)

ზოგიც – ლიტერატურული ნაწარმოების კინოვერსიაა. ზოგან, ერლომ ახვლედიანი მარტო მუშაობს სცენარზე, სხვაგან თანავტორები ჰყავს. მაგრამ ყველა შემთხვევაში გამჭოლი თემა სამშობლოს, მისი წარსულის, დღევანდლობის, რაობის ძიებაა, რომელსაც შემოქმედი თავისი სამყაროს პრიზმაში ატარებს. ეს თემა მწერლის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე, ისტორიული და სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე, განსხვავებული ფორმით ვლინდებოდა.

„მახსოვს ჩემი პირველი განცდა, აღმოჩენა, რომ მე ქართველი ვარ. ეს იყო ჩუმი აფეთქება ჩემში. არა, ეს არ იყო სიამაყის გრძნობა. შეუძლებელია, სიამაყის გრძნობა ებადებოდეს ვენახს, რომ ის ვენახია, ვაზია და ისხამს მტევანს. ან ვაშლს, ან მსხალს, ან ლევს. ეს უპირატესობა არ არის. ეს უბრალოდ აღმოჩენაა, რომ ეს შენ ხარ და სხვა არავინ, ამ ჯიშისა ხარ“.<sup>1</sup>

ერლომ ახვლედიანი, როგორც მწერალი, ჯერ კიდევ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტობიდან, 50-იანი წლებიდან, გახდა საზოგადოებისთვის ცნობილი, როდესაც აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტზე სწავლობდა. მის პირველ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სამშობლოს თემა არ გამოიკვეთება. როდესაც 90-იანი წლების ბოლოს ამ პერიოდს იგონებს, წერს: „ჩემი სამშობლო, ჩემი საქართველო, ჩემი მამული! არ არსებობს უფრო ჩუმი და სათქმელი სიტყვები. მე ამ ნეტარ სიჩუმეში გავატარე მთელი ჩემი ცხოვრება და არასოდეს მომლომებია, ეს განცდა გამომეთქვა და გამომეხატა. მე ამ განცდაში ვიყავი, როგორც მერცხლის ბარტყი მერცხლის ბუდეში“.<sup>2</sup>

1964 წელს ერლომ ახვლედიანი ამთავრებს მოსკოვის უმაღლეს სასცენარო კურსებს და კინოში იწყებს მუშაობას. „ამ წლებში კინო იყო საშუალება, რომლითაც ქართველი ხალხი ახერხებდა ელაპარაკა ეროვნულ ენაზე, გამოეხატა

<sup>1</sup> ახვლედიანი ე., ძველი და ახალი, ხალხი, რომელსაც სამშობლო არ უყვარს, „დილის გაზეთი“, 2003, გვ. 88.

<sup>2</sup> იქვე.

მრავალფეროვნება, ისტორიულ მოვლენებთან ჭიდილი, და ამას ახერხებდნენ ისტორიული აზროვნების ტრადიციით, მხატვრობით, ნარატივით, პოლიტიკური ამბოხით, ლოცვით“.<sup>1</sup>

ერლომ ახვლედიანისთვის პირველი ფილმი, რომელშიც სამშობლოს თემა გამოიკვეთა, 1968 წელს გადაღებული „უსახელო უფლისციხელია“. ეს კინოსურათი წინაპრებზე ფიქრია.

„ერთი ადგილი ვერ ვნახე, რომ თავისი ისტორია არ ჰქონდეს, რომ ქვა არ იყოს ქვაზე დადებული... ჭიანჭველასავით მშრომელი და დაუზარელი ყოფილა ჩემი ხალხი“, – წერს ფილმის ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორი, მწერალი გურამ რჩეულიშვილი.<sup>2</sup> უსახელო გმირთა ძიებაა კარლო ლლონტის იმავე სახელწოდების ფილმიც (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, კარლო ლლონტი).

აი, კიდევ ერთი გმირი – ივანე ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებიდან „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“. ბატონი ერლომი მიყვებოდა, როგორ დაიბადა იდეა სცენარისთვის პოემის ერთი პასაჟიდან, რომელშიც ივანეს ცოლი ყვება, როგორ ძალით დაიწვინა მან გვერდით მუდმივად ომში მყოფი ქმარი.

1974 წელს გადაღებული ფილმი „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (რეჟისორი ნოდარ მანაგაძე) გამსჭვალულია სითბოთი, იუმორით, სიყვარულით... (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, დავით ჯავახიშვილი). სამშობლოს სიყვარული და მისთვის თავდადება აქ ყველასთვის ბუნებრივი და მისაღები რამაა.

ასეთივე ბუნებრივია ის ნოდარ მანაგაძის, 1977 წელს გადაღებულ მომღვენო ფილმის „ამაღლება“ გმირებისთვის (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, ნოდარ მანაგაძე, დავით ჯავახიშვილი). მშვიდობიანობის დროს ჩვენი წინაპრები საკუთარი შრომით: მკლავითა თუ გონებით ემსახურებიან სამშობლოს, განსაცდელის ჟამს კი თითოეული მათგანი

<sup>1</sup> უაიტი ჯ., თბილისიდან თეირანში და უკან, „აღმოჩინე ქართული კინო“, კალიფორნიის უნივერსიტეტი, 2014, გვ. 28.

<sup>2</sup> რჩეულიშვილი გ., უსახელო უფლისციხელი, მოთხრობები, თბ., 2010, გვ. 126.

ტოვებს საქმეს და თავის მხედრულ ვალს აღასრულებს, რითაც „მაღლდება“ ღვთისა და ერის წინაშე.

რამდენად მისაღებია სამშობლოს სიყვარულის ნებისმიერი ფორმა და არის თუ არა ეს სიყვარული? ესაა თემა, რომელზეც ერლომ ახვლედიანი ყვება იგავში: „კაცი, რომელსაც სამშობლო ძალიან უყვარს“:

„კაცი იყო, სამშობლო ძალიან უყვარდა.

ჰკითხეს: როგორ გიყვარს სამშობლო?

პასუხა: ძალიან მიყვარსო. მისთვის რას არ მოვიმოქმედებო.

ჰკითხეს: ვთქვით, შეიტყვე, რომ შენს მოყვასს სამშობლო შენსავით არ უყვარს. რას უზამ?

უპასუხა: სულ ნაკუწ-ნაკუწ აკენი და ყვავ-ყორნებს გადავუყერი საჯიჯგნადაო.

ჰკითხეს: მის ლამაზ ცოლს რას უზამ?

უპასუხა: ხარჭად დავისვამო.

ჰკითხეს: მის წვრილშვილს რაღას უზამ?

უპასუხა: სტამბულს მონებად დავყიდო.

ჰკითხეს: მის ეზო-კარს, ყანას, საქონელს და ყოველივეს, რაც მას ეკუთვნის, რას უზამ?

უპასუხა: გავუნაწილებ იმათ, რომელთაც სამშობლო ჩემსავით უყვართ“.<sup>1</sup>

ეს იგავი გაცილებით ადრეა დაწერილი, ვიდრე ის „სამშობლოსმოყვარულთა“ ავადმოსაგონარი გააფთრებული დაპირისპირება, რასაც ამალეება ნამდვილად არ მოჰყვლია, პირიქით – გაუცხოება მოჰყვა.

„ვეძებ სამშობლოს, როგორც ველიდან დაბრუნებული ფუტკარი თავის სკას და ვერ ვაგნებ. თითქოს სკაც იგივეა და ჩემი თანამომენიცი იგივენი არიან, მაგრამ საიდან მოდის ეს გაუცხოება? რომელი ნასვრეტებიდან დაიცალა სკა იმ სითბო-სიმყუდროვისაგან, რომელსაც ასერიგად ვიყავი შეჩვეული?“ – წერდა ერლომ ახვლედიანი მეოცე საუკუნის

<sup>1</sup> ახვლედიანი ე. კაცი, რომელმაც თავი დაკარგა და სხვა ამბები, თბ., 2007, გვ. 58.

ოთხმოცდაათიან წლებში.<sup>1</sup>

როგორ ჰგავს ეს განცდა ანთიმოზის განცდას საშა რეხვიაშვილის ფილმიდან „გზა შინისაკენ“ (სცენარის ავტორები: საშა რეხვიაშვილი, ერლომ ახვლედიანი, რეზო კვესელავა). ფილმი 1981 წელსაა გადაღებული და თითქოს წინათგრძნობაა იმისა, რასაც ორი ათეული წლის შემდეგ კვლავ მიუბრუნდება მწერალი. თუმცა, გარეგნულად, ფილმში განსხვავებული ისტორიაა. ქვეყანა უცხოტომელებს აქვთ დაპყრობილი, შინისკენ მიმავალი გზა რთულია და სახიფათო, ღალატითა და ორპირობით, უვიცობითა და შიშით სავსე. მშობლიურ სახლში დაბრუნებულ ანთიმოზს კი უცხო ტომის ხალხი ხვდება დამკვიდრებული. ის მაინც არ იცვლება, არ შეუძლია გასცეს, მოკლას, ტყუილი თქვას, რასაც ეწირება კიდევ. ვერ იბრუნებს სახლსა და სამშობლოს, მაგრამ თავისი საქციელით საკუთარ თავში გადაარჩენს მას. (ბატონი ერლომი ყვებოდა, რომ ამ გმირის პროტოტიპია რუმინეთის ეკლესიის უდიდესი წმინდანი ანთიმოზ ივერიელი, რომელიც 16 წლის მოიტაცეს საქართველოდან და სტამბოლში მონათა ბაზარზე გაყიდეს).

„ალბათ, ჩვენი საერთო ორგანიზმი, ჩვენი სამშობლო, ყოველმა ჩვენთაგანმა უნდა იხსნას, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში. მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი შემდგომი ნაბიჯის გადადგმა, – ესაუბრება ერლომ ახვლედიანი გურამ რჩეულიშვილს ესსეში: „ვეძებ სამშობლოს“, – „ჩვენი სამშობლო, შენი და ჩემი სამშობლო, მკვდრებისა და ცოცხლების საერთო, მთლიანი ორგანიზმი, განა ეს ასე არ არის? განა შენი აღარ არის ეს ქვეყანა? განა ჩვენ აქაც და იქაც ერთი საერთო მეფე არა გვყავს – კეთილმორწმუნე დიდი დავით აღმაშენებელი? იქნებ შენი უფროა ეს ქვეყანა, ვიდრე ჩემი, რადგან შენი სული და სხეული უკვე შეერწყა მის ცასა და მიწას.

მაგრამ, ვაი, რომ ეს საერთო ორგანიზმი აქვე, სიცოცხლეშივე

---

<sup>1</sup> ახვლედიანი ე., ძველი და ახალი, ვეძებ სამშობლოს, „დილის გაზეთი“, 2003 წ., გვ. 60.

ირღვევა და იშლება. გული მიკვდება, როცა ვუსმენ ჩვენს მომავალ თაობათა, ამ მაცოცხლებელ წყალთა ჩხრიალს, რომელიც უქმად იღვრება, დგანან რა თავისსავე სახლის სადარბაზოებთან მცონარობით გაბრუებულ-გათანგულები და „საუბრობენ“ და ყოველ ფრაზას საკუთრი დედის გინებით ამთავრებენ, რადგან ამ მხდალ „ვაჟკაცებს“ საკუთარი დედის გინებას არავენ მოკითხავს. არ მეგულება დედამიწის ზურგზე სხვა ერი, რომელიც ამგვარ „ხატოვანებას“ შეიწყნარებდეს და ეს შეგინებული მშობლები უმალ მზად არიან თავისი შვილები „წამალს“ შეწირონ, ვიდრე სამშობლოს...“<sup>1</sup>

ეს უკვე 90-იანი წლებია. მას წინ უძღოდა მერაბ კოკოჩაშვილის, 1981 წელს გადაღებული ფილმი „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (სცენარის ავტორები: დავით ჯავახიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი). აქ სამშობლოზე, მის წარსულზე შეყვარებული ადამიანები უმცირესობაში აღმოჩნდებიან და წარსულის ნაშთებს მიწა მიეყრება, რასაც არ პატიობს უფროს თაობას ფილმის ახალგაზრდა გმირი – თამრიკო.

თამრიკოსგან განსხვავდება ნიკუმა გიორგი შენგელაიას, 1984 წელს გადაღებული ფილმიდან „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, გიორგი შენგელაია). ნიკუმასაც უყვარს სამშობლო, მისი მუსიკალური მემკვიდრეობა, მაგრამ სხვა არაფერი და არავენ აინტერესებს. ვნებათაღელვა, რომელიც გარშემო დატრიალდება, მხოლოდ დააფრთხობს მას. იქნებ, მხოლოდ საკუთარი საქმის კარგად კეთება ყოველთვის არაა ქვეყნისთვის სასიკეთო და უნდა მოიქცე ისევე, როგორც „ამაღლების“ გმირები იქცევიან.

„თუმცა, ვილას აინტერესებს ერთი ბებერი ფუტკრის ბუზლუნი, ანდა მისი განცდები. იმედია, ღვთის შეწევნით,

---

<sup>1</sup> ახვლედიანი ე., ძველი და ახალი, ვეძებ სამშობლოს, „დილის გაზეთი“, 2003, გვ. 67.

დადგება ჟამი და მოვა ჯანმრთელი თაობა და კვლავ აღდგება ჩვენი სკის ბზუილი“, – ამბობს ერლომ ახვლედიანი.<sup>1</sup>

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გურამ რჩეულიშვილი, „უსახელო უფლისციხელი“, მოთხრობები, თბილისი, 2010;
- ერლომ ახვლედიანი, „კაცი, რომელმაც თავი დაკარგა და სხვა ამბები“, თბილისი, 2007;
- ერლომ ახვლედიანი, „ძველი და ახალი“, „ვეძებ სამშობლოს“, დილის გაზეთი, 2003;
- სულხან-საბა ორბელიანი, „ლექსიკონი ქართული“, თბილისი, „მერანი“, 1993;
- ჯერი უაიტი, „თბილისიდან თეირანში და უკან“, „აღმოაჩინე ქართული კინო“, კალიფორნიის უნივერსიტეტი, 2014.

---

<sup>1</sup> ახვლედიანი ე., ძველი და ახალი, ვეძებ სამშობლოს, „დილის გაზეთი“, 2003, გვ. 61.



**ქეთევან ტრაპაიძე,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასოცირებული პროფესორი

## **სამყარო, რომელიც პირვანდელ სახეს კარგავს**

გაქრება თუ არა სამყარო, რომელიც საკუთარ თავში ეროვნულისა და თავისთავადის ცნებებსაც აიგივებს და იმავდროულად, დიდი ხანია, რაც წყვეტს კავშირს ცივილიზაციის მიერ მოტანილ ნებისმიერ სიახლესთან?!. ეს თემა არც დღეს ხდება კინოსთვის აქტუალური და არც ოდესმე კარგავს მტკივნეულ ჟღერადობას, მაგრამ სამყარო, რომელიც ზაზა ხალვაშის ფილმში „ნამე“ ჩნდება, იმდენად სიმბოლური, სახიერია თავის პირველქმნილ ჩაკეტილ წრეში, რომ მისი განზოგადება, ასევე ეროვნული მახასიათებლის წინ წამოწევა, ვფიქრობ, ისევე ბიბლიურ თემასთან დააბრუნებს მაყურებელს.

გაშლილ, ერთიან ილუსტრაციად ქცეულ სივრცეში ჩაკარგული მთიანი სამყარო, თავისი სიმკაცრითა და ამავე დროს, თბილი, თუმცა კი, პირდაპირი დამოკიდებულებებით, მაინც შემწყნარებელია: ეს არ არის მიწიერი სამოთხე, ღრმად ფესვგადგმული პატრიარქალურ-ტრადიციული ყოფის წესის გამო, თუმცა სამოთხეა, ხელუხლებელი სიმშვიდითა და სიკეთით, რაც სიბრძნისა და ჩაკეტილობის ერთდროული ნაზავია.

საინტერესოა, რომ უახლესი ქართული კინოს ამ ნიმუშში ასახული სამყარო ნაცნობია ფასეულობათა მძიმე, მკაცრი სისტემით და ამავე დროს, კეთილი, მიმტვევებელი, დამთმობი თუ განცდით აღსავსეა განსხვავებულის მიმართ. ამიტომაც ჩნდება მასში პირდაპირი ალეგორიები, რაც, ვფიქრობ, კონკრეტულიდან ზოგადის ჩათვლით მოიცავს ჩვენს აღქმას.

ზემო აჭარა, ისევე როგორც საქართველოს სხვა

ნებისმიერი რეგიონი, თავისებურად ლამაზი, მიმზიდველი, ინდივიდუალური, შთაბეჭდავი და განუმეორებელია. ბიბლიურ სამოთხესავით იდილიური სივრცე წინააღმდეგობებითა და დაგუბებული განცდითაა სავსე, რაც, მხოლოდ ერთი შეხედვით, მტკიცე საყრდენს თხოულობს. სინამდვილეში კი, ზაზა ხალვაშის გამორჩეული ესთეტიკური კატეგორიებით შექმნილმა ნამუშევარმა, ეროვნული ნიშნიდან აშკარად ზოგადსა და ყოვლისმომცველ მეტაფორებში გადაინაცვლა.

მალე დასრულდება ცხოვრების პატრიარქალური წესი, რომელიც მთის ამ ერთ პატარა სოფელში, კარგა ხნის წინათ დაპყვრდა. მოხუცი კაცის შვილებს, ყველას სათითაოდ აურჩევია ცხოვრების საკუთარი გზა. ერთი ძმა ქრისტიანი, მართლმადიდებელი მღვდელია; მეორე – მუსლიმი ღვთისმსახური; მესამე – ყოველგვარ რელიგიას განრიდებული ინტელიგენტი, სოფლის მასწავლებელი. მხოლოდ უმცროსი ქალიშვილი ცისნამი (იგივე ნამე) რჩება მამასთან. მაგრამ, მის ცხოვრებაშიც ხდება ცვლილება. სამყარო, რომელიც ეროვნული ნიშნის მატარებელიცაა და ამავე დროს, ზოგადია თავის გამოვლინებებში, არ შეიძლება არსებობდეს განყენებულად – ეს ეწინააღმდეგება რეალობას, მის ინტერვენციულ კანონს და ამ გზაზე, მითის მსგავსი დეტალები ხდება ჟღერადი: უბიწოება, როგორც საწყისი, არჩევანი, როგორც პირველქმნილი სამყაროს ორსახოვნების თანმდევი და ბოლოს, მამა – არა იმდენად პატრიარქალური ზნეობის, რამდენადაც მისი კუთვნილი სამყაროსადმი ეჭვიანი „პატრონობის“ გამოხატულება.

საერთოდ, ფილმი, ვფიქრობ, თანამედროვე ქართული კინოს უახლესი პერიოდისთვის, არა მხოლოდ მხატვრული ნამუშევრის ნიშნით შეიძლება განიხილებოდეს; არამედ, ის ერთგვარად ნათელს ჰფენს, ზოგად ფსიქო-ემოციურ ფონს, განწყობას, რომელიც ქართული სინამდვილის, მისი ეროვნული მახასიათებლების ერთ, მთლიან მეტაფორულ ჭრილში დანახვის სურვილს თან იმეორებს და თან განზოგადებისკენ იღებს გეზს.

ჩაკეტილი სამყარო ისედაც გარიდებულია ვრცელი ქვეყნის დანარჩენ ნაწილს. მასში ისედაც არსებობს ყველაფერი, თუმცა სრულიად ხელუხლებელი და შეიძლება არაადეკვატურიც კი, დღევანდლობისადმი. მაგრამ ამ განყენებულ, ხატოვან, ფერად და, ამავე დროს, მკაცრ ბუნებაში ადამიანური ვნებები და კონფლიქტები მაინც თავისი ლოგიკით იკაფავენ გზას.

სადაც ქვევით, ცივილიზაცია თავის მორიგ ჯოჯოხეთურ პროექტს ახორციელებს – ღრმა კარიერებს ასუფთავებენ ხმაურიანი მანქანები... ყოველივე ეს, ნელ-ნელა მიიწვევს პირველქმნილი სამყაროსკენ. ყოველთვის ასე იყო და არც ერთი ეპოქა არ არის უფლებამოსილი, დაარღვიოს განვითარების თანმდევი ამგვარი შემოჭრა. ადამიანური განცდა იკარგება, თითქოს სისხლისგან იცლება – ასე თუ ისე, სწორედ ამგვარი შთაბეჭდილება რჩება, როდესაც უთანხმოებასა თუ გაუგებრობას შეჩვეულ პერსონაჟთა მაინც მშვიდ, თავდაჯერებულ ქცევას ვაკვირდებით.

ზაზა ხალვაშის სამყარო, რომელიც ქრება ან მალე გაქრება, არ იწყებს თავგანწირულ ბრძოლას არსებობისთვის. ის უბრალოდ მოკრძალებით ითხოვს, მისცენ უფლება, საშუალება, დარჩეს ისეთი, როგორც არის. „...მინდოდა სწორი ესთეტიკისთვის მიგვეგნო და თითოეული კადრი ერთდროულად ყოფილიყო პოეტური და მართალი, თუკი ასეთი რამ შესაძლებელია“<sup>1</sup> – ამბობს რეჟისორი.

პოეტიკა, რომელიც ქართული კინოს მახასიათებლად განიხილებოდა XX საუკუნის კინოში, სხვადასხვაგვარად იჩენდა თავს, მაგრამ თითქმის ყველა შემთხვევაში რჩებოდა კინოს ეროვნულობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელად.

თავისი უჩვეულოდ პირდაპირი, იმპაქტოვანი, მინიმალისტური კომპოზიციური წყობით, „ნამე“, სადაც, შორეული სინამდვილიდან შემორჩენილი პირველქმნილი დედამიწის ნაწილად აღიქმება, ადგილად, სადაც ბიბლიური ხატების გაცოცხლებაც კი შესაძლებელია, სადაც ადამიანურ

---

<sup>1</sup> ქავთარაძე ნ, ზაზა ხალვაშის ნელი კინო, ინტერვიუ, ჟურნალი „ფილმ პრინტი“, 2016-2017 წწ, თბილისი, 2018, გვ. 89.

ვნებებს ღრმად გაუდგამთ ფესვები და თითქმის ყველაფერი, რასაც ვეხებით ან ვხედავთ, ინტუიციის კარნახით იბადება.

დეტალები, რომელთა ფორმა და საერთოდ არსებობა სასიცოცხლო პირობების თავისებურებაზე მეტყველებენ, იმ მწირი ნივთებისგან შედგება, რომელნიც მხოლოდ არსებობისთვისაა საკმარისი. და სრულიად ბუნებრივი, მეტყველი შუქ-ჩრდილის ფონზე ყოველი მათგანი იძენს დატვირთვას. პოეტურად მჟღერი, ესთეტიკური ასკეტურობით გამორჩეული ეს ეპიზოდები ნაცნობიცაა და ამავე დროს, ისევ და ისევ ზოგადიც.

„ადამიანი ცხოვრობს მხოლოდ აწმყონში, გარკვეული დროის მონაკვეთში, გარკვეულ სახელმწიფოებრივ სივრცეში, მაგრამ გარკვეული კულტურული ღირებულებებით, ცნობიერებით, მეხსიერებითა და იმედით. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ეპოქა, სწორედ ამ ჩარჩოებში მოქცეული გამოხატული დროის ნიშნებით ამოიცნობა...“<sup>1</sup> – თვლის კინომცოდნე ლია კალანდარიშვილი. სავსებით ვეთანხმები ამ მოსაზრებას და, მით უმეტეს, ორმაგად საინტერესო ხდება ის, თუ რომელი დროის ნიშანზე შეიძლება გავაკეთოთ აქცენტი ზაზა ხალვაშის ფილმთან დაკავშირებით; ან, უფრო მეტიც – რამდენად მნიშვნელოვანია, საერთოდ, ასახული ეპოქა ან დროის ნიშნებით გამოხატული სინამდვილე, თუ „ნამე“ განზოგადების იმდენად ფართო შესაძლებლობებს ბადებს, რომ ძალზე კონკრეტული, ჩაკეტილი, პატარა სამყაროდან, თავისთავადობის ამ მაგალითიდან, კაცობრიობის მარადიული კონფლიქტის, საკუთარ საყრდენთან დაპირისპირების ჩვეულ გზამკვლე შეიძლება მივიღეთ?!

ფართო, მშვიდ, უმფოთველ ტბაში შესული ნამე, ტბის პირას ჩირაღდნებით მოსიარულე ლანდები, ფოლკლორიდან ამოსული დაბალი, წყნარი ინტონაციით ნამღერი და წარმოთქმული ლექსი თუ შელოცვა – ყოველივე ეს, ძველი

<sup>1</sup> კალანდარიშვილი ლ., სულიერი ღირებულებები – მარადიულობა და რეალტივიზმი „პერესტროიკიდან“ – ცხრა აპრილამდე; დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება (სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებათა კრებული), XX საუკუნის ხელოვნება, IV, თბ., 2014, გვ. 172.

და ხელუხლებელი სამყაროა, რომელიც ქრება, მაგრამ მაინც ღიაა ადამიანების განცდის მისაღებად. ის, რაც მოხუცმა კაცმა ვერ ან არ გაიგო, შეიძლება სუფთა, ანკარა ტბამ მიიღოს, ისეთივე წმინდამ, როგორც მხოლოდ შურს მოკლებული სამყაროს რწმენა შეიძლება იყოს.

რელიგიური აღმსარებლობისადმი ტოლერანტობა და სხვა ყველაფერი, რაც თანამედროვე ცივილიზაციამ თანაარსებობის აუცილებელ პირობად დასახა, „ნამეს“ სიუჟეტში, სიმბოლურ განსხეულებად იქცა. ნამეს სამი ძმა ჰყავს – ერთი მოლაა, მეორე – მართლმადიდებელი მღვდელი, ხოლო მესამე – მასწავლებელი. ეს სამი, მეტაფორულ ნიშნებად ქცეული, ერთიან სააზროვნო სისტემაში დასახლებული ადამიანი, საბოლოოდ, რა თქმა უნდა, ამ სამყაროს შვილები არიან, თუმცა, ნამეს – დის, საყრდენის, სიმშვიდის, იმედის ძიებაში, ყოველი მათგანი თავისი გზით წავა, რაც ბუნებრივია და რასაც ვხედავთ, პირდაპირ მეტაფორად აღვიქვამთ, ფილმის ფინალში... ცივ, მიუსაფარ და იმავდროულად, ლამაზ გზაზე, ეზოდან გამოსული ძმები „ნამეს“ ძახილით გაუყვებიან ტყეს. ბოლოს კი მოხუცი მამაც, პატრონისეული განცდითა და უსუსურობით აღსავესე, დაადგება ფართო ბილიკს, დაკარგული სამყაროს, პირველქმნილი სიმშვიდის – ნამეს ძიებაში.

რამდენად მარტივიც უნდა იყოს ამგვარი მოცემულობა, თავისი პირდაპირობიდან გამომდინარე, მაინც არ კარგავს ბუნებრიობას. ვფიქრობ, ყოველივე, სწორედ იმის ზარჯზე ხდება, რომ ავტორი ამ სივრცეს არა მხოლოდ იცნობს, იცის მისი თითოეული დეტალი და ცხოვრების ამგვარი წესის ჩვეულებრიობაც ნაცნობია მისთვის, არამედ იმიტომაც, რომ ზაზა ხალვაში, მისთვის ორგანული სინამდვილიდან, ისევ და ისევ ზოგადის შექმნას ახერხებს.

„...კინო საუკეთესო საშუალებაა, რომელშიც შენი ესთეტიკა, შენი სამშობლო, შენი სამყაროა, რომელშიც მიგაჩნია, რომ შენი არსებობა მნიშვნელოვანია და ეს ყოველივე გსურს, რომ სხვებსაც გაუზიარო... სოფელი მაქვს მაღალმთიან აჭარაში და ძირითადად დროს იქ ვატარებ... იქაურობას კარგად ვიცნობ,

ამ პრინციპით ვუდგები სამყაროს – რაც კარგად იცი, იმაზე უნდა ილაპარაკო, გამოისცე, როგორც ექო და სწორედ ეს ექოა ჩემში. იცით, როგორ დაიბადა ფილმის შექმნის იდეა? სოფელში დილით, ძალიან ადრე გამოვედი აივანზე, საიდანაც აჭარის დიდი ხეობა იშლება, ტყის სიღრმეში ფიჭვის ტოტიდან თოვლი ჩამოვარდა. ირგვლივ ისეთი საოცარი სიჩუმე იდგა, რომ ეს ხმა ჩემამდე მოვიდა. მივხვდი, რომ ასეთი სიჩუმის კინოს შექმნა მსურდა. შემდეგ, სადღაც შორიდან მოლას ლოცვა გაისმა, რომელიც ეკლესიის ზარის ხმამ ჩაანაცვლა. ეს ყოფითი ამბავია მაღალმთიან აჭარაში, სამხრეთ საქართველოში...“<sup>1</sup> – ამბობს ფილმის ავტორი.

წარმოუდგენელია, გრძნობდე და ხედავდე მთლიანს, მთელ დედამიწაზე არსებულ განცდას, თუ ვერ შეიგრძნობ ახლოს არსებულს, მფეთქავს და ცოცხალს საკუთარ სივრცეში. ეს მხოლოდ ხელოვნებას და, ამ შემთხვევაში, კინოს – არ ეხება. ეს მოსაზრება არც ახალია და არც შორს დგას უძველესი ჭეშმარიტებისგან. მაგრამ მაინც არ იქნება ურიგო გავიმეოროთ, რომ ხელოვნებასა თუ ყოფაში, თვითშეგრძნების, საკუთარი სივრცის სათანადოდ ცოდნის პრობლემა აუცილებლად მიიყვანს თითოეულ ჩვენგანს და ბოლოს მთელ საზოგადოებასაც, სრულ უმეცრებად.

რა საგანმანათლებლო სისტემაც უნდა იბრძოდეს ზოგადი თვალსაწიერის გასაფართოებლად – საბოლოოდ, ამ დეფიციტით, მაინც უმეცრებისა და პოზიორული ზედაპირული აზროვნების იმგვარ, ბევრგზის ნაცნობ მაგალითს მივიღებთ, რომელიც მხოლოდ აგრესიასა და ზიზღს მოიტანს, არარსებული მტრის ძიებაში.

ვეჭირობ, ყოველივე ამის საწინააღმდეგოდ, მართალი და პირდაპირია ფილმში გარემო და რეალობა, რომელიც თავისი განყენებული, შორეული, ადამიანის არსებობისთვის რთული წრის მიუხედავად, სინამდვილეში, გახსნილი და ღიაა, ძველი სიბრძნით უდგება განსხვავებებს რწმენასა და ქცევაშიც კი... ერთადერთი, უჭირს საკუთარი სამყაროდან მომავლის გაშვება

<sup>1</sup> ქავთარაძე ნ., ჟურნალი „ფილმ პრინტი“, 2016-2017 წწ, თბ., 2018.

და ამიტომ ეძებს მას, ბუნდოვან, ოდნავ ნისლიან გზაზე.

მაგიური, მკურნალი ძალის თევზის წყარო დაშრება, ისევე, როგორც გაქრება მალე სამყარო, სავსე იდუმალებითა და დამთრგუნველი სიმშვიდით. არჩევანი არ ნიშნავს არსებულის უარყოფას, გრძნობა არ ნიშნავს ამ გრძნობის ცოდნას – თუმცა, თანამედროვე სამყარო, ხშირად, თავისი უვიცობით მოითხოვს მსხვერპლსაც და „ნამე“ სწორედ ამის მაგალითია.

ფილმის სათქმელი, თავისი ხატოვანი ქსოვილით, საკმაოდ პირდაპირია და იმავდროულად, ორაზროვანი ეროვნულობის მატარებელიცაა, სადაც თუ ღრმად ჩავიხედავთ, არა მხოლოდ რელიგიურ სხვადასხვაობასა და მასში თავისუფლად არსებობის საშუალებას დავინახავთ, არამედ წარმართული კულტურისთვის დამახასიათებელ, ერთგვარ მინიმალისტურ სივრცესაც, რაც დღევანდელ რეალობაში ორგვაროვანია. „ნამე“ (2017) ეროვნული იდენტობის ნიშნისა და განზოგადების სიმბოლური შრეების მატარებელია, რომელიც სწორედ უცნაური გარდატეხის ზღვარზე შეიქმნა: სამყარო, რომელიც ჩაკეტილია, უდავოდ უნდა გაქრეს, მაგრამ მისი იშვიათი ესთეტიკური მომნიშვნელობა ზმანებასავით დარჩება ადამიანთა გენეტიკურ კოდში, უძველესი კულტურის ადაპტირებულ გრძნობებსა და თანამედროვე სამყაროს ეკლექტურ დღევანდელობაში...

## **იხ. ილუსტრაცია 11,12**

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- კალანდარიშვილი ლ., „დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება“ (სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებათა კრებული), XX საუკუნის ხელოვნება, IV, თბ., 2014.
- ნენო ქავთარაძე, ჟურნალი „ფილმ პრინტი“, 2016-2017 წწ., თბ., 2018.

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

**მროვნული და კულტურული იდენტობის  
საკითხები კინოსა და ტელევიზიაში  
(საქართველო, პოსტსაბჭოთა პერიოდი)**

ქართულ საზოგადოებაში, XX საუკუნის 90-იან წლებში, ეროვნული და კულტურული იდენტობის საკითხებმა განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინეს. დამოუკიდებლობის მოპოვებისთანავე, საქართველოს, ისტორიულად და ტრადიციულად მულტიკულტურული სახელმწიფოს, წინაშე დადგა ამოცანა – რა გზით უნდა განვითარებულიყო ჩვენი ქვეყანა?! ამ თემებზე ღია და თავისუფლად საუბარი საბჭოთა რეჟიმის დროს შეზღუდული იყო. დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ვითარება ბუნებრივად შეიცვალა.

საბჭოთა კავშირის დაშლას წინ უძღოდა მნიშვნელოვანი სოციალური და პოლიტიკური პროცესები. სსრკ-ის საზღვრებში მცხოვრები საზოგადოების დიდი ნაწილი აცნობიერებდა დასავლური დემოკრატიის უპირატესობებს და ცდილობდა მძიმე საბჭოთა მემკვიდრეობისგან თავის დახსნას, რაც ევროპულ კულტურულ სივრცეში ინტეგრაციას გულისხმობდა. XX საუკუნის ბოლო ათწლეული ყოფილი საბჭოთა კავშირის მილიონობით მოქალაქისთვის ახალი გამოწვევებისა და შესაძლებლობების ეპოქად იქცა.

გლობალური ცვლილებების ფონზე, საქართველოში, კავკასიურ პატარა სახელმწიფოში მომხდარი პროცესები უკავშირდება პროევროპული გზის დაწყებას. ჩვენი თანამემამულეები, დამოუკიდებლობის გამოცხადების დღიდანვე, ცდილობენ ევროპულ და ქართულ ღირებულებებს შორის საერთო კულტურული ფესვების პოვნას. იქმნება ხელოვნების სხვადასხვა ნაწარმოები, რომლებშიც ხაზგასმულია ჩვენსა და ევროპულ კულტურას შორის საერთო ნიშნები.



ბუნებრივია, ეროვნული და კულტურული იდენტობა ფართო ცნებებია. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ XX საუკუნის ბოლომდე საქართველოში შექმნილ აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების ნაწარმოებებში ეროვნული და კულტურული საკითხების კონტექსტების აღმოჩენა. საკვლევი თემის ფარგლებში შევეცდები ამ კუთხით ქართულ კინოსა და ტელეეკრანებზე არსებული მდგომარეობის მიმოხილვას.

90-იანი წლები ქართული კინო და ტელეწარმოებისთვის უაღრესად რთული იყო. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს საჭირო ფინანსებისა და ტექნიკური საშუალებების სიმწირე. არსებული სიტუაციის გამო, მდიდარი კულტურული ტრადიციების ქვეყანაში ხელოვნების განვითარების საკითხი მრავალი გამოწვევისა და პრობლემის წინაშე იდგა. მიუხედავად ამისა, ქართველი ხელოვანები მაინც ცდილობდნენ, არასაკმარისი რესურსებით, ნამუშევრების შექმნას. ამიტომ, ამ წლების შემოქმედებითი პროცესები განსაკუთრებული ყურადღებისა და ინტერესის სფეროა.

ეროვნული იდენტობის ცნება კულტურასთან კავშირის გარეშე რთულად წარმოსადგენია, განსაკუთრებით, იმ პირობებში, როცა დამოუკიდებლობის გამოცხადებამდე, თითქმის ორასი წლის განმავლობაში, ქართველებს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა არ გვქონდა (თუ არ ჩავთვლით სამწლიან პერიოდს 1918-1921 წლებში) და ეროვნული თვითგადარჩენის ინსტინქტი მთლიანად კულტურულ პროცესებზე იყო დამყარებული.

საქართველოში კინოს განვითარებას ხანგრძლივი ტრადიცია და ისტორია აქვს. „ქართული კინოხელოვნების შექმნას მრავალი წინამძღვარი ჰქონდა: ძველი ეროვნული კულტურა-ლიტერატურა, სახიობა, სახვითი ხელოვნება, ხუროთმოძღვრება, ხალხური სიმღერები, ზეპირსიტყვიერება და სულიერი ფასეულობები. კინემატოგრაფმა ხელოვნების ყოველი დარგი შეითვისა, თავისებურად გადაამუშავა და, ამ სინთეზის შედეგად, ახალი, თვითმყოფადი ესთეტიკური

ფენომენი ჩამოაყალიბა“;<sup>1</sup> – აღნიშნავდა კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი.

საბჭოთა მმართველობის სამოცდაათწლიანი პერიოდი ეროვნულ ცნობიერებაზე მძიმე კვალს ტოვებდა. მიუხედავად იმისა, რომ კინოხელოვნება განსაკუთრებული ცენზურის ქვეშ იყო, საქართველოში მაინც ხდებოდა ეროვნული თემატიკის ნაწარმოებების შექმნა, მაგალითად გავიხსენოთ ლეო ესაკიას მხატვრული ფილმი „ბაში-აჩუკი“ (1956 წელი) და უფრო ადრე, მეორე მსოფლიო ომის დროს გადაღებული მიხეილ ჭიაურელის „გიორგი სააკაძე“, რომელთა შექმნას, რა თქმა უნდა, გარკვეულ პოლიტიკური ინტერესები ჰქონდა.

„ისტორიული გმირის იდეალიზაციის დიდებული ნიმუში გამოდგა მიხეილ ჭიაურელის ეპიკური კინოსურათი „გიორგი სააკაძე“ (1942-1943), რომლის დამატყვევებელმა ემოციურმა ძალამ ჯადოსნური ეფექტი მოახდინა მაყურებელზე. შუა საუკუნეების ეს ქართველი მხედართმთავარი მისაბამ პერსონაჟად გადაიქცა ნაციზმთან მებრძოლი თანამედროვე საბჭოთა ადამიანებისთვის“;<sup>2</sup> – წერს კინომცოდნე ზვიად დოლიძე.

დამოუკიდებლობის პირველსავე წლებში ქართული კინო ეზმიანება ქვეყანაში არსებულ პრობლემებსა და გამოწვევებს. შეიქმნა ისეთი ფილმები, რომლების თემატიკა საბჭოთა პერიოდში აკრძალული და მიუღებელი იყო. მართალია, გადაღებული ფილმების მნიშვნელოვანი ნაწილის მხატვრული ღირებულება გარკვეულ კითხვებს ბადებს, მაგრამ მიზეზები 90-იან წლებში ქვეყანაში არსებულ უმძიმეს ეკონომიკურ, ფინანსურ და სხვა პრობლემებში უნდა ვეძებოთ.

აღსანიშნავია, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა შეძლეს უცხოელებთან პარტნიორობითაც შეექმნათ რამდენიმე კინოსურათი, სადაც

<sup>1</sup> ამირეჯიბი ნ., ადამიანის მრავალსახეობა ეკრანზე, გამოცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, თბილისი, 2009, გვ. 87.

<sup>2</sup> დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია, 1930-1960-იანი წლები, გამოცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2014, გვ. 155.

ეროვნული და კულტურული პასაჟების ანარეკლები შეიმჩნევა. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ 90-იან წლებში ქართველი კინემატოგრაფისტების ნაწარმოებებით დაინტერესდა რამდენიმე უცხოური კინოფესტივალი, სადაც გარკვეული წარმატებები იქნა მიღწეული.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე პრიორიტეტული თემა, რომლებიც ლაიტმოტივად გასდევენ ამ დროს შექმნილ მხატვრულ კინოსურათებს:

- საბჭოთა წარსულის შესახებ გადაღებული ფილმები;
- აფხაზეთის ომი და მისი გამოძახილი;
- ცნობილი ქართველების შესახებ შექმნილი დოკუმენტური კინოსურათები;
- მძიმე სოციალური მდგომარეობისა და საზოგადოებრივი ურთიერთობების მხატვრული ასახვა.

მხატვრული კინოს გარდა, ცხადია, იქმნებოდა დოკუმენტური ფილმებიც, რომლებსაც, ძირითადად, ტელევიზიებისთვის იღებდნენ. ამ პერიოდის დოკუმენტურ კინოსურათებში ხშირად გვხვდება ეროვნული და კულტურული საკითხებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი.

მიუხედავად იმისა, რომ სამოცდაათი წლის განმავლობაში საბჭოთა კავშირი ერთპარტიული მმართველობის ქვეშ იყო, მაინც განიცდიდა საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ ცვლილებებს. ბუნებრივია, XX საუკუნეში დანარჩენი სამყაროსგან იზოლირებული არსებობა შეუძლებელი იყო. მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვების შემდეგ სსრკ-მა გავლენის სფერო ევროპის მიმართულებითაც გააფართოვა, მაგრამ იქ მცხოვრებ ხალხთან ერთად, საერთო იდეალებისა და მიზნებისკენ სწრაფვა ვერ შეძლო. ამის მაგალითია ანტისაბჭოთა გამოსვლები უნგრეთსა (1956 წელს) და ჩეხოსლოვაკიაში (1968 წელს).

მართალია, საბჭოთა ხელისუფლება ახერხებდა შეიარღვეული ჩარევით სიტუაციის გაკონტროლებას, მაგრამ ეს დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა, XX საუკუნის 90-იან წლების დასაწყისში მსოფლიოში ყველაზე დიდი გაერთიანება

დაიშალა და მის მოკავშირეებსა და გავლენის ქვეშ მყოფ სახელმწიფოებში ხელისუფლებები ერთმანეთის მიყოლებით შეიცვალა.

საბჭოთა კავშირის ბოლო ათწლეულს, 80-იან წლებს იხსენებს კინორეჟისორი რეზო ესაძე: „ეს ის დრო იყო, როდესაც დიდი ხნის მანძილზე მიმდინარე ქართული სულიერი და საზოგადოებრივი, მატერიალური ფასეულობების რღვევა უკვე იმდენად აშკარა გახდა, ადამიანმა თავისი ყოველდღიური მიზანდასახული ქმედებების ორიენტირების დაკარგვა დაიწყო. თითქოს მას ფეხქვეშ მიწა გამოაცალეს. გლეხი მიწას დაშორდა, მუშა – დაზგას, წიგნი – მკითხველს, აუდიტორია – მომხსენებელს და ა.შ.“<sup>1</sup>

საქართველოში, პოსტსაბჭოთა პერიოდში გადაღებული ზოგიერთი ფილმი იყო საბჭოთა პერიოდის შესახებ რეფლექსია, საბჭოთა ყოფის ანალიზი. რეჟისორების ნამუშევრებში ჩანს ქართული თემატიკა, ტრადიციები, წარსული, პერსონაჟების ხასიათები და გარემოსადმი დამოკიდებულება. კინემატოგრაფისტთა ძიებები ხელს უწყობდნენ ეროვნული და კულტურული იდენტობის საკითხის გაღრმავება-განვითარებას. ამ მხრივ, მიმოვიხილავ პოსტსაბჭოთა პერიოდის პირველი ათწლეულს და შექმნილი ფილმებიდან გამოვარჩევ ერთმანეთისგან განსხვავებული ხელწერის რეჟისორების ნამუშევრებს:

ლანა ლოლობერიძის „ვალსი პეჩორაზე“ 1992 წელს გამოვიდა (სცენარის ავტორები: ზაირა არსენიშვილი, ლანა ლოლობერიძე; ოპერატორი გიორგი ბერიძე, მონაწილეობენ: თამარ სხირტლაძე, ირინე კუპჩენკო). ფილმი ადამიანურ ურთიერთობებზე, რეპრესიებსა და საბჭოთა მძიმე რეალობაზეა.

გუგული მგელაძემ „ჩაკლული სული“ 1994 წელს გადაიღო (სცენარის ავტორები: რეზო კვესელავა, გუგული მგელაძე, ოპერატორი გენო ჩირაძე, მთავარ როლებში: მურმან

<sup>1</sup> ესაძე რ., კინორეჟისორის შესახებ, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2008, გვ. 208.

ჯინორია, ლიკა ქაჯვარაძე, ზურაბ ყიფშიძე). ფილმი გრიგოლ რობაქიძის, XX საუკუნის 30-იანი წლების დასაწყისში დაწერილი, იმავე სახელწოდების რომანის მიხედვითაა შექმნილი და საბჭოთა საქართველოში არსებული რთული საზოგადოებრივი პროცესების გამოძახილია.

გიგა ლორთქიფანიძის სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „ლამის ზარები“ (1997 წელი; ოპერატორი მიშა მაღალაშვილი, მთავარ როლებში: თენგიზ არჩვაძე, ნინო ლორთქიფანიძე, მურმან ჯინორია, კოტე მახარაძე, ლუდმილა აღიძმარაშვილი, ჯემალ სინარულიძე) საბჭოთა პოლიტიკური ელიტის დემორალიზებულ სახეს აჩვენებს.

1997 წელს ეკრანებზე გამოვიდა გოდერძი ჩოხელი ფილმი „სამოთხის გვრიტები“ (სცენარის ავტორი გოდერძი ჩოხელი, ოპერატორი ჯიმშერ ქრისტესაშვილი, მთავარ როლებში: კახი კავსაძე, გივი ბერიკაშვილი). მოქმედება მთის სოფელში საბჭოთა კავშირის პერიოდში ხდება. მთავარი გმირი ცდილობს ასაკოვან თანასოფლელებს წერა-კითხვა ასწავლოს.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კინემატოგრაფისტთა მცირე ნაწილმა საქართველო დატოვა და უცხოეთში განაგრძო საქმიანობა. თემურ ბაბლუანი, რომელიც „უძინართა მზის“ (ფილმი 1992 წელს დასრულდა) გადაღების შემდეგ საფრანგეთში წავიდა და იქ შვილთან, გელა ბაბლუანთან ერთად, 2006 წელს გადაიღო მხატვრული ფილმი „მემკვიდრეობა“.

ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირში, 80-იან წლებში უცხოეთში საცხოვრებლად წავიდა ოთარ იოსელიანი. მიზეზად, საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარესთან უთანხმოებას ასახელებდა.<sup>1</sup> რეჟისორმა წარმატებული შემოქმედებითი ცხოვრება საფრანგეთში განაგრძო. მისი ფილმებიდან გამოვარჩევ 1996 წელს გადაღებულ „ყაჩაღებს, თავი VII“. რეჟისორი კინოკრიტიკოს ტატინა იენსენტან საუბრისას, ქართული ხასიათის შესახებ ყვება: „ჩვენთან არ ეშინიათ წარმოადგინონ საკუთარი

---

<sup>1</sup> კვესელავა რ., მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, გამომცემლობა „საგა“, თბილისი, 2008, გვ. 241.

თავი არასასურველ მდგომარეობაში და ამას აკეთებენ არა მოსწრებული სიტყვის გამო, არამედ წარმოდგენის აზარტის გამო, სამსახიობო აზარტის გამო“.<sup>1</sup> ქართულ კინოლოკუმენტალისტიკაში კულტურის, მეცნიერების, სპორტის, ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწეების შესახებ ფილმების წარმოება დიდი ხნის ტრადიცია იყო, მაგრამ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ამ ტიპის ფილმებს განსაკუთრებით ხშირად იღებდნენ.

სსრკ-ში არსებული პოლიტიკური ვითარების გამო, საბჭოთა კავშირის შექმნიდან 50-იანი წლების ბოლომდე არსებული ტოტალური კონტროლისა და ცენზურის პერიოდი ჩაანაცვლა შედარებით თავისუფალმა გარემომ, რაც მომდევნო პერიოდის ქართული კინოს წარმატების ერთ-ერთ ფაქტორად იქცა. კინომცოდნე ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „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 შენელდა. მის შიგნით ახალი მოძრაობები და გადაადგილებები დაიწყო. ამ პროცესებმა ხელოვნების ყველა დარგი მოიცვა – ლიტერატურაც, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც...“.<sup>2</sup>

ამრიგად, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის არასახარბიელო ეკონომიკური მდგომარეობის მიუხედავად, რაც აფერხებდა სატელევიზიო და კინოწარმოების განვითარებას, ეროვნული, კულტურული მახასიათებლებისა და თემატიკის ნაწარმოებები პოსტსაბჭოთა ქართულ სატელევიზიო და კინოეკრანზე მანც მოგვეპოვება.

<sup>1</sup> ბორაშვილი მ., საუბრები კინორეჟისურაზე (ქრესტომათია, წიგნი I), გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014, თბილისი, გვ. 272-273.

<sup>2</sup> ოჩიაური ლ., ქართული კინო „რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ; კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, კრებული, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2017, გვ. 152.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ნათია ამირეჯიბი, ადამიანის მრავალსახეობა ეკრანზე, გამომცემლობა „ეროვნული მწერლობა“, თბილისი, 2009;
- ზვიად დოლიძე, მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია 1930-1960-იანი წლები, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2014;
- რეზო ესაძე, კინორეჟისურის შესახებ, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი 2008;
- რეზო კვესელავა, მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, გამომცემლობა „სა.გა“, თბილისი, 2008;
- მიხო ბორაშვილი, საუბრები კინორეჟისურაზე (ქრესტომათია, წიგნი I), გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2014;
- ლელა ოჩიაური, ქართული კინო „რკინის ფარდამდე“ და შემდეგ, კულტურათა დიאלოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში, კრებული, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2017.

**თეო ხატიაშვილი,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული  
პროფესორი

## **ქართვმლობა, როგორც „რჩეულობა“**

რატომ ჩნდება ერის, ეროვნულობის იდეა? მარტივი, ზედაპირზე გამოკვეთილი პასუხი, რასაც ნაციონალობისა და ნაციონალური იდეოლოგიის მკვლევრები იძლევიან, არის ის, რომ ადამიანებს აქვთ დიდი ერთობის, რაღაცასთან მიკუთვნებულობის მოთხოვნილება, მუდმივობის განცდა და რწმენა, რომ ის, რაც წარსულთან აკავშირებთ, მომავალშიც გრძელდება. თუმცა ეს კითხვა ჯერ კიდევ აქტუალურად რჩება მოდერნულობაგავლილი საზოგადოებებისთვისაც, რამაც მოახდინა განხეთქილება ინდივიდსა და სოციუმს შორის და დაბადა სხვა ტიპის ერთობები, როგორიცაა, მაგალითად, მოქალაქეობა, რაც აღარ არის მიმავრებული სისხლით ნათესაობისა და ოჯახის ცნებასთან.

ქვეყანაში ეროვნული იდენტობის საკითხი განსაკუთრებით მტკივნეულად და პრინციპულად დგება პოლიტიკური რყევებისა და გამოწვევების პერიოდში, როცა მისი არსებობისა თუ ავტონომიურობის საკითხი კითხვის ნიშნის ქვეშ ექცევა. როგორც წესი, ამ დროს ის ხელოვნების ფუნდამენტურ მოტივადაც ყალიბდება. ქართულ კინოშიც, რომლის პირველი ნაბიჯები რუსეთის იმპერიაში ყოფნიდან რევოლუციას, ძალზე ხანმოკლე დამოუკიდებლობასა და, საბოლოოდ, ბოლშევიკების „ოკუპაციას“ ემთხვევა, ეს მოვლენები მნიშვნელოვნად განაპირობებენ ეროვნულობის იდეის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი კონცეპტის, განსაზღვრას. მართალია, კომუნისტური რეჟიმი ნაციონალობის რეპრეზენტირებას მხოლოდ ზედაპირულ, უმეტესად, ეგზოტიკურობის დონეზე უშვებდა, მაგრამ ის სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ფორმით მაინც ვლინდება, იქნება ეს სიმბოლური სახეები, იგავურად ნაჩვენები დახშული,



ჩაკეტილი სივრცე და მისგან გაღწევის სურვილი მოუთოკავ, ცოტა შერევილ გმირებში თუ ტრადიციების, ისტორიული წარსულისა და კულტურული თავისებურების ხაზგასმული, არც თუ იშვიათად კარიკატურულობამდე მისული ხედვა.

სიმპტომატურია, რომ ქართული მხატვრული კინოს ისტორია იწყება ალექსანდრე წუწუნავას ფილმით „ქრისტინე“ (1916/17 წწ.), სადაც იბადება ადრეული პერიოდის ერთ-ერთი მძლავრი – ნამუსახდელი, სუსტი, უუფლებო, დაჩაგრული და დაუცველი ქალის არქეტიპი. გასული საუკუნის 20-იანი წლების ქართული კინო, ფაქტობრივად, სწორედ ამ არქეტიპის ინვარიაციებზეა აგებული, რაც, ერთი მხრივ, საქართველოში ჩამოსული უცხოელი რეჟისორების მიერ დანახული „ველური „ტუზმეცების“ ეგზოტიკურ სურათს ავსებდა და, მეორე მხრივ, რევოლუციურ რიტორიკას შეესაბამებოდა, რომლის მიხედვითაც, ჯერ კიდევ ფეოდალურ, პატრიარქალური ტრადიციების ქვეყანაში ქალის მძიმე ხვედრის სანაცვლოდ, ემანსიპირებული მომავალი კიდევ უფრო მომხიბვლელად გამოიყურებოდა.

იმის გათვალისწინებით, თუ რა როლი ენიჭება საქართველოში კულტურულად ქალს, როგორც ოჯახისა და, იმავედროულად, „ქართლის დედას“, როგორც მორალურ საყრდენს, რომელიც მხატვრულ ტექსტებში შედარებულია (დედა)მიწასთან, სამშობლოსთან, ქალის ამ სახეში დაკნინებული, დამოუკიდებლობადაკარგული ქვეყნის მეტაფორაც შეიძლება ამოვიკითხოთ.

სუიზან ჰეივარდი წიგნში „კინო და ერი“ აღნიშნავს, რომ: „ერი არის კოლექტიური (მდედრობითი) ინდივიდი, რომელიც მტრისგან გაუპატიურებით იტანჯება“<sup>1</sup> და, იმის მიუხედავად, რომ „ნაცია თავს გენდერულად ნეიტრალურად გვაჩვენებს (რადგან მისი მიზანია, გააქროს განსხვავება), ქალის სხეული ჯერ კიდევ მჭიდროდ არის მიჯაჭვული/ იდენტიფიცირებული ნაციონალისტურ დისკურსებთან... როცა

<sup>1</sup> *Cinema and Nation*. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), Abingdon: Routledge. (2000), p. 89.

„მას“ [she - იგულისხმება ნაცია, სამშობლო] იპყრობს მტერი, ის „გაუპატიურებულია“.<sup>1</sup>

ხელშეუხებელი დედა-სამშობლოსა და ხელშეუხებელი ქალის მეტაფორული გაერთიანება ეროვნულობის დისკურსში შემდეგნაირ ტოლობებს წარმოქმნის:

- ძალადობა დედა-სამშობლოზე = ძალადობა ქალზე;
- მტრის შემოჭრა = დედა-სამშობლოს/ქალის

გაუპატიურება;

- გაუპატიურება = მტრის მიერ დედის სხეულის ოკუპაცია;

- ოკუპაცია = დედის სხეულში მტრის რეპროდუქცია.<sup>2</sup>

ამ დისკურსის მიხედვით, გამორიცხულია, რომ ქალს ჰქონდეს მტერთან დაწოლის სურვილი. ამიტომ კაცმა=მტერმა, რომელიც გამარჯვებას სიმბოლურად ქალის მისაკუთრებითაც აღნიშნავს, ის შეიძლება მხოლოდ ძალით დაიმორჩილოს.

ქალის სხეულის სამშობლოსთან გაიგივების ალეგორია ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშეა მოცემული მიხეილ ჭიაურელის, 1934 წელს გადაღებულ ფილმში „უკანასკნელი მასკარადი“, რომელიც მენშევიკური მთავრობის უსუსურობას ასახავს.

„ამ ტანსაცმელში გამოწყობილი თამარი [ფილმის პერსონაჟი] დამოუკიდებელ საქართველოს განასახიერებს“ – უხსნიან ინგლისის წარმომადგენელს წვეულებაზე, სადაც თამარ მეფის ფრესკების მიხედვით შექმნილ კოსტიუმში გამოწყობილი ფილმის გმირი უცხოელი დიპლომატების ვნებიანი ჭვრეტის საგნად ქცეულა. ქართველი ერისკაცები კი, ფაქტობრივად, ვაჭრობენ თამარით. ცდილობენ, ეს უკანასკნელი მოაწონონ უცხოელებს, რომლებშიც ერთადერთ მხსნელსა და მფარველს ხედავენ და მლიქვნელურად შეჰყურებენ მათ. განსაკუთრებით, სწორედ წვეულების ეპიზოდი მოსწონდა თურმე სტალინს, რადგან მენშევიკური მთავრობის სახე (თუ

<sup>1</sup> Cinema and Nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), Abingdon: Routledge. (2000), p. 97.

<sup>2</sup> Cinema and Nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), Abingdon: Routledge. (2000), p. 98.

უსახურობა) დროის კონიუნქტურას საუკეთესოდ პასუხობდა. თუმცა, ცხადია, ნატო ვაჩნადის განსახიერებული ალევორიული გმირი არა კონკრეტულად მენშევიკური, არამედ ზოგადად საქართველოს სიმბოლო იყო.

საერთოდ, ამ პერიოდის კინოში მეტად მნიშვნელოვანია კლასობრივი ასპექტის გათვალისწინება. როგორც სალომე ცოფურაშვილი თავის სადოქტორო ნაშრომში აღნიშნავს, ნაციის ცნება კლასის ცნებამ შეცვალა. იმის მიუხედავად, რომ თითქოს მუშათა და გლეხთა „უკლასო“ სახელმწიფოში გათანაბრება სქესობრივი ნიშნითაც მოხდა, „ქალის სხეულს იგივე სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა, რაც ნაციონალურ დისკურსში. მუშათა და გლეხთა სახელმწიფოში ქალი იგივე აღსანიშნის მატარებელი გახდა, სადაც იგი ამჯერად კლასობრივი მტრის – ბურჟუაზია/არისტოკრატის - მიერ იყო დაპყრობილი/გაუპატიურებული“.<sup>1</sup>

დასაწყისში ნახსენები, ადრეული კინოს ერთ-ერთი მთავარი არქტივი დაჩაგრული, გაუპატიურებული ქალისა, სწორედ დაბალი სოციალური ფენის ქალებისგან იქმნება. ისინი უმეტესად გლეხის გოგოები არიან („ქრისტინე“, „ტარიელ მკლავადის საქმე“, „ვინ არის დამნაშავე“ და ა.შ.), რომლებზეც ბატონი ძალადობს. იმ შემთხვევაში, თუ მსხვერპლი მაღალი წრის ქალბატონია, მოძალადე სხვა იერარქიული სკალიდან შემოდის, რომელსაც გარკვეული ტიპის ძალაუფლება და შესაბამისად, უპირატესობა გააჩნია. მაგალითად, ვლადიმერ ბარსკის „ბელაში“ ბელა კავკასიელი არისტოკრატი, დალესტინის ნაიბის ქალიშვილია, მაგრამ „კლასობრივ შეპირისპირებას ამჯერად ნაციონალური შეპირისპირება ანაცვლებს, რომლის კონტექსტში რუსი ჯარისკაცები „მაღალ წრეს“, ხოლო კავკასიელები კი დაბალ ფენას წარმოადგენენ“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ცოფურაშვილი ს., ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920-იანი წლების ქართულ მუნჯ ფილმებში. ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი, ავტორეფერატი, 2016, გვ. 8.

<sup>2</sup> ცოფურაშვილი ს., ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920-იანი წლების ქართულ მუნჯ ფილმებში. ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი, ავტორეფერატი, 2016, გვ. 17.

ცალკე ასპექტის სახით, აუცილებლად უნდა გამოვყოთ „კავკასიელობა“, რომელიც ეროვნულ იდენტობას უფრო ფართო კონტექსტში განსაზღვრავს. საგულისხმოა, რომ იდენტიფიკაცია ხდება არა იმდენად სომხეთსა და აზერბაიჯანთან, რამდენადაც მთიელ კავკასიელებთან, რომლებიც „ველური კავკასიელის“ სიმძაფრით გამოხატავდნენ რუსეთის კოლონიზატორული პოლიტიკისადმი დაუმორჩილებლობას. რუსეთთან წინააღმდეგობის ბრძოლაში მანამდე მტრულად განწყობილი კავკასიელი ხალხებიც ერთიანდებიან.

ეს თემა მრავალმხრივ საინტერესოდ არის გამწვანებული ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმში „ელისო“, რომელშიც განსხვავებული რელიგიისა და კულტურის წარმომადგენელი ელისოსა და ვაჟიას სიყვარული, ერთი შეხედვით, თითქოს მისი წინა ფილმის – „გიულის“ მელოდრამატული ისტორიის გაგრძელებაა. მაგრამ ნიკოლოზ შენგელაია რადიკალურად ცვლის არა მხოლოდ „გიულისეულ“ ხაზს, არამედ ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის ფინალსაც, როდესაც ელისო საყვარელ ვაჟიასთან კი არ რჩება, არამედ თავის აულს მიჰყვება გადასახლებაში.

მართალია, ელისო ზემოთ განხილული ქალი/სამშობლოს სახისგან რადიკალურად განსხვავდება და პასიური, დაუცველი, განადგურებული ქალის ნაცვლად ძლიერ, პრინციპულ და მებრძოლ გმირს წარმოადგენს, მაგრამ ქალის სხეულის დაკავშირება განადგურებულ სამშობლოსთან აქაც შთამბეჭდავ მეტაფორად იქცევა.

გადასახლებული ჩეჩნები მგლოვიარედ გადმოჰყურებენ ცეცხლში გახვეულ აულს. პარალელური მონტაჟის საშუალებით, ეს ეპიზოდი ენაცვლება გარდაცვლილი ქალის დატირების სცენას. მკვდარი ქალის (თანაც დედის, რომელსაც პატარა ბიჭი რჩება) სხეული იდენტიფიცირდება „მკვდარ“, ცეცხლის ალში ჩაფერფლილ სოფელთან/სამშობლოსთან, რასაც ერთდროულად და ერთნაირად გლოვობს ჩეჩენი ხალხი. თუმცა, ამჟამად ჩეჩნები დანებებას არ აპირებენ. ფერფლიდან წამომართული ერის იდეა ისევ ქალის – ამჯერად ძლიერი,

მებრძოლი ელისოს სახეში რეპრეზენტირდება.

„როდესაც ჩეჩნები ვაჟიას ადანაშაულებენ გადასახლებაში, ელისო მანდილს მოიხსნის და ხალხს აჩერებს. მართალია, მანდილის მოხსნა მშვიდობის ჩამოსაგდებად გავრცელებული პრაქტიკა იყო მთაში, მაგრამ ამ დროს მალა ხელაწეული ელისო ბიბლიურ მოსეს ჩამოჰგავს და ისე გადაეფარება ვაჟიას, როგორც ჩეჩენთა ახალი პატრიარქი“.<sup>1</sup>

მრავალგზის დაცემული, შეურაცხყოფილი, უუფლებო, მაგრამ გაუტყეხელი ქალის სახე გამოიყენა ლანა ლოლობერიძემაც ფილმში „დღეს ღამე უთენებია“ (1983), XX საუკუნის საქართველოს ისტორიის გასააზრებლად.

„მე ყოველთვის მაინტერესებდა და მაინტერესებს ქართველი ქალის, დედის ხასიათი, საერთოდ ისეთი ადამიანის სულიერი სამყარო, ვინც თავისი ნებით, ზნეობრივი ვალის კარნახით ბევრი იტვირთა ცხოვრებაში“<sup>2</sup> – აღნიშნავდა რეჟისორი ფილმთან დაკავშირებით ერთ-ერთ ინტერვიუში.

„დღეს ღამე უთენებია“ გადაღებულია, როგორც თანამედროვე ეპოსი, ბალადა მანანა მენაბდის „ზონგების“ თანხლებით. რასაკვირველია, შემთხვევითი არ არის მთავარი გმირის სახელი – ევა, ის კრებითი სახეა, რომელიც არა მარტო თავისი სქესის, არამედ ქვეყნის ბედსაც გამოხატავს.

ლანა ლოლობერიძის თაობისთვის თითქოს ეროვნულ იდეაზე მეტად პიროვნულობის საკითხია წინა პლანზე გამოტანილი, მაგრამ ეს ორი თემა მჭიდროდაა გადაჯაჭვული – პიროვნული დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების ქვეტექსად ყოველთვის იკითხება ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეა.

თენგიზ აბულაძის ფილმ „ვედრების“ – ფილმის, რომელშიც თემი/კოლექტივისა და პიროვნების მწვავე კონფლიქტია ნაჩვენები – სცენარისტი რეზო კვესელავა იხსენებს: „სცენარს დავარქვით „ლაშარის გორი“ იმ აზრით,

<sup>1</sup> ცოფურაშვილი ს., ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920-იანი წლების ქართულ მუნჯ ფილმებში. ორიენტალიზაცია, ავენტობა და კლასი, ავტორეფერატი, 2016. გვ. 29.

<sup>2</sup> ქართველი კინორეჟისორები. ნარკვევების კრებული. ნაწ. I, თბილისი, 2005.

რომ საქართველოს ეღირსება იპოვოს თავისი სიმაღლე და დამოუკიდებლობა. ასე გვქონდა გაგებული და ამ კუთხით მივუდექით მასალას. იდეა გვკარნახობდა, რომ სცენარი პატრიოტული, ნაციონალისტურიც კი უნდა გამოსულიყო. ასეთი იყო დროის კარნახი“.<sup>1</sup>

„დროის კარნახი“ ქართული კინოსა და მასში ნებისმიერი თემის, მათ შორის, ეროვნული იდენტობის რეპრეზენტირების განხილვისას, მუდმივად გასათვალისწინებელი ფაქტორია, რომელიც არც თუ იშვიათად რადიკალურადაც კი ცვლის მნიშვნელობებს.

60-იანელთა თაობა, რომელიც „ოტტეპელის“ ტალღაზე მოვიდა, შედარებით ღიად და თამამად იწყებს ეროვნულ იდენტობაზე ლაპარაკს. ის გამოდის კლასობრივი ნარატივიდან, რომელიც თავსმოხვეულ იდეოლოგიურ ვალდებულებად აღიქმებოდა და იწყებს ეროვნული მეხსიერების აღდგენას.

ჰეივორდის თქმით, ერი არის მახსოვრობის ტერიტორიზაციის შედეგი, რომელსაც წარსულში ჩადებული კულტურული თუ ისტორიული „კაპიტალდაბანდება“ ასაზრდოვებს.<sup>2</sup> 60-იანელთა ფილმებში პიროვნებისადმი სიმპათია-ანტიპათია, მისი სიძარტლე თუ დამოუკიდებლობის ხარისხი უმეტესწილად სწორედ ამ „კაპიტალდაბანდებით“ აიხსნება ანუ იმით, თუ რამდენად ღრმა, ძველი და „კეთილშობილია“ მისი ქართველობა.

პერსონაჟის დახასიათების ეს მოტივი მკვეთრად იხაზება ოთარ იოსელიანთან. არც ნიკო („ვიორგობისთვე“) და არც გია აგლაძე („იყო შაშვი მგალობელი“) ნამდვილად არ არიან სანიმუშო საბჭოთა მოქალაქეები, მაგრამ არიან სანიმუშო ადამიანები, რომლებიც უცნაურ ეგზოტიკად აღიქმებიან კონფორმისტულ გარემოში. მათ შინაგან კეთილშობილებას კი „კეთილშობილური წარმომავლობა“ განაპირობებს, რაზეც მიუთითებს ტიპური ძველთბილისური სახლები და წინაპართა ფოტოებითა და ძველებური ავეჯით მოწყობილი ინტერიერები.

<sup>1</sup> აბულაძე თ., ანარეკლები, თბ., 2009.

<sup>2</sup> Cinema and Nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), Abingdon: Routledge. (2000), p. 90.

მათგან განსხვავებით, კარიერისტი და „უფესვებო“ ოთარი სტანდარტული საბჭოური დიზაინის ბინაში ცხოვრობს.

„კეთილშობილი“ ნონკონფორმისტი გმირები მარგინალიზდებიან სოციალურადაც (განადგურებული კლასის „უკანასკნელი მოჰიკანები“), პოლიტიკურადაც (მათთვის მიუღებელია კომუნისტური სიკეთის ყალბი პათოსი) და კულტურულადაც (ვერ ეგუებიან სუროგატადქცეულ ქართულ კულტურასა და ტრადიციებს).

ასეთია 60-იანელების ერთ-ერთი პირველი პროტაგონისტი, ახალგაზრდა მწერალიც გიორგი შენგელაიას ფილმიდან „ალავერდობა“ (1962). ალავერდობის დღესასწაულზე ჩასული, სრულიად გაუცხოებულია მოქეიფე მასისგან. უფროსი (ნიკოლოზ) შენგელაიასგან განსხვავებით, აქ შეუძლებელია ერთი იდეით შეკრული კოლექტიური პორტრეტის შექმნა; ინდივიდუალობადაკარგულ, ღრეობაში ათქვეფილ ადამიანებს მხოლოდ და მხოლოდ დაცემის შემზარავი სურათის ჩვენება შეუძლიათ. მთავარი გმირი მათ შორიდან უტრიალებს, აკვირდება, გვერდს უვლის, გარდა იმისა, რომ მათთან იდენტოფიცირებას ვერ ახდენს, თითქოს ემინია, თვითონაც არ დაკარგოს საკუთარი სახე. ის ერთადერთია, ვისაც პროტესტის გრძნობა უჩნდება საყოველთაო გართობა-ერთობისადმი, რომელიც გაბედავს და გააჭენებს (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობითაც) ინერციით მცხოვრები „მომლოცველების“ წინააღმდეგ.

ცოტა მოგვიანებით, ასეთივე სიმძაფრით აუშხედრდება თამრიკო „უშნო ქართველებს, პანაშვიდებისა და ქეიფების ხალხს“, მერაბ კოკონაშვილის ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981), რომლისთვისაც, ახალგაზრდა მწერლის მსგავსად, ტრადიციების გადაგვარება ეროვნული იდენტობის დაკარგვის სინონიმია.

80-იანების ბოლოდან მოყოლებული, დისიდენტური ინტონაციის ნარატივი თანდათანობით გამოკვეთილი ნაციონალისტური დისკურსის სახეს იღებს, რაც პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ კინოში (და არა მხოლოდ) უკიდურესად

მეინსტრუმული გახდება. მთავარ საიდენტიფიკაციო ნიშნად ეკლესია და მართლმადიდებლობა (რაც აბსოლუტურად ჩაანაცვლებს ქრისტიანობის ცნებას) იქცევა, რომელთან მისასვლელი გზის გარდა, – „მონანიების“ „საზეპირო ფრაზის“ პერიფრაზირება რომ გავაკეთო, – სხვა გზის არსებობა ფუჭი და გაუმართლებელია. ამჯერად უკვე ასეთია „დროის კარნახი“, რაც, ფაქტობრივად, გამორიცხავს ეროვნულობის სეკულარულ გაგებას.

ეროვნულობა ღრმად ეგზოტიზებულ, პატრიარქალურ სოფლურ გარემოსთან იგივეება, რაც განსაკუთრებით გამოკვეთილია გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებაში. ცივილიზაციით შეუბღალავი, „ბუნებრივი“/მთის ადამიანისა და გარემოს იდეალიზაცია მის ფილმებში პატრიარქალური ყოფის ნოსტალგიას ბადებს. თუ 90-იან წლებში ეს ტენდენცია პოსტსაბჭოთა სინდრომად შეიძლება განვიხილოთ, ბოლო ათწლეულის კინოში გამოვლენილ თვითეგზოტიზაციას ბაზრის კანონებიც ემატება, რომელიც ჯერ კიდევ დეტერმინირებულია დასავლური კოლონიალური მზერით.

თუ გასული საუკუნის 20-იანი წლების ქართულ ავანგარდულ ფილმებში, იქნება ეს „ელისო“ თუ „ჯიმ შვანთე“, ავტორები ეგზოტიზაციისგან სრულიად თავისუფლდებიან (როგორც იმდროინდელ პრესაში იწერებოდა, ნიკოლოზ შენგელაია „ადმოსავლური სანელებლების“ გარეშე იღებს), 2006 წელს გელა და თემურ ბაბლუანიები იღებენ „მემკვიდრეობას“ სვანურ ტრადიციებსა და სისხლის აღების წესზე, როგორც ფატალურ გარდუვალობაზე, როგორც ღირსების საკითხზე. კუმჭი პაპა, რომელიც საკუთარ კუბოს დაატარებს, სრულიად რომანტიზებულია, თავად აბსურდულობამდე მისული სიტუაცია კი იმდენად კარიკატურული ხდება, რომ მაყურებელში ტრაგიზმის განცდას გამორიცხავს. თუმცა სიტუაცია კარიკატურულად დროსთან ანაქრონიზმის გამო აღიქმება და არა ავტორების მხრიდან ტრადიციისადმი ირონიულ-კრიტიკული დამოკიდებულების შედეგად, რასაც აღწევს 30-იან წლების დასაწყისში მიხეილ ჭიაურელი თავის შესანიშნავ



სოციალურ პამფლეტში „ხაბარდა“ (1931).

ფილმის მთავარი გმირები ლუარსაბი და დიომედე ებლაუჭებიან წარსულს, რომლის სიმბოლო ჩამოქცევის პირას მყოფი, თითქმის უკვე ნანგრევებად ქცეული ეკლესიაა. ფილმში ერთი ეპოქის კრიზისი და მისი ახლით შეცვლის აუცილებლობა გამოხატულია კერპებისადმი (დანგრეული ეკლესია, ისტორიული წარსული) ნეკროფილური ვნების კარიკატურულობით. თუმცა, ცოტა ხანში, საბჭოთა ბელადი ნაციონალური კულტურების ისტორიის გადაწერას მოითხოვს კომუნისტური იდეოლოგიისთვის მისაღები რიტორიკის შესაბამისად და ნეკროფილური ვნების ეს კარიკატურულობაც ფსევდომონუმენტური კიჩით შეიცვლება თავად ჭიაურელთან. სტალინის დაკვეთით გადაღებულ ფილმში „გიორგი სააკაძე“ (1943) კერპები მითოლოგიზებული გმირებისა და წარსულის სახით ცოცხლდებიან. წარსულისა და ისტორიული გმირების მითოლოგიზაცია ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს ასრულებს. რამდენადაც ის ძალიან ღრმა, კოლექტიურ ქვეცნობიერშია ჩამჯდარი, ხშირად ანაცვლებს რეალურ ფაქტებსა და ისტორიის რაციონალურ გააზრებას.

ქართული კინო, უმეტესად, ამ მითების რეპრეზენტატორად გვევლინება, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, რომელთა შორის აღსანიშნავია ტატო კოტეტიშვილის სტუდენტური ნამუშევარი „გმირი“ (1983), რომელიც ჯერ კიდევ ეროვნული მოძრაობის აღმავლობამდე გადაიღო. ტატო კოტეტიშვილიც კიჩს მიმართავს, ოღონდ არა ფსევდომონუმენტური სურათის მისაღებად, არამედ ჰეროიკული წარსულს დემითოლოგიზაციისთვის. რეჟისორი მახვილგონივრული იგავით აჩვენებს, თუ რა მარტივი, ყოფითი ამბიდან იბადება განვეებული და გაკერპებული ისტორია, სადაც ადამიანის ინდივიდუალობას უკვე არა კომუნისტური იდეოლოგიის დოგმები, არამედ ნაციონალურ მითოლოგიას დამორჩილებული ნორმები კლავს, სადაც ადამიანი მთლიანად დეტერმინებულია სახელით – მამის/ავტორიტეტის, გმირი-ანტიგმირისა თუ მითის სახელით: ამ ჩაკეტილ სივრცეში ან

თამარი ხარ, ან დავითი (უფრო სწორად – უნდა იყო), ან გმირი, ან მოღალატე.

როგორც ეს მოკლე მიმოხილვაც აჩვენებს, ეროვნული იდენტობა არ არის ერთი სტატიკური მოცემულობა, არამედ ის ყალიბდება ამა თუ იმ იდეოლოგიის კონიუნქტურის ან დროის ცვლილების შესაბამისად. ქართულ კინოში ჯერ არ არის არტიკულირებული, რასთან ახდენს თანამედროვე ქართველი იდენტიფიკაციას, თუმცა ეს თავად ქართულ საზოგადოებაშიც ჯერ კიდევ ბუნდოვანი საკითხია.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ქართველი კინორეჟისორები. ნარკვევების კრებული. ნაწ. I, თბილისი, 2005;
- თენგიზ აბულაძე, ანარეკლები. თბ. 2009;
- სალომე ცოფურაშვილი, ქალთა რეპრეზენტაციის მოდიფიკაცია 1920-იანი წლების ქართულ მუნჯ ფილმებში. ორიენტალიზაცია, აგენტობა და კლასი, ავტორეფერატი, 2016;
- Cinema and Nation. In M. Hjort & S. MacKenzie (Eds.), Abingdon: Routledge. 2000.



# სელოვნებათმცოდნეობა



ირინე აბესაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

## **მხატვარი-სცენოგრაფი ალექსანდრე შერვაშიძე 1918 წლის ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების შესახებ**

ალექსანდრე შერვაშიძე აფხაზეთის უკანასკნელი მთავრის, მიხეილის, ოჯახის წარმომადგენელი იყო. იგი რევოლუციამდელი რუსეთის პროგრესული ხელოვნებისათვის მებრძოლთა რიგებში იდგა და ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ცარისტულ რუტინას ეწინააღმდეგებოდა. ცნობილი სცენოგრაფი თამამად ილაშქრებდა დიდმპყრობელური შოვინისტური პოლიტიკის წინააღმდეგ.

უფრო კონკრეტულად კი, ალექსანდრე შერვაშიძე-ჩაჩბა (1867-1968) გახლავთ აფხაზეთის უკანასკნელი მთავრის, მიხეილის, ძმისშვილი. მისი მამა – კონსტანტინე გიორგის ძე შერვაშიძე, რუსეთის არმიის ოფიცერი, რუსეთის იმპერიის წინააღმდეგ ქართველ თავად-აზნაურთა 1932 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობის გამო, რუსეთში გადაასახლეს. 1866 წლის აფხაზეთის აჯანყების შემდეგ კი, შერვაშიძეთა ოჯახს საერთოდ აეკრძალა სამშობლოში დაბრუნება. კონსტანტინე შერვაშიძე და მისი ფრანგი მეუღლე ყირიმში დამკვიდრდნენ. იქ, ქალაქ ფეოდოსიაში, შეეძინათ უფროსი შვილი ალექსანდრე. ალექსანდრემ განათლება ჯერ სახლში, შემდეგ ნიჟეგოროდის კადეტთა კორპუსსა და კიევის რეალურ სასწავლებელში მიიღო, მაგრამ სამხედრო კარიერაზე უარი თქვა. კიევშივე დაიწყო ხატვა, იგი თავდაპირველად, პეტერბურგის ხელოვნებათა აკადემიის სამხატვრო სასწავლებლის პედაგოგებთან: ივანე სელეზნიოვთან და ალექსანდრ პრახოვთან სწავლობდა. 1891 წლიდან კი, ა. შერვაშიძე „მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების უმაღლეს სასწავლებელში“ ჩაირიცხა თავისუფალ მსმენელად.

1895 წელს, სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ალექსანდრე პარიზში მიემგზავრება და ფერნან კორმონისა და ჟულიანის სახელოსნოებში განაგრძობს სწავლას. აქ, იგი ეცნობა მუზეუმებში დაცულ ნამუშევრებსა და თანამედროვე ფრანგულ ხელოვნებას. ხდება პარიზის „რუსული მხატვრული წრის“ და მხატვართა დაჯგუფების „ხელოვნების სამყაროს“ („Мир искусство“) წევრი. ამ პერიოდში ალექსანდრე შერვაშიძე ხატავს დაზგურ სურათებს, უმეტესად, პორტრეტებს: „უცნობი ქალის პორტრეტი“, „მეუღლის პორტრეტი“, „ავტობორტრეტი“, „მეგობრები“, „ღამე ახლოვდება“, „ბაღში“. აქტიურად მონაწილეობს რუს მხატვართა პარიზულ გამოფენებში. ხოლო, 1899 წელს ი. გრაბართან და ვ. სეროვთან ერთად, ბრუნდება პეტერბურგში. ამავე დროს, როგორც პარიზულ მხატვართა კომიტეტ „მონპარნასის“ წევრი, პერიოდულად მიემგზავრება პარიზში და მონაწილეობს გამოფენებში (1904-1906, 1911-1912 წწ). 1906 წლიდან კი, ალექსანდრე შერვაშიძე პეტერბურგის საიმპერატორო ოპერის თეატრის დეკორატორად იწყებს მოღვაწეობას და ამ დროიდან იწყება მისი, როგორც თეატრის მხატვრისა და სცენოგრაფის, შემოქმედება. საერთო ჯამში ალექსანდრე შერვაშიძემ 50-ზე მეტი სპექტაკლი გააფორმა რევოლუციამდელ რუსეთში. მისი დადგმები იმთავითვე „ახალი თეატრის“ ექსპერიმენტებს, ჯერ ვ. მეიერჰოლდს, მოგვიანებით – ნ. ევრეინოვსა და ს. დიაგილევს უკავშირდება. „ახალი თეატრის“ ტენდენციები – მაყურებლისა და ქმედების, დარბაზისა და სცენის გაერთიანება, ინტერესი შუა საუკუნეების თეატრალური ფორმების მიმართ – მის მიერ უკვე პირველი გაფორმებული წარმოდგენების სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებში ვლინდება: ვ. მეიერჰოლდის „ტრისტანი და იზოლდა“ (მარინის თეატრი), „მასხარა ტანტრისი“ (ალექსანდრეს თეატრი, 1910), „მირანდა“ (ნ. კაზანლი), „ლურჯი წვერი“ (ჟ. ოფენბახი), „პატარძალი“ (გ. ჩულკოვი) – მარინის თეატრი, „პროფესორი სტორიცინი“ (ა. ტოლსტოი), „ვაი ჭკუისაგან“ (ა. გრიბოედოვი) – ალექსანდრეს თეატრი, „ღვთისმოსავი მარტა“ („ძველი თეატრის“ მეორე სეზონი).

ამ ექსპერიმენტული სპექტაკლების წარმატებას თეატრალური პრესა მრავალწილად სცენოგრაფიას მიაწერდა.

1917 წელსათვის ალექსანდრე შერვაშიძე პრაქტიკულად პეტერბურგის ყველა საიმპერატორო თეატრის მთავარი დეკორატორია, თუმცა მხოლოდ სცენოგრაფიით არ კმაყოფილდება. პარალელურად მან მოხატა „ძველი თეატრის“ კედლები ე. ლანსერესა და კ. რერიხთან ერთად. მისი ესკიზების მიხედვით შეკერილი კოსტიუმებით გამოდიოდნენ „მოდის საღამოებზე“ პეტერბურგის ცნობილი მსახიობები. I მსოფლიო ომის მსხვერპლთა დასახმარებლად, მხატვარი ხშირად მონაწილეობდა საქველმოქმედო საღამოებსა და საიუბილეო სპექტაკლებში, გამოფენებსა და აუქციონებში. ამასთან ერთად, მან მრავალი სტატია, თუ გამოკვლევა დაბეჭდა რუსულ მხატვრობასა და ფრანგული ხელოვნების ისტორიის საკითხებზე, პეტერბურგის ჟურნალ-გაზეთებში. ასეთებია, მაგალითად: წერილი მხატვარ ჟორჟ სერას შესახებ, ასევე, მოზრდილი გამოკვლევა „ფრანგული ფერწერა ასი წლის მანძილზე“ და სხვ. ყოველ მათგანში აშკარად ჩანს მხატვრობაში კარგად გათვითცნობიერებული და ფართო განათლების მქონე ადამიანი. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი წერილი „ინდივიდუალიზმი და ტრადიცია“ (ჟურნ. „ზოლოტოე რუნო“, 1909 წ.) ალექსანდრე შერვაშიძემ ა. ბენუას განმარტებული სტატიის – „მხატვრული ერესის“ – პასუხად გამოაქვეყნა. ა. ბენუასგან განსხვავებით, ინდივიდუალიზმი თუ ტრადიცია მისთვის არა დასაპირიპირებლად, არა კონფლიქტურად, არამედ ერთიანობაში მოიაზრება, რაც არსებითად უკავშირდება მხატვრული ტრადიციისადმი ქართველ მოდერნისტთა მიერ ოდნავ მოგვიანებით გაცხადებულ დამოკიდებულებას.

აღსანიშნავია, ალექსანდრე შერვაშიძეს არასოდეს ავიწყებოდა, რომ საქართველოდან იყო. რუსეთის იმპერიის დედაქალაქში მოძებნა და დაუახლოვდა თავის თანამემამულეებს. აქტიურად ჩაერთო პეტერბურგელ ქართველთა კულტურულ ცხოვრებაში, რუს ინტელიგენციასთან ტრადიციადქცეულ ქართველთა შეხვედრა-საღამოებს მხატვარი ქართული



ყოფის ცოცხალი სურათებით წარმოადგენდა. ალექსანდრე შერვაშიძე არ წყვეტდა კავშირს ნათესაებთან, დაახლოებული იყო პეტერბურგში მცხოვრებ მოგვარეებთან და დადიანებთან. 900-იანი წლების დასაწყისში პარიზში მასთან წლობით ცხოვრობდნენ ბათუმელი ნაკაშიძეები, რომლებთანაც ურთიერთობას მხატვარი შემდეგშიც აგრძელებდა, მაგრამ ყველაზე გულთბილი ურთიერთობა და სიყვარული ჰქონდა თავის სოხუმელ ძმასთან ვლადიმერთან და ბიძაშვილთან – პოეტსა და საზოგადო მოღვაწე გიორგი შერვაშიძესთან (აფხაზეთის უკანასკნელი მთავრის, მიხეილის და ალექსანდრა დადიანის ვაჟი – ი. ა.). სწორედ გ. შერვაშიძის გარდაცვალება გახდა 1918 წელს ალექსანდრე შერვაშიძის სოხუმში მამაპაპურ კერაზე დაბრუნების მიზეზი. აქ იწყება მისი, როგორც საზოგადო მოღვაწის საქმიანობა: აქტიურად მონაწილეობს სოხუმის არტისტული საზოგადოების მუშაობაში; ხსნის თეატრალურ კურსებს, სადაც იმხანად სოხუმში მყოფ ვ. კამენსკისა და ნ. ევრეინოვთან ერთად ასწავლის; ახორციელებს რამდენიმე წარმოდგენას მოწაფეებთან ერთად; აარსებს საბავშვო სტუდიას სოხუმის ქალთა გიმნაზიის შენობაში; ხელმძღვანელობს ხატვის წრეს; კითხულობს ლექციებს ხელოვნების შესახებ საქართველოსა და სამხრეთ კავკასიის ქალაქებში; ეწევა საგანმანათლებლო მუშაობას და ამ მიზნით ნიკო მარსაც უკავშირდება.

ბოლო დროს მრავალი ქართველი და აფხაზი მკვლევარი დაინტერესდა ალექსანდრე შერვაშიძის შემოქმედებით. მართალია, მხატვრის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი პუბლიკაციები მრავალ საინტერესო ასპექტს წარმოაჩენს, მაინც რჩება ცნობილ მხატვართან დაკავშირებული საზოგადოებისათვის ნაკლებად ცნობილი არაერთი საინტერესო საკითხი.

1918 წელს პეტერბურგის საიმპერატორო თეატრის სცენოგრაფი საქართველოშია. თბილისის გაზეთში,<sup>1</sup> რომელსაც პოეტი და საზოგადო მოღვაწე სერგეი გოროდეცკი

<sup>1</sup>Газ.: „Закавказское Слово“, 1918, №4-6.

რედაქტორობდა, იბეჭდება ალექსანდრე შერვაშიძის წერილები საერთო სათაურით – „ჩემი შთაბეჭდილებები“ („Мои Впечатления“). ავტორის განსჯის საგანი, უწინარესად, თბილისია, მისი ავტორისეული სახელწოდებით „ქალაქი-მუზეუმი“. ამ წერილებიდან აშკარად ჩანს, რომ მხატვარი მოხიბლულია თბილისის ნაგებობათა ძველი ნაძერწი ფორმებით და სერგეი გოროდეცკის მსგავსად, ფლორენციას ადარებს. მხატვარი წერს: „...აქ, თბილისში თითოეული კლდის გრეხილის სიმკვრივე, თითოეული ჩამოვარდნილი ქვა, თუ აგური ამ სიმკვრივის განუყოფელი ნაწილია და მოგვითხრობს გარდასულ საუკუნეებზე, ქართველი ხალხის დიდ უბედობაზე. უყურებ მათ და საკუთარ თავს ეუბნები: აქ ადგილია დიდი ჭაბანწყვეტის, [...] დიდი, მრისხანე, ავბელითი ბრძოლების, დაკარგული იმედების, [...] ჩვენ ვიცით, რომ საქართველო არავის ჩაგრავდა, იგი მხოლოდ თავს იცავდა. ამ ცის ქვეშ, სისხლით გაჯერებულ მიწაზე, რომელიც გაჟღენთილია ხალხის გოდებით, იჭედება ერთგულება, სიქველე და შემართება [...] ამაზე მეტყველებენ ძველი თბილისის ქვები...“<sup>1</sup> მხატვრის აზრით, ახალი „კულტურის და ცივილიზაციის“ თბილისი, სულ სხვა თემაზე – ხალხური სულის ღრმა ძილზე, ჭეშმარიტი კულტურისგან ხალხის ჩამოშორებაზე, ხალხური შემოქმედების სიკვდილზე, უხამსობისა და სიცრუის გამეფებაზე მეტყველებს. სიონის ტაძრის აღდგენილ მოხატულობას ალექსანდრე შერვაშიძე არამართო უნიჭობად, არამედ ძველი ტაძრის, მისი მხატვრისა და მრევლის შეურაცხყოფად მიიჩნევს. ასეთივეა, ავტორის აზრით, ახალი კავკასიის მუზეუმის არქიტექტურაც, ეკლესია-მონასტრების, უმეტესი ნაწილის „საშინელი რესტავრაცია, თუნუქის გადახურვიანი გუმბათების უგემოვნო მდიდრულობა“. მხატვარი აკრიტიკებს სიძველისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას და დაასკვნის, რომ „...ეს რუსული თვითმპყრობელური კულტურაა. ასეთი იყო ჯერ კიდევ რევოლუციამდე რუსეთი. აღმაშფოთებელი უგემოვნების

<sup>1</sup> Газ.: „Закавказское Слово“, 1918, №4-6.

ქვეყანა ინგრეოდა, ლპებოდა, მტვრად იქცეოდა...“<sup>1</sup> ამიტომ, რომ ძველი თვითმყოფადი ქართული კულტურის გაცნობა მხატვარში ნოსტალგიას აღძრავს; ამიტომ, რომ ქების ეპითეტებს არ იშურებს ნარიყალასა და მეტეხის, მტკვრის გაღმა-გამოღმა სანაპიროებზე შეფენილი აივნისიანი ქართული სახლების მისამართით.

აღნიშნულ წერილში ალექსანდრე შერვაშიძე საუბრობს თანამედროვე ყოფაში ხელოვნების დანიშნულებაზეც, კავკასიაში სამხატვრო კადრების აღზრდის აუცილებლობაზე და იქვე მიუთითებს, რომ საკმარისი არ არის გაიხსნას ფერწერის, არქიტექტურის და სხვა პლასტიკური ხელოვნების სკოლები, საჭიროა მიღებული ცოდნის სამშობლოს საკეთილდღეოდ გამოყენება. მხატვარს მიაჩნია, რომ თუ დიდი გარდაქმნები ჩვენს მშობლიურ კავკასიაში მხოლოდ მუცლისა და ხორცის საზრუნავისადმი იქნება მიმართული და ეს ძვრები ადამიანის სულის გაკეთილშობილებას არ შეეხება, მაშინ ყველაფერი მხოლოდ ლიტონ, ცარიელ სიტყვებად დარჩება. ალექსანდრე შერვაშიძისთვის, „მომავალი ფედერაციული კავკასიის ახალი ცხოვრების მშენებლობაში“, – ეს კი, ავტორის აზრით, „ერთადერთი შესაძლებელი ფორმაა მისი პოლიტიკური დამოუკიდებლობისა, როდესაც ხალხის ძველი სულიერი მემკვიდრეობა, კულტურა წარმოჩინდება მთელი სისავსით და მრავალფეროვნებით. მცირე ერები აღარ დაითრგუნებიან ძლიერისაგან...“<sup>2</sup>

როგორც ვხედავთ, მხატვარი მოუწოდებს დამოუკიდებელ საქართველოს, გაუფრთხილდეს უდიდეს საგანძურს – ეროვნულ ხელოვნებას, კულტურულ მემკვიდრეობას, რადგანაც „ხალხის თვითმყოფადობის სრული გამოვლენისათვის ყველაზე საუკეთესო დრო, სწორედ ახლა დგას“ – წერს იქვე მხატვარი და კავკასიის ფედერაციულ პოლიტიკურ ფორმაზე საუბრისას, როგორც ჩანს, საქართველოს დამოუკიდებლობის იმ საფეხურს გულისხმობს, რომელიც ამიერკავკასიის სეიმით გამოიხატა.

<sup>1</sup> გაზ.: „Закавказское Слово“, 1918, №4-6.

<sup>2</sup> იქვე.

წერილის ბოლოს, ალექსანდრე შერვაშიძე იმედს გამოთქვამს, რომ კავკასიის მკვიდრნი მხოლოდ დამოუკიდებელი აზრითა და სიტყვით, დამოუკიდებელი ხელოვნებით შეძლებენ, მათთვის უცხო, თვითმპყრობელური მონობისგან თავის დაღწევას და, მაშინ, თბილისიც შეძლებს უწინდელი სიღიადის აღდგენას.

აღსანიშნავია, რომ რუსეთის იმპერიული პოლიტიკის ფონზე, მთელი სიცხადით გამოჩნდა შერვაშიძეთა საგვარეულოს ტრაგიკული სვე-ბედი. სწორედ ეს, შოვინისტური პოლიტიკა, ყველანაირად ცდილობდა არა მარტო ამ დაწინაურებული ფეოდალური სამთავროს შთამომავლების გაძევებას მამაპაპისეული მიწიდან, არამედ მთელი აფხაზი ხალხის ქართველებისგან გათიშვას და მის გარუსებას.

როგორც აკად. სიმონ ჯანაშია წერდა, სწორედ ასეთი ხალხის მიმართ ჰქონდა მეფის რუსეთის მთავრობას სპეციალური გეგმები, რომელთა განხორციელებისთვის აფხაზეთის მთავრის ხელისუფლების არსებობა დიდი დაბრკოლება იყო. ასე მაგალითად, განზრახული იყო, შავი ზღვის მთელს აღმოსავლეთ სანაპიროზე რუსი მოსახლეობის დასახლება. 1864 წელს, როდესაც დიდმა მთავარმა, მიხეილ ნიკოლოზის ძემ, მეფის ნაცვალმა კავკასიაში აღძრა საკითხი აფხაზეთის სამთავროს გაუქმების შესახებ, პეტერბურგს აცნობა, რომ ასეთი ღონისძიების მიღება საჭიროა, სწორედ იმისთვის, რომ შესრულდეს უმაღლესი მთავრობის მიერ მოწონებული განზრახვა – შავი ზღვის აღმოსავლეთ სანაპიროზე, ყუბანის შესართავიდან მდინარე ბზიფამდე კაზაკთა დასახლების თაობაზე.<sup>1</sup>

1864 წლიდან მოყოლებული, აფხაზეთში რუსული მმართველობის შემოღების შემდგომ, განსაკუთრებით გამძაფრდა აფხაზების და ქართველების მიმართ დამოკიდებულება, რადგან იმპერიულ ზრახვებს ხელს უშლიდა და ამუხრუჭებდა ქართული ეროვნული მოძრაობის გაშლა სოხუმის ოლქშიც. „Грузинское движение в Сухумском округе служит

<sup>1</sup> იხ.: ჯანაშია ს., ვიორგი შერვაშიძე, ნარკვევი აფხაზეთისა და სამეგრელოს კულტურული ისტორიიდან, თბ., 1939.

тормузом к обрусению края“ – სწორედ ასე მოახსენებდა ქუთაისის სამხედრო გუბერნატორის მოადგილე 1897 წლის 15 სექტემბრის პატაკში.<sup>1</sup>

აღნიშნული, რთული ვითარების გამო, მხატვარ ალექსანდრე შერვაშიძის მამა, კონსტანტინე შერვაშიძე, იძულებული გახდა რუსეთში გადახვეწილიყო. როგორც უკვე ითქვა, მოსკოვში იგი დაქორწინდა ფრანგ პიანისტ ქალზე, რომელთანაც ოთხი შვილი შეეძინა. მხატვრის ცხოვრებას მისი ავტობიოგრაფიით – „მე ვიხსენებ“ („Я Вспоминаю“) ვეცნობით.<sup>2</sup>

ქართულ კულტურას ალ. შერვაშიძე ჯერ კიდევ მოსკოვში გაეცნო, თავისი ბიძის, დავით ბაგრატიის ძე გრუზინსკის მდიდარი ბიბლიოთეკის წყალობით.<sup>3</sup> თავისი დროისთვის უაღრესად განათლებული დავით გრუზინსკი სამშობლოს სიყვარულს უნერგავდა მომავალ მხატვარს, რომლის მეურვედაც დაინიშნა იგი, ალექსანდრეს მამის – კონსტანტინეს გარდაცვალების შემდეგ. თავისი სამშობლოს – აფხაზეთის სიყვარული, ქართველი ხალხისა და ქართული კულტურის პატივისცემა ალექსანდრეს, სულიერ მეგობართან, მკვიდრ ბიძაშვილთან, პოეტ გიორგი შერვაშიძესთან ურთიერთობითაც განუმტკიცდა. გიორგი შერვაშიძისათვის აფხაზეთის არსებობა წარმოუდგენელი იყო საქართველოს გარეშე. ამიტომაც, როცა პოეტი საუბრობდა საქართველოზე, თავისთავად გულისხმობდა აფხაზეთს.

როგორც აღვნიშნე, 1918 წელს ალექსანდრე შერვაშიძის რუსეთიდან საქართველოში ჩამოსვლა გიორგი შერვაშიძის გარდაცვალებითაც იყო გააირობებული. გაზეთში „Закавказское Слово“ გამოქვეყნებული მხატვრის

<sup>1</sup> იხ.: ძიძარია გ., რევოლუციამდელი აფხაზეთის ინტელიგენციის ჩამოყალიბება, სოხუმი, 1970.

<sup>2</sup> ალ. შერვაშიძე, ავტობიოგრაფია. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის – შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის – საარქივო ფონდსაცავში – ა.შერვაშიძის ფონდში.

<sup>3</sup> ალ. შერვაშიძე, ავტობიოგრაფია. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის – შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის – საარქივო ფონდსაცავში – ა.შერვაშიძის ფონდში.

წერილიც სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება. ალექსანდრე შერვაშიძე უნებლიეთ, მაშინდელი ისტორიული ვითარების – საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის სინამდვილეში აღმოჩნდა. რაც შეეხება იმავე გაზეთში დაბეჭდილ მეორე წერილს, აქ მხატვრის პოზიცია არსებული პოლიტიკური სიტუაციისადმი მკვეთრად უარყოფითია. მაგრამ, იმისათვის, რომ არ მოხდეს წერილის არასწორი ინტერპრეტაცია, საჭიროა მის მიღმა არსებული მოვლენების გაშუქება და საამისოდ მნიშვნელოვანი დოკუმენტების გაანალიზება. მხატვარი წერს: „...ჩემი ძმები აფხაზები იტანჯებიან ციხეებში, [...] ისინი, როგორც საქართველოს ტყვეები, მეტენის ციხეში არიან მოთავსებულნი. [...] რა არის ეს?! ომის უბედურება?! მონობა?! [...] მაგრამ ვინ არიან ეს პატიმრები? ოდითგან თავისუფალი აფხაზები. თითქოს ქართველ ხალხს შეუძლია და სურს პირშავი იყოს მოძმე ხალხის მიმართ! თითქოს ქართველ ხალხს შეუძლია და სურს, წინ აღუდგეს მოძმე ხალხის თავისუფლების სურვილს!...“<sup>1</sup>

მართლაცდა, ვინ იყვნენ ის პატიმრები, რომელთა გამოც, მხატვარმა ესოდენ მძიმე ბრალდება წაუყენა საქართველოს მაშინდელ ხელისუფლებას?! ალექსანდრე შერვაშიძის ამგვარი განწყობილების გასაგებად, გასათვალისწინებელია, ერთი მნიშვნელოვანი ამბავი, რომელიც მის ძმას – ვლადიმერ შერვაშიძის სახელს უკავშირდება. ალ. შერვაშიძის ხელნაწერიდან<sup>2</sup> ირკვევა, რომ მისი უმცროსი ძმა ვლადიმერი, იმხანად სოხუმში ცხოვრობდა და მონაწილეობდა პოლიტიკურ მოძრაობაში. კერძოდ, იგი აქტიურად იყო ჩაბმული აფხაზეთის სახალხო საბჭოს საქმიანობაში, რომელიც 1917 წლის ნოემბერში დაარსდა. 1918 წლის გაზაფხულზე ბოლშევიკური გამოსვლების პერიოდში ამ საბჭომ, არსებითად, შეწყვიტა საქმიანობა; თუმცა, დამოუკიდებელი საქართველოს ჯარების მიერ საბჭოების დამარცხების შემდეგ, აფხაზეთის სახალხო

<sup>1</sup> გაზ.: „Закавказское Слово“, 1918, №4-6.

<sup>2</sup> ალ. შერვაშიძე, ავტობიოგრაფია. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის – შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის – საარქივო ფონდსაცავში – ა. შერვაშიძის ფონდში.

საბჭომ ვლადიმერ შერვაშიძის მეთაურობით კვლავ განაახლა საქმიანობა. თვით ალექსანდრე შერვაშიძე კი, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არ იყო მთლად გარკვეული დამოუკიდებელი საქართველოს შიდა პოლიტიკურ ვითარებაში.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ალექსანდრე შერვაშიძის საარქივო ფონდში დაცულია რამდენიმე დოკუმენტი, რომელთა გაცნობაც თვალნათლივ წარმოგვიჩინს ეროვნული საბჭოს მუშაობის შინაარსს. 1918 წლის 28 ივნისს აფხაზეთის სახალხო საბჭოს მიუმართავს ალექსანდრე შერვაშიძისთვის (მიმართვის ბლანკზე მითითებულია №874) და სთხოვს მონაწილეობა მიიღოს აფხაზეთის სახელმწიფო მმართველობის ორგანიზაციის შექმნაში (ხელს აწერს ადრესატის ძმა – ვლადიმერ შერვაშიძე). ამ თხოვნაზე ალექსანდრე შერვაშიძეს უარი განუცხადებია. სხვა დოკუმენტიდან, რომელიც საქართველოს რესპუბლიკის შინაგან საქმეთა მინისტრის კანცელარიის 1918 წლის 23 ოქტომბრით დათარიღებულ №18918 ბლანკზეა დაბეჭდილი, ვიგებთ: „ალ. შერვაშიძეს უფლება ეძლევა მოინახულოს თბილისის №2 საგუბერნიო ციხეში დატუსაღებული ძმა – ვლადიმერ კონსტანტინეს ძე შერვაშიძე“.<sup>1</sup>

თუ აღნიშნულთან მიმართებაში ისტორიულ მოვლენებს გავითვალისწინებთ, დროის ამ მცირე მონაკვეთში – დონსა და ყუბანში სამოქალაქო ომის დაწყებასთან დაკავშირებით, დენიკინისა და ალექსეევის ხელმძღვანელობით გააქტიურებული თეთრგვარდიელები სულ უფრო მეტად ერეოდნენ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სამინაო საქმეებში. საქართველოსგან აფხაზეთის გამოყოფის მიზნით, მათ მიერ ინსპირირებულმა 1918 წლის ოქტომბრის გადატრიალების მცდელობამ კრახი განიცადა. ამის შემდეგ დააპატიმრეს ოლქის კომისარი მარლანია, აფხაზეთის საქმეთა მინისტრი პოლკოვნიკი ჩხოტუა, როგორც ამ აჯანყების

<sup>1</sup> ალ. შერვაშიძე, ავტობიოგრაფია. დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის – შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის – საარქივო ფონდსაცავში – ა.შერვაშიძის ფონდში.



უშუალო მოთავეები და, მათთან ერთად, აფხაზეთის სახალხო საბჭოს 6 წევრი, რომელთა შორისაც მხატვრის ძმა – ვლადიმერ შერვაშიძეც აღმოჩნდა. დაპატიმრებულებს ბრალი ედებოდათ თურქეთისა და გენერალ ალექსეევის არმიის ინტერესებისათვის ანტიქართულ საქმიანობაში.

საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალურ საინსტორიო არქივში დაცული საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს 1918 წლის 18 ოქტომბრის დადგენილებაში, რომლის ასლიც სემ-ის ა. შერვაშიძის ფონდშია დაცული, ვკითხულობთ: „განვიხილე რა საქმე თბილისის საგუბერნიო სატუსალოში მოთავსებულ პატიმართა ვლადიმერ შერვაშიძის, გიორგი თუმანოვის და სიმონ აშტაცოვის და ამ სატუსალოდან ხელწერით განთავისუფლებულ ალექსანდრე დემიანოვის, მიხეილ შლატერის, გიორგი ადამოვის, დიმიტრი ალანას, ნიკოლოზ კურილჩიკის, ტარტარეზ საგინიანის და ივანე მარღანიას შესახებ, რომელთაც ბრალი ადევთ სოხუმის ოლქში საერთო აჯანყების მოწყობის ხელმძღვანელობაში და ვიგულისხმე რა, რომ მათი განთავისუფლება სატუსალოდან ზიანს მოუტანს სახელმწიფოს შინაურ წესიერებას და საფრთხეს წარმოადგენს რევოლუციის მსვლელობისთვის, დავადგინეთ სატუსალოდან ხელწერილ ქვეშ განთავისუფლებულნი (ჩამოთვლა – ი.ა.) დაუყოვნებლივ დაპატიმრებულნი და მოთავსებულნი იქნან ტფილისის მეტეხის საბყრობილეში. აწმყოფნი ტფილისის საგუბერნიო №2 სატუსალოში პატიმარნი: ვლადიმერ შერვაშიძე, გიორგი თუმანოვი და სიმონ აშტაცოვი გადაყვანილ იქნან მეტეხსავე საბყრობილეში. შინაგან საქმეთა მინისტრის მოადგ. ამხ. გ.მასხარაძე“.<sup>1</sup>

როგორც სემ-ის – შალვა ამირანაშვილის ხელოვნების მუზეუმის საარქივო ფონდებში დაცული დოკუმენტური წყაროდან ჩანს, არამხოლოდ ვლადიმერი, არამედ მისი ძმაც – ალექსანდრე შერვაშიძეც დაკავებული ყოფილა სოხუმში, 1918 წლის 13 ოქტომბერს. თბილისში გადმოყვანის შემდეგ, ვითარების გარკვევისთანავე, ალექსანდრე გაუთავისუფლებიათ.

<sup>1</sup> დაცულია სემ-ის შალვა ამირანაშვილის ხელოვნების მუზეუმის საარქივო ფონდში.



ეს ის მოვლენებია სწორედ, გაზეთში „Закавказское Слово“ გამოქვეყნებული ალექსანდრე შერვაშიძის წერილების სტრიქონების მიღმა რომ იკითხება და მათ შინაარსს რომ ათვალსაზირობებს. პროგრესულად მოაზროვნე მხატვარს არ შეიძლება არ სცოდნოდა: პოლიტიკურ ბრძოლას საერთო არაფერი ჰქონდა ეროვნულ დაპირისპირებასთან, პატიმართა შორის ხომ, აფხაზთა გარდა, იყვნენ ქართველებიც, რუსებიც, სომხებიც და სხვანი. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ ალექსანდრე შერვაშიძის მიერ გამოქვეყნებული საყვედურებით სავსე მეორე წერილი მხოლოდ პირადი წყენით იყო გაპირობებული და ქართველი ერისადმი, უძველესი ქართული კულტურისადმი მხატვრის კეთილგანწყობას არანაირად არ შეხება.

როგორც დოკუმენტური წყაროდან ჩანს, სამიოდე თვეში ვლადიმერ შერვაშიძეც გაათავისუფლეს ციხიდან და იგი კვლავ აქტიურად ჩაება პოლიტიკურ მოძრაობაში. მას დიდი წვლილი მიუძღვის აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებაში. რაც შეეხება ალექსანდრე შერვაშიძეს, იგი მეუღლესთან, ნატალია ბუტკოვსკაიასთან ერთად, ლექციებს კითხულობს ხელოვნების საკითხებზე თბილისსა და ბათუმში. სოხუმში კი, მეუღლის დიდი დახმარებით, აცალიბებს თეატრალურ საზოგადოებას, აფუძნებს სათეატრო კურსებს და სამხატვრო სტუდიას. 1918-1920 წლებში მხატვრის ეს აქტიური ცხოვრება და მოღვაწეობა საქართველოში აბათილებს ზოგიერთი აფხაზი მკვლევრის ტენდენციურ მტკიცებას, თითქოს საქართველოს მთავრობა ისე ავიწროვებდა ალექსანდრე შერვაშიძეს, რომ მის პროგრესულ წამოწყებებს განხორციელება არ ეწერათ.<sup>1</sup>

ორი წლის შემდეგ, მხატვარი პოლიტიკური ვითარების გამო, ფეოდოსიაში მიემგზავრება, სადაც მისი შვილები და ყოფილი მეუღლე იმყოფებიან. აქ ლებულობს იგი მიწვევას

<sup>1</sup> ამ აზრს ადასტურებს აფხაზეთის ცენტრალური საისტორიო არქივის მასალებიც, რომელთა ასლები დაცული იყო ყოფილ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ეროვნებათმშორის ურთიერთობის კვლევის ცენტრის ფონდებში, ამჟამად, სემ-ის – შალვა ამირანაშვილის ხელოვნების მუზეუმის საარქივო ფონდში.

ცნობილი თეატრალური მოღვაწისა და ანტერპრენიორის ს. დიაგილევისაგან, რომელიც ალექსანდრე შერვაშიძეს ევროპაში ყველა რუსული საოპერო და საბალეტო სპექტაკლების გაფორმებას სთავაზობს. 1920 წლის მიწურულს მეორე მუღლესთან – ნ. ბუტკოვსკაიასთან ერთად მიემგზავრება ევროპაში და ამჯერად უკვე სამუდამოდ. ალექსანდრე შერვაშიძე ძირითადად ცხოვრობს პარიზში, თუმცა სისტემატურად იწვევენ ლონდონში, ბრიუსელში, მადრიდსა თუ მონტე-კარლოში. უმეტესად ს. დიაგილევის დასთან მუშაობითაა დაკავებული (ჯერ თავად დიაგილევთან – 1920-1929 წწ., შემდეგ მის მიმდევრებთან – 1929-1948 წწ.). ამ წლებში ალექსანდრე შერვაშიძემ ისეთი ცნობილი სპექტაკლები გააფორმა, როგორებიცაა: ნ. გოგოლის „ქორწინება“ და „რევიზორი“ (ბრიუსელი, 1922); ნ. ვერეინოვის „მზიარული სიკვდილი“ (პარიზი, 1922); გ. ბერნერსის „ნეტუნის ტრიუმფი“ ჯ. ბალანჩინის ქორეოგრაფიით (ლონდონი, კოვენტ-გარდენი, 1926 წ.); ლ. ბეთქოვენის „პრომეთეოსი“ (პარიზი, 1932); პ. ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“ (ქორეოგრაფი პეტია – აშშ, 1936-1944); ა. ონეგერისა და ა. ჩერეპნინის (ალექსანდრე ჩერეპნინი – 1910-იანი წლების ბოლოს თბილისის კონსერვატორიის რექტორის, ნიკოლოზ ჩერეპნინის ვაჟი) და სხვა. აღსანიშნავია ფრანგული საბალეტო დასის მიერ მონტე-კარლოში დადგმული ბალეტი „შოთა რუსთაველი“, რომელიც გაზეთ „ქართული საქმის“ მხარდასაჭერად განხორციელდა (1945 წ.). ეს იყო ნიკოლოზ ვერეინოვისა და სერჟ ლიფარის ოთხაქტიანი ქორეოგრაფიული ეპოპეა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით. ფარდა, დეკორაცია და კოსტიუმები ეკუთვნოდა ალექსანდრე შერვაშიძეს. ჩვენი თანამემამულე მხატვარ-დეკორატორის შემოქმედება ღირსეულად იყო დაფასებული მის თანამედროვეობაში. ევროპის სახელგანთქმული თეატრების მუზეუმებში დაცულია მისი ნახატები, დეკორაციები. იგი სამართლიანად ითვლებოდა ს. დიაგილევის მრავალი ჩანაფიქრის თანავტორად საბალეტო დადგმების განხორციელებისას.

ალექსანდრე შერვაშიძის შემოქმედება უაღრესად მრავალფეროვანია. მან შექმნა ილუსტრაციები რუსული

ხალხური ზღაპრებისა და სიმღერებისათვის; ბევრს მუშაობდა წიგნის დიზაინზე. გააფორმა ვ. კამენსკის წიგნის ყდა ნ. ევრეინოვზე, მ. ვოლოშინის კრებული „დემონები და ყრუმუნჯები“. 1924 წელს მან მოხატა დარიუს მიეიოს სპექტაკლისთვის „ლურჯი ექსპრესი“ თეატრალური ფარდა, პიკასოს „ზღვის პირას მორბენალი ქალების“ მიხედვით (134 კვ.მ. ფარდა დღეს ლონდონში, ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმშია დაცული). XX საუკუნის საბალეტო ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის სერჟ ლიფარის შეფასებით, ალექსანდრე შერვაშიძე იყო – „დასავლეთის თეატრალურ-მხატვრული რევოლუციის თანამონაწილე“. სალვადორ დალი კი მას „ევროპული არისტოკრატიის ჭეშმარიტ წარმომადგენელს“ უწოდებდა.

სიცოცხლის ბოლო წლები ალექსანდრე შერვაშიძემ მოხუცებულთა პანსიონატში გაატარა. 1958 წელს, უკვე ღრმად მოხუცებული მხატვარი, ქალიშვილს წერს სოხუმში: „...მხოლოდ სამუშაოზე ვფიქრობდი, ძალიან ცოტას – საკუთარ თავზე. როდესაც ჩემი, როგორც დეკორატორის, კარიერა დასრულდა, სრულიად უსახსროდ დავრჩი...“.

და მაინც, მიუხედავად მატერიალური სიდუხჭირისა, მხატვარმა მთელი თავისი შემოქმედება – ანდერძით სამშობლოში გამოგზავნა და ფულის აღებაზე უარი განაცხადა. 1958 წელს, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა მისგან საჩუქრად მიიღო პირადი არქივი და 500-მდე ნამუშევარი, რომელთაც ქართულ-აფხაზურად – შერვაშიძე-ჩაჩხად აწერდა ხელს. აქ იყო ყველაფერი –სცენის მუშანახაზებითა და ეკონომიკური გაანგარიშებებით დაწყებული და დასრულებული სრულყოფილი მხატვრული ნაწარმოებებით. აქვე იყო მიმოწერა ხელოვნების მოღვაწეებთან, აფიშები, რეკლამები. მისი ნახატების დიდი ნაწილი დღეს სოხუმის სურათების გალერეაში ინახება. „...ეს ამანათები ჩემი ხელით შევკარი“,<sup>1</sup> – წერდა ალექსანდრე შერვაშიძე. ამ დიდი განძის

<sup>1</sup> იხ.: ფირალიშვილი ო., ალექსანდრე შერვაშიძის შემოქმედება, ჟურნ.: „დროშა“, 1956, № 9.

ჩუქებისა და გულთბილი სიტყვების შემდეგ, მსცოვანმა მხატვარ-დეკორატორმა კიდევ 10 წელი იცოცხლა. იგი 101 წლის ასაკში გარდაიცვალა მონაკოს ქალაქ მონტე-კარლოში, დაკრძალეს ქალაქ ნიცაში, რუსულ სასაფლაოზე. 1985 წელს მისი ნეშტი საქართველოში – სოხუმში გადმოასვენეს.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თავდაპირველად, მხატვრის მივიწყებული ცხოვრებისა და შემოქმედების შესწავლა-პოპულარიზაცია, ჯერ კიდევ 1955 წელს თავს იდო მკვლევარმა ოთარ ფირალიშვილმა.

ჟურნალ „დროშაში“ ოთარ ფირალიშვილის მიერ გამოქვეყნებულ პუბლიკაციას, სადაც ავტორი ინტერესდება მხატვრის ბედით<sup>1</sup>, 91 წლის მხატვარი კანიდან გამოეხმაურა: „მადლობელი ვარ იმისათვის, რომ ჩემი თანამემამულეები არ მივიწყებენ. მზად ვარ მთელი ჩემი სულიერი სიმდიდრე მხატვრობა სამშობლოში გადმოვაგზავნო. [...] ყველას მოვიკითხავ სიყვარულით“.<sup>2</sup>

ოთარ ფირალიშვილის ხელშეწყობით მოხდა ალექსანდრე შერვაშიძის არქივის ჩამოტანა საფრანგეთიდან საქართველოში. მხატვრის წერილებში გამოთქმული სურვილის შესაბამისად, არქივი, დღესდღეობით დაცულია თბილისისა და სოხუმის მუზეუმებში.

თვით მხატვრის ეპისტოლარული მემკვიდრეობით გაცხადებული ისტორია ნათელი დასტურია იმ სიცრუის ტირაჟირების, რომელსაც რუსეთის იმპერიული პოლიტიკა აწარმოებდა და აწარმოებს ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების გასამწვავებლად და, რომელიც, ყოველგვარ რეალურ საფუძველს იყო მოკლებული. დასასრულს, ეს წერილი უნდა დავამთავრო მისი თანამედროვე რუსი რეჟისორისა და თეატრის ცნობილი თეორეტიკოსის, ნიკოლოზ ევრეინოვის მხატვრისადმი მიძღვნილი სიტყვებით: „თავადი ალექსანდრე შერვაშიძე გახლავთ აღმოსავლური რაინდული

<sup>1</sup> იხ.: ფირალიშვილი ო., ალექსანდრე შერვაშიძის შემოქმედება, ჟურნ.: „დროშა“, 1956, № 9.

<sup>2</sup> იქვე.

კეთილშობილების განსახიერება, რაც ჩვენს დროში დიდ იმეათობას წარმოადგენს“.<sup>1</sup>

## იხ. ილუსტრაციები 13-17

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- მირცხულავა ნ., „Le Prince A. Chervachidze“, „საქართველოს სიძველენი“, №3, 2009;
- ძიძარია გ., რევოლუციამდელი აფხაზეთის ინტელიგენციის ჩამოყალიბება, სოხუმი, 1970;
- ჯანაშია ს., გიორგი შერვაშიძე ნარკვევი აფხაზეთისა და სამეგრელოს კულტურული ისტორიიდან, თბ., 1939;
- ფირალიშვილი ო., ალექსანდრე შერვაშიძის შემოქმედება, ჟურნ.: „დროშა“, № 9, 1956;
- გაზ. „Закавказское Слово“, №4-6, 1918;
- Бенуа А. Н., Мои воспоминания в 5 книгах (в 2-х т.), 2-е изд., М., 1990;
- Евреинов Н. Н., Оригинал о портретистах, М., 1922.

---

<sup>1</sup> Евреинов Н. Н., Оригинал о портретистах, М., 1922.

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

## **ფოტო, როზორც პირობითი/ცვალებადი ღირებულება და იდენტობის ნაწილი**

ერთ-ერთი გამოკვლევის შედეგად, სტიქიური ან სხვა მსგავსი მოვლენების დროს, თუ ადამიანს გაქცევა მოუწევს, გამოკითხულთა უმრავლესობა ხუთ ნივთს შორის, რომელთაც თან წაიღებს, აუცილებლად ირჩევს მათთვის ძვირფას ფოტოს.<sup>1</sup> ნათელია, რომ დიდი ალბათობით, ამ ტიპის ფოტო მხოლოდ ერთი კონკრეტული ინდივიდისათვის არის მნიშვნელოვანი და მისი ღირებულება, ხშირად, არანაირად უტოლდება ზოგად ესთეტიურ ღირებულებას.

შესაბამისად, ფოტოგრაფიას, რომელსაც ადამიანი საკუთარ სიცოცხლესთან ერთად გადაარჩენდა, პირობითი ესთეტიური ღირებულება გააჩნია. ამ მოსაზრებას, განსაკუთრებით აშკარად, ზემოთ მოყვანილ ექსპერიმენტთან ერთად, ამტკიცებს საოჯახო კოლექციის ფოტოგრაფია და მისი შედარება სამუზეუმო და საკოლექციო ფოტოექსპონატებთან, რამდენადაც, კონკრეტული ინდივიდისათვის საყვარელი ფოტო საოჯახო კოლექციიდან მუდმივად შეინარჩუნებს შინაარსით განპირობებულ ესთეტიურ ღირებულებას.

მნიშვნელოვანი სხვაობა ის არის, რომ ეს, შესაძლოა, მხოლოდ პირადი, ინტიმური ღირებულება იყოს და ვერ მნიშვნელოვნებდეს საზოგადოების დანარჩენი ნაწილისათვის. მაშინ, როდესაც, უძვირფასეს სამუზეუმო და საკოლექციო ექსპონატებად შეფასებული ფოტოები საყოველთაო მხატვრულ-მატერიალურ ფასეულობას წარმოადგენენ. თუმცა, ორივე ტიპის ფოტოგრაფია მაინც პირობითი ღირებულებებით არის

<sup>1</sup> თანამედროვე რეალობაში ფოტოს, როგორც ნივთს ის გაჯეტები ცვლის, რომელთაც ციფრული ფოტოს შენახვისა და გადაღების ფუნქცია გააჩნიათ.

განსაზღვრული, რომელთაც მათი იდენტური მხატვრულ-კომპოზიციურ-ფორმალისტური გადაწყვეტის შემთხვევაშიც კი ერთმნიშვნელოვნად შინაარსი განსაზღვრავს: კონკრეტული ინდივიდისათვის ფოტოპორტრეტი საოჯახო კოლექციიდან უფრო მნიშვნელოვანი ღირებულების მატარებელია, ვიდრე სამუზეუმო კოლექციის რომელიმე ფოტოშედევი.

აქედან გამომდინარე, სრულიად აშკარაა, რომ ფოტოგრაფია ერთმნიშვნელოვნად არის პირობითი ღირებულება და პირობითობის ეს თვისება რამდენიმე საინტერესო თეზას ადასტურებს ფოტოგრაფიის, როგორც ფენომენის შესახებ. ამავე დროს კი, სწორედ ამ თეზებით, ამ ფაქტორებით არის განპირობებული ფოტოგრაფიის ღირებულების პირობითობა. მოკლედ კავშირი რთული და მიზეზ-შედეგობრივია.

### **ფოტოგრაფია, ინტიმური ღირებულება**

იმასთან ერთად, რომ ფოტოგრაფია ყველაზე დემოკრატიული და ლიბერალული ხელოვნებაა, ყველაზე ინტიმურიც არის. მის შექმნაში გადამწყვეტ როლს პირადი, ინდივიდუალური ღირებულებები და პრეფერენციები ასრულებენ და სწორედ ისინი წარმოადგენენ შეფასების ძირითად კრიტერიუმებსაც. მაგალითად: ფორმალისტური თვალსაზრისით, არავის ხიბლავს სცენა, რომელიც ყველამ გადაიღო. ყველასათვის მთავარ ღირებულებას სწორედ ინდივიდუალური ღირებულებებით და პრეფერენციებით – საავტორო ხედვით ნაპოვნი რეალობა, უფრო სწორად, რეალობისა და დროის უმცირესი მონაკვეთი წარმოადგენს. შინაარსობრივი თვალსაზრისით კი ყველა ადამიანს გააჩნია საყვარელი ფოტო, თუნდაც საოჯახო კოლექციიდან, რომლის ღირებულებებსაც ერთმნიშვნელოვნად ინტიმური დამოკიდებულება განსაზღვრავს.

მაგალითად, პირადად ჩემთვის ასეთ ღირებულებას საოჯახო კოლექციაში აღმოჩენილი, ჩემთვის უცნობი დიდი ბაბუის ფოტო წარმოადგენს. ამ ადამიანის შესახებ ერთადერთი ინფორმაცია, რომელსაც ვფლობ, სახელისა და გვარის – გიორგი წულუკიძე, გარდა, ის არის, რომ 40 წლის ასაკში

კომუნისტებმა მოწამლეს. შესაბამისად, სრულიად ბუნდოვანია ის ემოციური მიჯჯვულობა, რომელიც ამ ფოტოსთან გამაჩნია. ის, რომ ეს ადამიანი ბაბუა იყო, მხოლოდ მშრალი ფაქტობრივი ინფორმაციაა ჩემთვის, რამდენადაც ჩვენ არასდროს გვითამაშია ერთად, არასდროს ვმჯდარვარ მის კალთაში, არ უყვლია ჩემთვის კანფეტები, არ მოუყოლია ზღაპარი ძილის წინ... ანუ, არასდროს გავგიკეთებია ის, რის გამოც შვილიშვილებს ბაბუები უყვართ. მოკლედ, ამ ფოტოს ღირებულება არანაირად არის განპირობებული ცხოვრებისეული გამოცდილებით. ამ საოცრად მომზიბვლელი პერსონაჟის „შეყვარებაში“ უფრო გენეტიკური მეხსიერება და გამოცდილება თამაშობს გადამწყვეტ როლს. არაცნობიერის ამგვარი ზემოქმედება კიდევ ერთხელ ადასტურებს ფოტოგრაფიის ინტიმურ ფენომენს. რომელიც იმდენად ძლიერია, რომ ყველა ფოტოშედეგს შორის დაუფიქრებლად გადავარჩენდი ამ ერთ ფოტოს, რომელიც საზოგადოდ პირობით, ჩემთვის კი – სუბიექტურ-ინტიმურ ღირებულებას წარმოადგენს. და პროფესიული გამოცდილების, ინტერესების და გემოვნების მიუხედავად, არჩევანის გაკეთებისას, სწორედ ეს ინტიმური ღირებულება აღმოჩნდა ყველაზე მყარი და გადამწყვეტი. რაც ნამდვილად არ წარმოადგენს გამონაკლისს და აქ როლან ბარტის დედის ფოტოსურათის ცნობილი პრეცედენტიც საკმარისი არგუმენტი იქნება.

### **ფოტოგრაფია – იდენტობის ნაწილი**

სრულიად ნათელია, რომ ფოტოგრაფიის ღირებულებების პირობითობა თვით ფოტოს შინაარსით არის განპირობებული. ორივე: როგორც სუბიექტური, ასევე – საზოგადო პრეფერენციებთან მიმართებაში. სუბიექტურის შემთხვევაში, არჩევანს ერთმნიშვნელოვნად არა საზოგადოდ დამკვიდრებული და აღიარებული მხატვრული ღირებულებები, ფორმა, არამედ – შინაარსი, გამოსახულებისა და სპექტატორის სუბიექტური ურთიერთობა და პირადი განწყობა განაპირობებს, რაშიც ზემოთ განხილული მაგალითიც გვარწმუნებს. იგივე მეორდება



საზოგადოებრივი პრეფერენციების შემთხვევაშიც. მაგ.: როინაშვილის მიერ გადაღებული ვაჟა-ფშაველას ცნობილი პორტრეტი ქართული საზოგადოებისთვის საყოველთაო ღირებულებას წარმოადგენს. პორტრეტი მართლაც შესანიშნავია, მისი მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა ყველა დეტალით სრულყოფილად პასუხობს ჟანრის კლასიკურ პრინციპებს და ეფექტურად წარმოაჩენს საოცრად მომხიბვლელ პერსონაჟს, ქართული კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან გმირს. ეს ფოტო ნამდვილად იმსახურებს გამორჩეულ ადგილს ქართული ფოტოგრაფიის და ცნობიერების ისტორიაში.

თუმცა, ეს გამორჩეული ადგილი ერთმნიშვნელოვნად არ არის განპირობებული მხოლოდ ფოტოს მაღალმხატვრული თვისებებით. და ამ თეზის მტკიცებულებად კვლავ ჩემი საყვარელი ფოტო შეიძლება გამოვიყენოთ: ისევე, როგორც ვაჟა-ფშაველას ფოტოს შემთხვევაში, ბაბუას ფოტოშიც იდენტური, XX ს.-ის დასაწყისის ფოტოგრაფიაში გავრცელებული და სახასიათო, მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა გვაქვს,<sup>1</sup> რომელიც ასევე სრულყოფილად პასუხობს ჟანრის კლასიკურ პრინციპებს. პერსონაჟიც ორივე შემთხვევაში საოცრად მომხიბვლელია – ლამაზი, არისტოკრატიული მამაკაცები ეროვნულ კოსტიუმებში. უფრო მეტიც, ჩემთვის პუნქტიუმებიც კი ორივეგან იდენტურია – გულთან ჩოხიდან თითქოს შემთხვევით გამოჩრილი თეთრი ქსოვილის დეტალი, ეროვნული კოსტიუმის ნაწილი. ეს „უმნიშვნელო“ დეტალი თავშეკავებული დენდინზმის დემონსტრაციაა და სწორედ ეს თვისება მგონია იმ თაობისთვის სახასიათო ქართული არისტოკრატიზმის საუკეთესო რეპრეზენტაცია. და ეს პუნქტიუმი ყოველ ჯერზე მსერავს.

განხილვის საფუძველზე ნათლად იკვეთება, რომ ორივე

---

<sup>1</sup> სწორედ იმიტომ, რომ ამგვარი პორტრეტები XX ს.-ის დასაწყისის ფოტოგრაფიაში გავრცელებული და სახასიათო, დამკვიდრებული სტილია, შესაძლოა, უამრავ ჩვენგანს აღმოაჩნდეს ასეთივე ღირებულების მატარებელი „ბაბუას ფოტო“. შესაბამისად, ეს მაგალითიც საგანგებოდ არის გათვალისწინებული, რათა არა ერთეულ, არამედ საზოგადოდ არსებულ, თითოეულისათვის ნაცნობ ინტიმურ ღირებულებაზე ვისაუბროთ.

ფოტო იდენტურ მხატვრულ ღირებულებებს ფლობს. თუმცა, ერთი მხოლოდ საოჯახო, პირად ღირებულებას წარმოადგენს, მაშინ, როდესაც მეორე – ქართული ფოტოგრაფიის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ღირებულება და უძვირფასესი ექსპონატია. სწორედ ამ განსხვავებას მივყავართ დასკვნამდე, რომ ფოტოს ესთეტიკური ღირებულება პირობითია და მას შინაარსი განაპირობებს – ვაჟას და ალექსანდრე როინაშვილის – პერსონაჟისა და ავტორის თანხვედრით განპირობებული მსუყე შინაარსი ერთმნიშვნელოვნად გადაწონის უცნობი ავტორისა და უცნობი პერსონაჟის შინაარსს.

ამიტომ, სრულიად სამართლიანად ამბობს ზონტაგი, რომ „ფოტოს არამყარი ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია“<sup>1</sup> – ის შინაარსისგან გამომდინარე მნიშვნელოვნებს. ჩემი უცნობი ბაბუას ფოტო, მხოლოდ ჩემთვის არის მნიშვნელოვანი, შესაძლოა გაცილებით მნიშვნელოვანი, ვიდრე ნებისმიერი ფოტოგრაფიული შედეგრი. ვაჟა-ფშაველას კი საყოველთაო ღირებულება გააჩნია, იმიტომ, რომ ის ვაჟაა. თუმცა, ფორმალისტური თვალსაზრისით, ეს ორი ფოტო ტიპაჟებით, მხატვრულ-ტექნიკური გადაწყვეტით, თითქმის იდენტურია. პირველ შემთხვევაში, თუ ბაბუას ფოტო ჩემი სუბიექტური იდენტობის ნაწილია და ამით მნიშვნელოვნებს, ვაჟა-ფშაველას პორტრეტი – ეროვნული იდენტობის ნაწილია და მყარ ეროვნულ, მასობრივ ფასეულობას წარმოადგენს. შესაბამისად, ფოტოს ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრაში ერთ-ერთ უმთავრეს როლს ადამიანური მიჯაჭვულობა, პირადი პრეფერენციები თამაშობენ.

### **იკონოგრაფია – ფოტოგრაფიული ხელშეკრულება**

ვიზუალური ხელოვნების ისტორია ფორმალისტური ძიებების, პლასტიკური ფორმების ცვლილებების და განვითარების ისტორიაა. გამოსახვის პრობლემა – როგორ? მუდმივად ისეთივე მნიშვნელოვანი იყო როგორც რა? – შინაარსი. ხელოვანი საკუთარ მსოფლმხედველობას სწორედ

<sup>1</sup> Sontag S; On Photography; New York; 1990; p. 22.

ფორმით გადმოსცემდა, გამოსახულებას არსის შესატყვისი პლასტიკური გადაწყვეტილებით ქმნიდა. ხელოვნების განვითარების ისტორიაში ფოტოგრაფია პირველი პრეცედენტია, როდესაც ღირებულებათა განსაზღვრის სკალაზე აქცენტმა ერთმნიშვნელოვნად გადაინაცვლა ფორმიდან შინაარსზე. მისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანია – რა?, როგორ? კი მხოლოდ რა?-სგან, ანუ შინაარსისგან არის განპირობებული, რაც აშკარად იკვეთება ზემოთ მოცემული პორტრეტების შედარების საფუძველზე.

ვიზუალურ ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის ამ ურთიერთმიმართების მტკიცებულებად ნებისმიერი ეპოქის, ჟანრის, სტილის მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ სახვითი ხელოვნების ისტორიიდან. თუმცა, განსაკუთრებით საინტერესო იქნება იკონოგრაფიული ნიმუშების განხილვა, რომლებიც ამ კუთხით ძალიან მნიშვნელოვან და სრულიად მოულოდნელ ასპექტებს ხსნიან და, ამასთანავე, აშკარა მტკიცებულებად შეიძლება გამოვიყენოთ.

იკონოგრაფიული, ანუ რელიგიური დოგმატიზმით, კანონიკით განსაზღვრული ხელოვნების ნიმუშები, თავისთავად გვევლინებიან როგორც ფორმის – სხეულის უარყოფა და სულის მნიშვნელობასა და პრიმატულობაზე – შინაარსზე აკეთებენ აქცენტს. თუმცა, ამგვარი მსოფლმხედველობის გამოხატვის შემთხვევაშიც კი, ფორმა უპირობოდ ინარჩუნებს მთავარი დეტერმინანტის ფუნქციას.

„ხატი არის რელიგიური დანიშნულებით შესრულებული ბიბლიური პერსონაჟის პორტრეტი. პორტრეტის საფუძველი კი მემორიალური საწყისი – კონკრეტული ადამიანის სახის უკვდავყოფაა. ძირითადი კრიტერიუმია გამოსახულების მსგავსება მოდელთან, ორიგინალთან, მისი სულიერი არსის სწორად გახსნა, ინდივიდუალობის, ტიპური ნიშნების წარმოჩენა, პორტრეტი ძირითადად ნატურიდან იქმნება“.<sup>1</sup>

ამ დეფინიციების თანახმად, როგორ შეიძლება განისაზღვროს იკონოგრაფიული შინაარსის მქონე გამოსახულებების

<sup>1</sup> <https://dic.academic.ru>

მხატვრულ-ფორმალისტური გადაწყვეტა, როდესაც მოდელი არ არსებობს? და მისი არსებობა მხოლოდ რწმენით არის განპირობებული? მითუმეტეს, რომ ბიბლიური პერსონაჟების გარეგნული ნიშნები თვით ტექსტებში, რომლის მიხედვითაც ეს სცენები იხატება, არსად გვაქვს მითითებული, არ ხდება მათი აღწერა. ქრისტეს, ღვთისმშობლის და სხვა რელიგიური გმირების გარეგნული ნიშნების აღწერა მხოლოდ არაკანონიკურ ტექსტებშია მოცემული, ასევე საეკლესიო კრებებზე ხდებოდა შეთანხმება იკონოგრაფიული კანონიკის შესახებ.

პრობლემის გადაჭრა იკონოგრაფიაში სწორედ შემუშავებული დოგმებისა და კანონების საფუძველზე ხდება – ეს არის სხვადასხვა ხატმწერებსა და თაობებს შორის ფოტოგრაფიის აღმოჩენამდე დიდი ხნით ადრე გაფორმებული ერთგვარი ფოტოგრაფიული ხელშეკრულება, შეთანხმება ღმერთის გარეგნობის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ყველა ვცნობთ მას; სცენების და ბიბლიური პერსონაჟების ისეთი განაწილება, რომლის მიხედვითაც, ზუსტად ამოვიცნობთ რომელიმე კონკრეტულ პერსონაჟს.<sup>1</sup> ეს არის არა რეალობის, არამედ რეალობის შესახებ რწმენის გამოსახვა უცვლელ, დოგმატიზირებულ ვიზუალურ ნიშნებში.

იმისათვის, რომ მოგონილ, ფიქციურ არსებებად არ იქნან აღქმული, ხატმწერები ან რელიგიურ-კანონიკური სურათების ავტორები იცავენ გარკვეულ იკონოგრაფიულ წესებს. ამ წესების დაცვით გვარწმუნებენ, რომ ეს სიუჟეტი ან ღვთაება ნამდვილად არსებობდა, სწორედ ამიტომაც გამოსახავენ მათ ერთი და იმავე პორტრეტული ნიშნებით. ამ ხერხით გვარწმუნებენ, რომ ეს ბიბლიური პერსონაჟები ნამდვილად არსებობდნენ, რომ გარკვეული მოქმედება ნამდვილად მოხდა. ამით ეწინააღმდეგებიან ავტორები პერსონაჟების ფიქციურობას, იცავენ სახარების, ბიბლიის როგორც ობიექტური რეალობის მოცემულობას. ავტორები თითქოს დროში მოგზაურობენ,

---

<sup>1</sup> ამ შემთხვევაში ქრისტიანული რელიგია ნამდვილად არ წარმოადგენს გამონაკლისს, თითქმის ყველა სხვა რელიგიაშიც ზუსტად ასეთივე დოგმატიზირებული ტიპოლოგიური ნიშნებით ხდება რომელიმე ღმერთისა თუ ღვთაების ამოცნობა.

აუქმებენ დროითი განსაზღვრების ჩარჩოებს და „ფოტოებს უღებენ“ საუკუნეების წინანდელ მოვლენებს. ამიტომაც ჰეგანან პერსონაჟები ერთმანეთს, ამიტომაც არის სცენებში კონკრეტული კომპოზიციური თანმიმდევრობა დაცული. კანონიზაცია სწორედ ამ არაფიქციური გამოსახულებების შექმნას უწყობს ხელს. ამ თვალსაზრისით, შესაძლოა, იკონოგრაფიაში დამკვიდრებული წესის – ავტორების და თარიღების არმითითებაც მნიშვნელოვანი იყოს. ეს ფენომენი – ავტორის და თარიღის მითითების – მხოლოდ რენესანსული მხატვრობიდან ჩნდება, როგორც მნიშვნელოვანი და აუცილებელი ინფორმაცია ხელოვნების ნიმუშის შესახებ. ანუ მაშინ, როდესაც ხელოვნებას შორდება საკულტო, ღვთისმსახურის ფუნქცია და ავტონომიურ ერთეულად იქცევა. ვიზუალური ხელოვნება აღარ არის წინასწარ განსაზღვრული, კონკრეტული მიზნით და მიზეზით, მაგ., ლოცვისათვის, შექმნილი ატრიბუტი, არამედ დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი ნიმუში, რომელშიც სწორედ წმინდა სახელოვნებო თვისებები და ძიებება მთავარი. იკონოგრაფიული კანონიკის მიხედვით, ადვილად ვარჩევთ, ვცნობთ ბიბლიურ თუ სახარებისეულ პერსონაჟებს და სცენებს.

იკონოგრაფიისა და ფოტოგრაფიის ურთიერთკავშირის ერთ-ერთ უპირველეს გამოხატულებად ხელთუქმნელი ხატის ფენომენი უნდა მივიჩნიოთ – გამოსახულება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისება, ასახავს მოდელს, და რომელსაც „მუდმივად თან ახლავს საკუთარი რეფერენტი“<sup>1</sup> მაგრამ არავის დაუხატავს, არადამიანური, ზებუნებრივი ძალებით თავისთავად გამოისახა. როგორც ვიცით, პირველი ქრისტიანული ხატები ქრისტეს (ანჩისხატი) და ღვთისმშობლის (აწყურის ღვთისმშობლის ხატი) გამოსახულებით სწორედ ხელთუქმნელია და შემდგომშიც ხშირად ვხვდებით გადმოცემას, რომ ხატი ადამიანის ჩარევის გარეშე, თავისთავად შეიქმნა.

შესაძლოა ითქვას, რომ XIX საუკუნეში ადამიანი აცოცხლებს, რეალურად ახორციელებს ამ იდეას და ქმნის

<sup>1</sup> Барт P.; Camera Lucida; Москва; 1997, с. 13.

ტექნიკურ სურათს, რომელიც ასევე უშეცდომოდ და ზუსტად იმეორებს მოდელს, რომელიც არავის დაუხატავს, მხოლოდ ამ შემთხვევაში არა არაადამიანური, ზებუნებრივი ძალების, არამედ სამეცნიერო და ტექნიკური მიღწევების საშუალებით, მათი გამოყენებით ადამიანმა შექმნა გამოსახულება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისება, ასახავს მოდელს, და რომელსაც „მოდმივად თან ახლავს საკუთარი რეფერენტი“.

### **გაუქმებული სინამდვილე**

თუ ხელოვნების ყველა სხვა დარგის მიზანს პერსონაჟების გარეაღიარება წარმოადგენს, ფოტოგრაფია, პირიქით – რეალურ ადამიანებს აფიქციურებს, ადამიანებს პერსონაჟებად, რეალურ ამბავს კი მხატვრულ სცენად აქცევს. ფოტოგრაფიაში ზედმიწევნით ზუსტად არის შენარჩუნებული რომელიმე ცნობილი მოდელის პორტრეტული ნიშნები და არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს, რომ თუკი ერთხელ გვინახავს, მეორედაც – თუნდაც, სრულიად სხვა ფოტოგრაფიის ფოტოშიც, ადვილად ვიცნოთ, მაგ., ჩე გევარა. თუმცა, ფოტოგრაფიაში ჩე გევარა უკვე პერსონაჟი, სიმბოლოა, მოქმედება კი სპექტაკლი, სცენა, რომელიც საოცრად ჰგავს „ექიმი ტულპის ანატომიას“ (ჩე გევარას გვამი. ფრედი ალბორტა. 1967წ.)

ფოტოგრაფიაში, როდესაც რეალურად არსებული ფორმა – ადამიანი ან/და სიუჟეტი განზოგადდება, ადამიანი პერსონაჟად იქცევა, რეალობა კი სცენად, სპექტაკლად. ანუ, როდესაც ფორმას შინაარსი დატვირთავს, სწორედ მაშინ ერქმევა რეალობას ხელოვნება და სწორედ მაშინ ხდება ხელოვნების ნიშუში მნიშვნელოვანი.

ფოტოგრაფიის მიერ შემოთავაზებული შინაარსის, იდეის პრიმატულობა ერთმნიშვნელოვნად წარმოადგენს თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების, და ზოგადად, თანამედროვე ადამიანის მსოფლმხედველობის განვითარების ახალ ვექტორს. და, რაც მკაფიოდ იკვეთება თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების თვისობრივ ტრანსფორმაციაში: შინაარსის, იდეის გადმოცემის სასარგებლოდ ფორმის უგულებელყოფა.

### **ფოტოგრაფიის ამბივალენტური ფენომენი**

წმინდა ფორმალისტური ძიებები არც ფოტოგრაფიისთვის არის უცხო. მხატვრული ფორმის ძიება ფოტოგრაფიაში მისი აღმოჩენისთანავე, XIX საუკუნეში იწყება და, მუდმივად, დღემდე გრძელდება: ჩნდება საყოველთაოდ აღიარებული და დამკვიდრებული – მესამედების სისტემა, რომელიც ფოტოგრაფიული კომპოზიციის აგების ძირითად კანონს წარმოადგენს და – გადამწყვეტი წამის კონცეფცია. თუმცა ორივე პრინციპი – მესამედების სისტემა და გადამწყვეტი წამიც, თავისთავად გულისხმობს ფოტოგრაფიის მიერ გაკეთებულ რეკოლუციურ აღმოჩენას – რომ რეალობაში, რეალური დროისა და სივრცის ნებისმიერ მონაკვეთში, შემთხვევითობაში თავისთავად არსებობს კანონზომიერება, გეომეტრიული და კომპოზიციური წონასწორობა.

ხშირად, სწორედ დარღვეული მესამედების სისტემა ან/ და არაგადამწყვეტი წამი ქმნის ყველაზე ეფექტურ პუნქტიუმებს, განუმეორებელ ორიგინალობას და ფოტოს მნიშვნელოვნებას სძენს. და ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც – წესს გამონაკლისები ამტკიცებენ და იმპროვიზაციები – მხოლოდ ვირტუოზების პრივილეგიაა.

თუმცა, ფორმალისტური ძიებების, როგორც მთავარი მხატვრული ღირებულების გამოვლინების მაგალითები ფოტოგრაფიაშიც გვაქვს: რობერტ მეპლტორაპისთვის მთავარი სწორედ ფორმის ესთეტიზაციაა. ამ მიზნით, პირდაპირ ესაუბრება როდენს და დიურერს. გარკვეულწილად, მათ ფოტოანალოგებს აკეთებს.

ფორმას კონცეფტუალური მიზნებით ეთამაშებიან – მორიმურა, სინდი შერმანი, ლეგოფოტოგრაფები. ისინი უკვე წინასწარგანსაზღვრული შინაარსით, იღეით ადგენენ ფორმას.

დასაწყისშივე განვაცხადეთ, რომ ფოტოგრაფიას ამბივალენტური ბუნება გააჩნია: ვაცხადებთ, რომ ფოტოგრაფიამ აქცენტი ფორმიდან შინაარსზე გადაიტანა და იქვე ფოტოგრაფიაში ფორმალისტური ძიებების შესანიშნავი მაგალითები მოგვყავს.



ვაცხადებთ, რომ ფოტოს შექმნის გარკვეული კანონიკა ფოტოგრაფიაშიც შემუშავდა: მესამედების სისტემა, გადაწყვეტი წამი და იქვე ვასახელებთ ამ კანონიკის დარღვევით შექმნილ გენიალურ ნიმუშებს.

ვამბობთ, რომ ფოტოგრაფიის ნოემა, ეს – „აქ იყო“-ა, რომ რეალობას უცვლელად ასახავს და, იქვე ვამტკიცებთ, რომ რეალობას სპექტაკლად, ადამიანებს – პერსონაჟებად აქცევს.

ვამბობთ, რომ ფოტოგრაფიას პირობითი ღირებულება გააჩნია და პირადი, საოჯახო კოლექციებით ვადასტურებთ ამ თეზას. თუმცა, ფოტოგრაფია არც ამ შემთხვევაში არის ერთმნიშვნელოვანი. შესანიშნავი ამერიკელი ფოტოგრაფი სალი მანი სწორედ მხოლოდ საკუთარი ოჯახის წევრებს – შვილებს, ქმარს – იღებს, თუმცა ფორმალისტური გადაწყვეტა იმდენად დახვეწილი და სრულყოფილია, რომ მისი საოჯახო კოლექცია თანამედროვე ფოტოგრაფიის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ხდება. სწორედ ფორმალისტური გადაწყვეტის გამო სალი მანის ინტიმური ღირებულებები საზოგადო ღირებულებების სტატუსს იძენს.<sup>1</sup>

შესაძლოა, სწორედ ამ ამბივალენტურობის გამო არის ფოტოგრაფია ყველაზე დემოკრატიული და ლიბერალური – მისი დისკურსისთვის ნებისმიერი სახელოვნებო პოზიცია, პლატფორმა თვალთახედვა, ფორმალისტური ძიებები მისაღებია. სწორედ ამგვარი დისკურსის და ზემოთ მოყვანილი საზოგადო ღირებულებად ქცეული საოჯახო ფოტოების ხარჯზე, ბუნებრივად ჩნდება შეკითხვა – საოჯახო კოლექციის ფოტოები მუდმივად შეინარჩუნებს პირობითი ღირებულებების სტატუსს თუ შესაძლებელია, რომ პირადი ღირებულებები საყოველთაო, საზოგადოებრივი ინტერესის საგანი გახდეს? და საერთოდ, შესაძლებელია, დასაშვებია თუ არა სტატუსის ამგვარი ცვლილება ფოტოგრაფიული იმიჯით ისედაც უხვად

---

<sup>1</sup> სასიამოვნოა, რომ ანალოგი ქართულ ფოტოგრაფიაშიც გვყავს – მარიამ ამურველაშვილი სწორედ მხოლოდ საკუთარი შვილების ფოტოებით ქმნის ფოტოსერიას „უსასრული შეკითხვები“.



გაჯერებულ თანამედროვე რეალობაში, სადაც უკიდურესი სუბიექტივიზმის საინტერესო, მრავალფეროვანი ეპოქა საბოლოოდ დაასრულა დიგიტალურმა სამყარომ.

დიგიმოდერნიზმის ეპოქამ ბოლო მოუღო ორიგინალ ერთეულებს და გლობალური საზოგადოების გემოვნებას, მოთხოვნილებას ესთეტიკურ ღირებულებებზე. ის ადამიანს მასკულტურის გავრცელებული ფეტიშებით, საყოველთაო ღირებულებებით კვებავს. შესაძლოა, ამ კულტურულ პროცესში ჩართვის მცდელობა ადამიანის დღევანდელი მდგომარეობა: დიგიტალურ სამყაროში დამკვიდრების, გადასახლების მცდელობა სოციალური ქსელების საშუალებით. თანამედროვე ადამიანი სწორედ პირადი და პირობითი ღირებულებების გამოაშკარავებით, გასაჯაროვებით, მათ საყოველთაო ფასეულობად გადაქცევის მცდელობებით არის დაკავებული. პირად და პირობით ღირებულებებში კი იგულისხმება არა მხოლოდ ვიზუალური ხელოვნების ნიშნები, არამედ ყველა სახის ღირებულება – ჭამა, მოგზაურობა, აზრი ან შეხედულება, ურთიერთობა, სიყვარული, სიკვდილი... უბრალოდ, ამ ღირებულებების დაფიქსირებისთვის, ძირითადად, კვლავ ფოტოებს იყენებენ – როგორც ვიზუალურ დოკუმენტებს. თუმცა, ამგვარი ფოტოების მთავარი დანიშნულება და ღირებულება სწორედ ასახული ფაქტის კონსტატაციაა და რაიმე მხატვრულ ღირებულებაზე საუბარი ხშირად სრულიად ზედმეტია. სწორედ ამიტომ, ამგვარი „ჩემთვის მნიშვნელოვანის“ საჯარო რეპრეზენტაცია და აფიშირება არა საკუთარი ინდივიდუალობის, სუბიექტური განსხვავებულობის გამოვლინების, არამედ უფრო სხვების, შენგან განსხვავებულებისადმი ინტერესის ნაკლებობის, სრულყოფილი ინდიფერენტულობის და ნიჰილიზმის გამოვლინებაა.

შესაბამისად, შესაძლოა, ამგვარი „ჩემთვის მნიშვნელოვანის“ ტოტალური რეკლამირებისა და პოპულარიზაციის ფონზე, საოჯახო არქივების პირობითი და ინტიმური ესთეტიკური ღირებულებები დღევანდელ ან/და მომავლის ყველაზე მყარ ღირებულებებს წარმოადგენდეს. და ფოტოგრაფიამაც კვლავ

დადასტუროს, რომ მას ამბივალენტური ბუნება გააჩნია და ასეთივე არაერთგვაროვანია ფოტოგრაფიული დისკურსი ფოტოების ესთეტიკურ ღირებულებებთან მიმართებაშიც.

კიდევ ერთი მთავარი ასპექტი ადამიანის და ფოტოგრაფიის ამ რთულ ურთიერთობაში კი ის არის, რომ ფოტოგრაფიამ ადამიანი იმიჯზე დაფუძნებულ მოაზროვნედ აქცია და მისთვის ეს ამბივალენტური, ცვალებადი, პირობითი, თუ ერთმნიშვნელოვნად მყარი ღირებულებები ყველაზე სანდო და საიმედო მედიუმია საკუთარი თავის, გრძნობების, ემოციების გამოსახატად. ამდენად, ადამიანისა და ფოტოგრაფიის სანგრძლივი რომანი გრძელდება და მის ისტორიაში კიდევ უამრავი საინტერესო დეტალი გაჩნდება თუ აღმოჩნდება.

## **იხ. ილუსტრაციები 18-26**

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Sontag S., On Photography, New York, 1990;
- Барт П., Camera Lucida, Москва, 1997;
- <https://dic.academic.ru>



# მუსიკათმცოდნეობა



**მარინა ქავთარაძე,**

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი  
ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო  
კონსერვატორია

## **სცილასა და ქარიზდას შორის**

(ქართული მუსიკის იდენტობის საკითხისათვის  
ევროპა-აზიურ კონტექსტში)

*„ხიდი მაშინ ხარ, თუ ორივე ნაპირს მყარად ებჯინები.  
თუ ორივე ნაპირს მოწყობი, მაშინ უფსკრული ხარ.“  
ჯემალ ქარხხაძე*

ქართულ მუსიკაზე მსჯელობისას ხშირად ისმის საკითხი მისი დასავლური და აღმოსავლური ორიენტაციის შესახებ, რაც პირდაპირ კავშირშია ეროვნული თვითიდენტობის პრობლემასთან. წინამდებარე მოხსენება ფოკუსირებულია ქართული მუსიკალური კულტურის, როგორც ეროვნული იდენტობის, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მარკერის ფორმირებასთან თვითიდენტობის ტრანსფორმაციის კონტექსტში.

იდენტობა ადამიანის ფსიქიკის თვისებაა – კონცენტრირებული სახით გამოხატოს ის, რასთანაც აიგივებს საკუთარ თავს: ეროვნებასთან, ტრადიციასთან, ენასთან, კულტურასთან, რელიგიასთან, პროფესიასთან, საზოგადოების სხვადასხვა სოციალურ თუ პოლიტიკურ ფენასთან. მათგან ისეთი ცნებები, როგორებიცაა „ეროვნული ტრადიცია“, „კოლექტიური მეხსიერება“ ყველაზე ხშირად ასოცირდება იდენტობის კონცეპტთან.

კავკასიაში, სადაც ტიპოლოგიურად განსხვავებული მუსიკალური კულტურები ხვდება ერთმანეთს, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ მუსიკას, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთება დასავლური და აღმოსავლური მუსიკალური აზროვნების არქეტიპები. მრავალხმიანი ხალხური სიმღერა და

საგალობელი საუკუნეების განმავლობაში ქართველებისათვის იყო მათი იდენტობის განმსაზღვრელი „სიმბოლური კულტურა“;<sup>1</sup> ხოლო ქართულ მუსიკალურ ყოფაში ფართოდ დამკვიდრებული მონოდია კი – „მოსახმარ კულტურას“ წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს ქალაქური სიმღერა, კერძოდ, ე.წ. „ძველი თბილისის სიმღერები“, როგორც სხვადასხვა ეპოქის ისტორიულ-კულტურული აზროვნებისა და კულტურათა დიალოგის შედეგი.

### **„ეროპისა და აზიის გზაგასაყარზე“**

ქართული მუსიკალური კულტურის, როგორც ეროვნული იდენტობის, ინდიკატორის რაობის დადგენისას, დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის განსაზღვრას, თუ რას იღებდა ის „სხვა“ კულტურებიდან და რას უკუაგებდა, როგორ ხორციელდებოდა „უცხო“ კულტურული მოვლენების გათავისება და ამის შესაბამისად ეროვნული თვითიდენტობის ტრანსფორმაცია.

კულტურის ისტორია გვიდასტურებს, რომ ნებისმიერი კულტურა იქმნება სხვა კულტურებთან კონტაქტში, ხოლო ეროვნული იდენტობა „უცხოსთან“ მიმართებით უფრო მკაფიოდ იკვეთება. კულტურათაშორისი ურთიერთობის პროცესის გარდუვალობა განაპირობებს იმას, რომ არ შეიძლება კულტურის, როგორც ჩაკეტილი სისტემის განხილვა. არ არსებობს სტერილური კულტურა, მით უფრო ისეთი განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური ქვეყნის შემთხვევაში, როგორიც საქართველოა.<sup>2</sup>

ნაციონალური იდენტობის დამკვიდრება და, იმავედროულად, „სხვის“ გამოცდილების „ათვისება“ – ხელოვნების ისტორიის რთული და დრამატული გზაა. ამ პროცესში პრინციპული

<sup>1</sup> ნათაძე ნ., „ერი და ეროვნული კულტურა“, თბილისი, 1988, გვ. 130

<sup>2</sup> Buchukuri E. Georgian Music in the Context of Relation with Oriental Monodic Cultures; Theorie und Geschichte der Monodie, collected works, Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien, red. Maria Pishloger, 2001, p.81-87;

მნიშვნელობა აქვს „საზღვრის“ ფენომენს. საზღვარი, როგორც გამაერთიანებელი და გამყოფი – მძლავრი მექანიზმია, როგორც ხელოვნების ეთნოკულტურული თვითმყოფადობის გამოსავლენად, ისე ზოგადკულტურული განვითარების პროცესში მისი ჩართულობის თვალსაზრისით. დ. ლიხაჩოვი საზღვრის ორმხრივ ბუნებაზე საუბრისას (რომელიც, ერთი მხრივ, გვთავაზობს შემოქმედებით დიალოგს, მეორე მხრივ, „სხვის“ მიუღებლობას), ხაზს უსვამს, რომ თვითიდენტობა ყალიბდება კულტურათა საზღვარზე.<sup>1</sup>

ილია ჭავჭავაძე 1886 წელს ქართული მუსიკისადმი მიძღვნილ წერილში სვამს ქართული მუსიკის რაობის, მისი ტიპოლოგიის და მის იდენტობასთან დაკავშირებულ კითხვას – „ქართული სიმღერა ხომ ევროპიულს სრულებით არ ჰგავს, ჰგავს კი აზიურსა?“<sup>2</sup> ილიას თანახმად, თითოეული ეროვნული მუსიკალური კულტურა ამ საზოგადოების ისტორიული განვითარების და მისი ეროვნული ფსიქიკის გამოვლინებას ახდენს.

საქართველოს მიმართ გავრცელებული განსაზღვრებები, როგორებიცაა „ევროპა-აზიის გადაკვეთა“, „აღმოსავლეთის და დასავლეთის გზისგასაყარი“, „ხიდი დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის“ არა გეოპოლიტიკური, არამედ პოლიტიკურ-კულტურული ცნებებია.<sup>3</sup> თუ შუასაუკუნეებში და შემდგომაც, ეს საზღვარი აზიისკენ იხრებოდა, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის და XIX-XX საუკუნეთა მიჯნის საქართველოსთვის, მაშინ როდესაც ქვეყანაში ევროპული ტიპის ახალი პროფესიული მუსიკის ფორმირების პროცესი

---

<sup>1</sup> Лихачев, Д.С. Два типа границ между культурами / Д.С. Лихачев// Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: к 100-летию Д.С. Лихачева., Т.3., СПб.: АРС, 2006, с. 47.

<sup>2</sup> ჭავჭავაძე, ი., „ქართული ხალხური სიმღერა“, თხზულებათა ანტოლოგიური (პ. ინგოროყვას რედაქციით), 1961, ტ.5, გვ. 145

<sup>3</sup> თევზაძე, გ., საქართველო – აღმოსავლეთის და დასავლეთის გზისგასაყარზე“: დღევანდელი ქართველების თვითწარმოდგენის და თვითპრეზენტაციის ისტორია/წიგნიდან „განჯაღლება“. იხ.: <https://burusi.wordpress.com/2010/06/24/gigi-tevzadze-6/> 24/06/2010 (ბოლოს გადამოწმდა 03/06.2019)



მიმდინარეობდა, ის სავსებით რელევანტურია; ანუ, „ევროპის და აზიის საზღვარი“ მოძრავია და ამ ცნების არეალი დასავლური ღირებულებების და კულტურის პოლიტიკის გავრცელებასთან ერთად, სულ უფრო მეტად ინაცვლებს აღმოსავლეთისაკენ. თანამედროვე მუსიკის ამ კონტექსტში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს მუსიკალურ-ინტონაციური აზროვნება, რომელიც იცვლება ახალი კულტურული დომინანტების შესაბამისად. რაც უფრო ახლოს არიან ერთმანეთთან მუსიკალურ-სააზროვნო პრინციპებით კოლაბორაციულ პროცესში ჩართული სუბიექტები, მით უფრო ორგანულია შედეგი. ინოვაციის გავრცელება-განვითარებისა და დამკვიდრების პროცესი პირდაპირ დაკავშირებულია იმასთან, თუ რამდენად თანმხვედრია აღნიშნული სიახლეები კოლექტიური იდენტობის შინაგან განცდასთან.<sup>1</sup>

ეთნოსის კულტურაში ინოვაციების ჩასახვასა და განვითარებას თავისი მექანიზმები გააჩნია და, ძირითადად, ოთხ ეტაპს შეიცავს. პირველი მათგანი სელექციაა, მეორე – რეპროდუცირება ან კოპირება, მესამე – შეგუება და მოდიფიკაცია, მეოთხე – სტრუქტურული ინტეგრაცია.<sup>2</sup>

ამგვარი ინოვაციები შეეხო ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას, რომლის ფორმირება დაკავშირებულია XIX საუკუნეში დასავლეთევროპულ მუსიკალურ ტრადიციებთან: ა) საკონცერტო ცხოვრების, ბ) ახალი ჟანრების, ფორმების, სტილების, გ) მუსიკალური განათლების სფეროში.

### **„ვინ ვართ ჩვენ?“**

იდენტოფიკაციის მრავალი შესაძლებლობიდან ეროვნული იდენტობა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. ერნესტ რენანმა „ერის არსებობას“ „ყოველდღიური პლემისციტი“ უწოდა.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ქავთარაძე, მ., „ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო გარემოში“, ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2003, გვ. 510.

<sup>2</sup> Арутюнов С. Народы и культуры, Москва, «Наука», 1989, с. 173.

<sup>3</sup> Renan, Joseph Ernest, “What is a nation?”, - in H.K. Bhabha (ed.), Nation and Narration. London: Routledge, 1990, p. 8-22

„პლებისციტის“ მეტაფორაში მოცემულია კავშირი ერად ყოფნის ფსიქოლოგიურ განზომილებასა (ერად ყოფნის ნება და სურვილი) და მის ყოველდღიურ მანიფესტაციას შორის“.<sup>1</sup>

თუ იდენტობა მრავალმნიშვნელოვანი მოვლენაა, შესაბამისად, ადამიანიც მრავალიდენტურია. შეკითხვაზე – „ვინ ვარ მე?“, იგი ვერასოდეს პოულობს ერთმნიშვნელოვან პასუხს, რადგან ადამიანის თვითიდენტობა მისი სოციალური „როლებისა“ და კულტურული კატეგორიების ჯამია. კულტურა წარმოადგენს ყველა იმ პრაქტიკის ერთობლიობას, რომლებშიც ჩვენ გენეტიკურად კი არ ვართ დაპროგრამებულები, არამედ რომელთაც ვანიჭებთ მნიშვნელობასა და ფასეულობას. კულტურა, ამ გაგებით, განმსჭვალავს საზოგადოების ყველა შრეს. „ეროვნული იდენტობა არის ყველაზე ძლიერი საშუალება, რათა ინდივიდმა განსაზღვროს და იპოვოს თავისი ადგილი სამყაროში. [...] ეს არის გაზიარებული, უნიკალური კულტურა, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს გავიგოთ „ვინ ვართ ჩვენ“ თანამედროვე სამყაროში“.<sup>2</sup>

ქართველი კაცის დამოკიდებულება „სიმბოლური“ ტრადიციული მუსიკისადმი აისახება იმაში, რომ ის თავის კოლექტიურ იდენტობას ქართულ მრავალხმიანობაში ხედავს: „მე ქართველი ვარ, რადგან როგორც სულიერად, ისე მორალურად, მე ქართული მრავალხმიანი სტრუქტურის პროდუქტი ვარ... ზოგიერთი ჩემი სულიერი შესაძლებლობის ბედი ქართულმა მუსიკამ განსაზღვრა... ამ მუსიკამ მე მშობა. მე ვგულისხმობ ჩემი პიროვნულის იმ შემადგენელს, რასაც ეთნიკური ან ეროვნული ჰქვია... ამიტომ, როცა ქართველი მღერის ან უსმენს სიმღერას, მასში ყოველ ჯერზე ხელახლა იბადება ქართველი“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> მაისაშვილი, ხ., ეროვნული იდენტობის რეპრეზენტაცია 1990-1991 წლების ქართულ ბეჭდურ მედიაში. სალოქტორო დისერტაცია, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010, გვ. 19.

<sup>2</sup> სმითი ენტონი, ნაციონალური იდენტობა. თბილისი, „საბა“, 2008, გვ. 1-2.

<sup>3</sup> მამარდაშვილი, მ. Мой опыт нетипичен, Санкт-Петербург: Азбука, 2000, с. 292-293.

ჩვენი ქვეყნის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიიდან, რომელიც კულტურათაშორისი ურთიერთობების ფართო სპექტრს მოიცავს, მე შევჩერდები წარსულში მიმდინარე პროცესებზე. რუსეთთან შეკავშირებამდე საქართველო ორიენტალური კულტურის ერთ-ერთ ცენტრად ითვლებოდა კავკასიაში მეზობელ ქვეყნებთან (სპარსეთი, თურქეთი, სომხეთი, აზერბაიჯანი) მჭიდრო კულტურული ურთიერთობისა და თბილისის მოსახლეობის ეროვნული სიჭრელის გამო. სპარსული ყოფით გატაცებული გამაჰმადიანებული ქართველი დიდგვაროვანნი აღმოსავლეთის შემსრულებლების ხელოვნებით ეზიარნენ მათ კულტურას, თუმცა, გამორიცხული არც აღმოსავლური ჰანგების იძულებითი გავრცელება იქნებოდა ჩვენში. მონოდიური კულტურის ტიპურ მოვლენად შეიძლება განვიხილოთ ზეპირი ტრადიციის პოეტ-მუსიკოსების – აშულების ხელოვნება, რომელიც მოიცავს მთელ ამიერკავკასიას XVII-XIX საუკუნეებში, როგორც მუსლიმურ აზერბაიჯანს, ისე ქრისტიანულ სომხეთსა და საქართველოს. თუმცა, თავად აშულური ფენომენი, აზერბაიჯანისა და სომხეთისაგან განსხვავებით, არასოდეს გამხდარა ქართული ეროვნული იდენტობის მატარებელი.<sup>1</sup>

ცხადია, კულტურა გულისხმობს ისტორიულ მენსიერებასა და მემკვიდრეობითობას, მაგრამ მემკვიდრეობითობის უზრუნველყოფელ ისტორიულ მენსიერებასთან ერთად, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ადამიანის სასიცოცხლო სოციო-კულტურული, მათ შორის მუსიკალური გარემო. სოციალურ-კულტურული გარემო აყალიბებს ადამიანს, მისი თვითიდენტობის გრძნობას. სწორედ XIX საუკუნეში შექმნილი სოციო-კულტურული გარემო განსაზღვრავს დღემდე თანამედროვე ქართველის თვითიდენტობას. მიუხედავად რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიისა, XIX საუკუნის ბოლომდე, ქვეყნის ტრადიციული ქართული საერო და სასულიერო მუსიკა, რომელიც ეროვნულ სიმბოლურ კულტურას წარმოადგენდა,

---

<sup>1</sup> Kavtaradze, M. Le Multiculturalisme et identité nationale (sur l'exemple de la culture musicale urbaine géorgienne), Edition l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 2012, pp. 413-422.

განსაზღვრავდა ქართულ მუსიკალურ ცნობიერებას. მაგრამ ახალი სოციო-კულტურული გარემოს ფორმირების პროცესში ასევე აქტიურად ჩაერთო ევროპული მუსიკალური ტრადიცია. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქვეყნის მუსიკალურ-კულტურული გარემო სულაც არ იყო ერთგვაროვანი ლოკალური სუბკულტურების არსებობის პირობებში. მაგალითად, XVIII საუკუნის თბილისის მოსახლეობა ეთნიკური სიჭრელით გამოირჩეოდა, რაც ქალაქის მუსიკალურ კულტურაშიც აისახებოდა და, შესაბამისად, კონკრეტულ სუბკულტურებსაც აყალიბებდა.

XIX საუკუნეში ასეთი სურათი აღინიშნება: ქართველთა ტრადიციული მუსიკალური შრე – გლეხური და საეკლესიო მრავალხმიანობა ქმნიდა იმ სპეციფიკურ გარემოს, რომელიც ასაზრდოებდა სოფლად გლეხობას და ქალაქის მოსახლეობის ნაწილს. აღმოსავლური და ევროპული მუსიკალურ-გამომსახველობის ელემენტებისა და ქართულის სინთეზის შედეგად მიღებული ქალაქური ფოლკლორი კი ის შრე იყო, რომელსაც ქალაქის მოსახლეობის საშუალო და მაღალი ფენა მოიხმარდა. XX საუკუნის დასაწყისისათვის თბილისში უკვე არსებობს მინიმუმ ოთხი მუსიკალური კულტურა: „ევროპული“, როგორც ზოგადად დასავლური (ევროპული ტიპის მუსიკალური განათლება, ინტენსიური საკონცერტო ცხოვრება ევროპული რეპერტუარითა და მუდმივი იტალიური საოპერო დასით), ისე თბილისში მოსახლე ევროპული სუბკულტურების მუსიკის სახით, „იმპერიული რუსული“ (სამხედრო მუსიკა, სალონური რუსული სარომანსო მუსიკა), „ძველთფილისური“ და „ქართული“. უნდა აღინიშნოს, რომ „ტფილისური კულტურა“ (აღმოსავლური განმტოება), თავის მხრივ, რელიგიური თუ ეთნიკური ნიშნით რამდენიმე სუბკულტურად იყოფა.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ქავთარაძე, მ. ბუჩუკური, ე., პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქართული ქალაქური ფოლკლორის მაგალითზე/ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2010, გვ. 86.

თბილისის მულტიკულტურულ ატმოსფეროში წარმოქმნილ ქალაქურ ფოლკლორში, ადმოსავლური და დასავლური კულტურის არქეტიპები არა იმდენად ინტეგრირდებიან სხვადასხვა სახით ერთიან კულტურულ მთელში, რამდენადაც ქმნიან სისტემას, რომლის ყოველი შრე დაფუძნებულია დაპირისპირებულთა ურთიერთდაბალანსებაზე. ამდენად, ქართული ქალაქური მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგია იკვეთება, როგორც ევრაზიულ კულტურათა დიალოგის ჭრილში დანახული მოვლენა.<sup>1</sup> თუმცა, ევროპული მუსიკალური განათლებისა და კლასიკური მუსიკის გარეშე უკვე წარმოუდგენელია XX საუკუნის ქართველთა ყოფა.

ევროპული ტიპის მუსიკალურ-საგანმანათლებლო კერებისა და პროფესიონალი ქართველი მუსიკოსების გაჩენამ ახალი ეროვნული პროფესიული მუსიკალური კულტურის აღმოცენება განაპირობა, რომლის კლასიკური ნიმუშები უკვე XX საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა. ამის დასტურია ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, რომელშიც ევროპული და ქართული კულტურული გამოცდილება აკუმულირებული და ქართველთათვის ევროპულ ჟანრულ მოდელში გაცხადებულ ეროვნული კულტურის სიმბოლოს წარმოადგენს.

ამგვარად, XIX საუკუნეში მიმდინარე პროცესის და ინოვაციების შედეგად წარმოიშვა „ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა“, რომლის ფორმირება დაკავშირებულია დასავლეთევროპული მუსიკალური ტრადიციების გაგრძელებასთან საქართველოში.

XIX საუკუნის საქართველოში განხორციელებული „ევროპული კულტურული ტრანსფერის“ შედეგად მომხდარმა ძვრებმა და XX საუკუნის გლობალიზაციის პროცესმა სრულიად შეცვალა სოციო-კულტურული გარემო და ქართველების მუსიკალური ცნობიერება ევროპეიზაციის მიმართულებით. ამ პროცესს გამოარჩევდა განსხვავებული

---

<sup>1</sup> ქავთარაძე, მ. ბუნეკური, ე., პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქართული ქალაქური ფოლკლორის მაგალითზე/ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2010, გვ. 95

კულტურული წყაროების აქტიური ურთიერთქმედება, რამაც, გარდა ტრადიციული და კლასიკური მუსიკისა, მუსიკალური კულტურის ახალი შრეები წარმოქმნა, როგორებიცაა მაგ., ევროპული ტიპის „მსუბუქი“ მუსიკა, ე.წ. „ესტრადა“, პოპ-მუსიკა, როკი, ჯაზი.

### **მუსიკალური ენა და ეროვნული იდენტობა**

ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთი მთავარი მარკერი ენაა, როგორც საზოგადოდ, კულტურის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი. ის მოქმედებს, როგორც რეპრეზენტაციული სისტემა და წარმოადგენს „მედიის“ ერთ-ერთ სახეობას, რომლის საშუალებითაც იდეების, აზრებისა და გრძნობების გამოხატვა ხდება კულტურაში.

შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური იდენტიფიკაცია ენობრივ-კულტურული იდენტიფიკაციის ერთ-ერთი სახეობაა. უკვე XIX საუკუნეში, როდესაც ილია ჭავჭავაძემ სამი რამ – „ენა, მამული, სარწმუნოება“ ქართველის „ღვთაებრივ საუნჯედ“ გამოაცხადა და მისი დაცვა შემდგომი თაობების ღირსების საქმედ და წმიდა ვალად მიიჩნია, ის ენაში მხოლოდ ვერბალურ ენას არ გულისხმობდა. მუსიკა, როგორც სპეციფიკური ენა – იდენტიფიკაციის ძლიერი საშუალებაა. ამაზე მოწმობს ისიც, რომ ტრადიციული სიმღერის ხნიერებას მისი ვერბალური ტექსტით ვერ განსაზღვრავ, რადგან ის ისტორიულად უფრო ცვალებადი მოვლენაა, ვიდრე მუსიკალური ტექსტი, რომელიც, როგორც წესი, ინახავს ადამიანის მუსიკალური აზროვნების უძველეს შრეებს.<sup>1</sup>

მუსიკალურ ენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კოლექტიური იდენტობების – ეროვნული და კულტურული იდენტობების ფორმირებასა და შენარჩუნება-ადაპტაციაში. მისი სპეციფიკის

---

<sup>1</sup> წურწუშია, რ., თანამედროვე ქართული საზოგადოება და მუსიკალური იდენტობა, ელექტრონული ჟურნალი, სერია 8, *Ars Georgika*, ვიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2012, იხ.: <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/89.html?ed=8> (ბოლოს გადამოწმდა 03/06.2019)

გამო, ვერბალური ენისაგან განსხვავებით, ადამიანისთვის ძნელი არ არის სხვა ხალხის მუსიკის გაგება. სწორედ ეს განაპირობებს უცხო მუსიკის ადვილად შეღწევასა და დამკვიდრებას საზოგადოების ცნობიერებაში. როგორც ეს მოხდა, მაგალითად, XIX საუკუნეში – თბილისის მოსახლეობამ ისე შეიყვარა და შეითვისა იტალიური ოპერა, რომ მან, თავის მხრივ, გავლენა მოახდინა ქალაქური აღმოსავლური ტიპის ფოლკლორისაგან განსხვავებული, ახალი დასავლური ფოლკლორული შტოს წარმოშობაზე.

თანამედროვე ქართული საზოგადოების სხვადასხვა სოციო-კულტურული ჯგუფის ემპათია განსხვავებული ტიპის მუსიკისადმი, იმის დადგენა, თუ რატომ ახდენენ ეს ადამიანები თვითიდენტიფიცირებას ამა თუ იმ ტიპის მუსიკასთან, განსაკუთრებით ევროპულთან, ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან გვეხმარება ამ საზოგადოების მუსიკალური ღირებულებების გამოკვეთაში. შესაბამისად, გლობალიზებულ სამყაროში, ადამიანის პიროვნული იდენტობის ინდიკატორად ეროვნულთან ერთად, სხვა კულტურულ ტრადიციებთან თანაზიარობა გვევლინება. სწორედ ეს აქცევს მას თანამედროვე საზოგადოების სრულფასოვან წევრად, წარმოაჩენს მისი იდენტობის რთულ, მრავალშრიან სტრუქტურას, რომლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი სწორედ მუსიკალური იდენტობაა.

თანამედროვე (თანადროული), ტრადიციული და სელექციური კულტურის შრეებიდან, კოლექტიური ეროვნული იდენტობის ფორმირებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი „ისტორიული მეხსიერების“ მქონე ტრადიციული კულტურაა, ინდივიდის თვითიდენტობისათვის კი გადამწყვეტია სელექციური კულტურა, რომელიც თანამედროვესა და ისტორიულად არსებულის მუდმივ გადარჩევას ახდენს.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

- მაისაშვილი ხ., ეროვნული იდენტობის რეპრეზენტაცია 1990-1991 წლების ქართულ ბეჭდურ მედიაში. სადოქტორო დისერტაცია, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2010;
- ნათაძე ნ, „ერი და ეროვნული კულტურა“, თბილისი, „მეცნიერება“, 1988;
- სმითი ენტონი, ნაციონალური იდენტობა. თბილისი, „საბა“, 2008;
- ქავთარაძე, მ., „ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო გარემოში“/ ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2003;
- ქავთარაძე, მ. ბუჩუკური, ე., პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქართული ქალაქური ფოლკლორის მაგალითზე/ ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 2010;
- ჭავჭავაძე, ი., „ქართული ხალხური სიმღერა“. თხზულებათა ათტომეული (პ. ინგოროყვას რედაქციით), ტ. 5, 1961;
- თევზაძე, გ., საქართველო – აღმოსავლეთის და დასავლეთის გზისგასაყარზე“, დღევანდელი ქართველების თვითწარმოდგენის და თვითპრეზენტაციის ისტორია, წიგნიდან „განჯადობა“, იხ.: <https://burusi.wordpress.com/2010/06/24/gigi-tevzadze-6/24/06/2010/>;
- წურწუშია, რ., თანამედროვე ქართული საზოგადოება და მუსიკალური იდენტობა, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, 2012, იხ.: ელექტრონული ჟურნალი, სერია 8, *Ars Georgika*: <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/89.html?ed=8>
- Buchukuri E. Georgian Music in the Context of Relation with Oriental Monodic Cultures; Theorie und Geschichte der Monodie, collected works, Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien, red. Maria Pishloger, 2001;
- Renan, Joseph Ernest ‘What is a nation?’ in H.K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.



- Kavtaradze, M. Le Multiculturalisme et identité nationale (sur l'exemple de la culture musicale urbaine géorgienne), 2012, pp. 413-422, Edition l'Université Paul Valéry – Montpellier III;
- Арутюнов С. Народы и культуры, Москва, 1989, «Наука»;
- Лихачев, Д.С. Два типа границ между культурами / Д.С. Лихачев// Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: к 100-летию Д.С. Лихачева., 2006, Т.3. СПб.: АРС;
- Мамардашвили, М. *Мой опыт нетипичен.* 2000, Санкт-Петербург: Азбука, pp.292-293.

**გვანცა ლეინჯილია,**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი

**ქართული მუსიკის იდენტობის საკითხი  
ილია ჭავჭავაძის ფერილში  
„ქართული ხალხური მუსიკა“**

ილია ჭავჭავაძე, რომელმაც უძლიერესი ინერცია შესძინა არა მხოლოდ ქართულ სამწერლობო და კრიტიკულ აზროვნებას, თეატრის განვითარებას, არამედ თვით ეროვნულ პოლიტიკურ გონსაც, ყველაზე ნაკლებად მოიხსენიება ქართული მუსიკის წინაშე დამსახურების კუთხით. მთავრად ხმებს ილიას არამუსიკალობის შესახებ მისივე სიტყვები უმყარებდნენ საფუძველს – „ჩვენ მუსიკობაში თავს არა ვღებთ იმიტომ, რომ ამ ხელოვნებისა არა ვიცით რა“.<sup>1</sup> ქილიკის საგანია ასევე ილიას ანტიპათია ოპერისადმი, რაც უფრო ოპერის ერთგული მაყურებლების – სოციალ-დემოკრატების იდეოლოგიასთან შეუთავსებლობით იყო გამოწვეული და არა ამ ჟანრისადმი სიძულვილით. ქართველი ლიტერატურათმცოდნეები – გერონტი ქიქოძე, სიმონ ჩიქოვანი, გურამ ასათიანი აღნიშნავენ ილიას ლექსების არამუსიკალობასაც, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს ცალკე რიგის პრობლემაა; ლექსის ვერსიფიკაციის მუსიკალობა მექანიკურად არ გულისხმობს პოეტის მუსიკალურ ნიჭიერებას ან, პირიქით. ლექსის ვერსიფიკაციის თავისებურება და ადამიანის მუსიკალური ნიჭიერება ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფენომენია. ილიას შემთხვევაში ხელჩასაჭიდა მისი გასაოცარი სიყვარული ხალხური ქართული ჰანგისადმი. ცნობილია, რომ დეტონაციის მიუხედავად, ილია ხშირად მღეროდა და რამდენიმე ლექსი საგანგებოდ სამღეროდაც დაწერა (მაგ. „გახსოვს ტურფავ“). მისი ზოგი ლექსი ხალხურ

<sup>1</sup> ქავთარაძე ნ., ილია ჭავჭავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები. წიგნში: „ო, უძლიერესო დიდო წამო შემოქმედების“. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება. თბ., 2013, გვ. 29.

სიძღვრებსაც დაელო საფუძვლად („მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა“, „ტყემ მოისხა ფოთოლი“, „მესმის მესმის“).

1886 წლით დათარიღებულ სტატიაში „ქართული ხალხური მუსიკა“, რომელიც ილიამ ლადო აღნიაშვილის „ქართული ხოროს კონცერტს“ დაუკავშირა, მუსიკაზე მსჯელობა ეროვნული ცნობიერების კონტექსტშია მოქცეული. სტატია, რომელსაც ქართული მუსიკის ორიენტაციაზე პოლემიკისას დაიმოწმებენ ხოლმე, რეალურად, საკითხების გაცილებით უფრო ფართო სპექტრს მოიცავს:

1. მუსიკის და პოეზიის შედარება;
2. დასავლური და აღმოსავლური სააზროვნო სისტემის განსხვავებები და მათი თანაბარუფლებიანობის დასაბუთება;
3. ქართული მუსიკის ორიენტაციის საკითხი;
4. ოპერის ჟანრის შემზადება;
5. ევროპაცენტრიზმის საკითხის ახლებური ხედვა;
6. ქართული მუსიკის, როგორც ორიგინალური მოვლენის აღიარება;
7. გენეტიკის ფაქტორის როლი მუსიკალური ცნობიერების ჩამოყალიბებაში;
8. ქართული საერო პროფესიული მუსიკის სამომავლო ბედის საკითხი;
9. მუსიკალური კრიტიკის მარცვლების ჩასახვა.

პირველ რიგში, შევეხთ მუსიკისა და პოეზიის შედარების საკითხს. ილიასთვის მუსიკა ხორცთ-შეუსხმელი გულის მეტყველებაა, არავერბალიზებული ენა. რადგან მუსიკას იგი ენობრივ კატეგორიად აღიქვამს, სრულიად ლოგიკურად ახდენს პოეზიასთან შედარებას. ქართველი მკითხველისთვის საკითხის ამგვარად დასმა იმ ხანად ორიგინალური და ახალი იყო. მეტი დამაჯერებლობისთვის იგი დაიმოწმებს ლესინგის შეხედულებას, რომლის თანახმად, მუსიკა უტყვი პოეზიაა, პოეზია კი მეტყველი მუსიკა. ილიამ მიუთითა მკითხველს, რომ ამ ორ დარგს შორის გადაკვეთის წერტილები ემოციასა და ინტონაციაზე მოდის. მუსიკალური ენა მას კომუნიკაციის ხერხად მიაჩნია, რომელიც, ენის მსგავსად, მოითხოვს

ცოდნას. შესაბამისად, მუსიკის გაგებას სპეციალური განათლება სჭირდება და მარტოოდენ ემოციური აღქმა ამას ვერ უზრუნველყოფს. „ერთის ერის სიმღერა რომ მეორეს მოეწონოს, უნდა მისთვის გასაგები იყოს, და რომ გასაგები იყოს, ისე უნდა შეაჩვიოს ყური, როგორც ენა – მეტყველებას. შეიყვანეთ ჩვენი გლეხკაცი, ანუ იმისთანა ვინმე, თუნდა თავადიც იყოს, რომელსაც ევროპიული მუსიკა თავის დღეში არ გაუგონია, შეიყვანეთ და თუნდა ბახისა, მოცარტისა და ბეთჰოვენის სიმფონიები მოასმენინეთ, იმას არ მოეწონება, თუმცა კი მთელი ევროპა აღტაცებაში მოდის ხოლმე... აქ მიზეზი მარტო გაუგებრობაა, არ-ცოდნაა, და არა გრძნობა-მოკლებულობა...“<sup>1</sup>

მეტად ღრმა ანალიზის ობიექტია დასავლური და აღმოსავლური სააზროვნო სისტემის თანაბარუფლებიანობა და მათი განმასხვავებელი ნიშნები. ილიასთვის მხოლოდ დასავლური კულტურა არ ქმნის მსოფლიო ხელოვნების სრულ სურათს. ჯერ კიდევ როდის გააცნობიერა, რომ ეს ორი ნაკადი მუდმივად იარსებებდა გვერდი-გვერდ და ერთი მეორეს ვერასოდეს დაათმობინებდა გზას, რადგან ორივეს თავიანთი განვითარების ავტონომიური გზები გააჩნიათ. „აზიური მუსიკაც იმრიგადვე თავის გზაზე იდგება და ივლის, როგორც ევროპიული თავის გზაზედ მდგარა და უვლია...“<sup>2</sup> მიუხედავად ამისა, ილია აღიარებს, რომ ისინი ერთმანეთზე გავლენას ახდენენ და ეს საქართველოზეც აისახა. ფაქტია, „აღმოსავლური ტრადიციის კულტურებთან (ძირითადად სპარსულთან) ხანგრძლივმა კონტაქტმა, რალა თქმა უნდა, დამატებითი „ობერტონები“ შეჰჰმატა ჩვენს მუსიკას, გაამდიდრა მისი ბგერითი სპექტრი, ხოლო XIX საუკუნეში ფრიად ორიგინალური მუსიკალური პლასტი შექმნა – ე. წ. ძველი ტბილისის ფოლკლორი, მაგრამ ფაქტად რჩება ის, რომ ქართული მუსიკა ძალიან დიდი ხნით

<sup>1</sup> ჭავჭავაძე ი., „ქართული ხალხური მუსიკა“, წიგნში: „წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე“, ტ. 3, თბ., 1986 წ. გვ. 151. მიღებულია – <http://178.32.143.54/bibliola/426330e78fde40ee2bf30e19434a1f43.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 02/06.2019)

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 152.

მოსწყდა ევროპული მუსიკალური კულტურის მაგისტრალს, რომელთანაც ტიპოლოგიურად იგი გაცილებით ახლო დგას, ვიდრე აღმოსავლურთან“.<sup>1</sup> მართლაც, იმ ხანად ქართული მუსიკა აზიურად ფასდებოდა. ამ აზრს ამყარებდა აღმოსავლური ინტონაციური ხმოვანი გარემო. დომინირებული აზიური მუსიკა ისმოდა ყველგან და პერმანენტულად, ლოკალური სალონური მუსიციერება ვერ არღვევდა ამ ინერციას, რადგან მხოლოდ ვიწრო სეგმენტზე იყო გათვლილი. სხვათაშორის, აკაკი წერეთელიც ეხმაურება ამ საჭირობოროტო საკითხს – „ბაიათების თქმა დროთა ვითარებისგან ნაძალადევად შემოტანილია საქართველოში აღმოსავლეთიდან და რომ ის უცხო არის ქართული ბუნების, ამას ის გვიმტკიცებს, რომ დასავლეთს საქართველოს მცხოვრებლებს, ე. ი. იმერლებს ეჯავრებათ და თვითონ აღმოსავლეთის ქართველებსაც რომ დაკვირვებებივარ, ისინი უფრო გრძნობიერს ქართულს სიტყვებს უგდებენ ყურს, თორემ თვითონ ხმა ბევრად არც იმათ მოსწონთ“.<sup>2</sup>

არ არსებობდა არც ქართული კლასიკური საერო პროფესიული მუსიკის ნიმუშები, სადაც მკაფიოდ გამოვლინდებოდა ევროპულ სააზროვნო სისტემასთან ინტეგრირება. ერთმნიშვნელოვნად ევროპული ყადის მოაზროვნე ილია ჭავჭავაძე საქართველოში ევროპული ღირებულებების დამკვიდრებას ცდილობდა, თუმცა იცოდა, რომ, პირველ რიგში, ქართული მუსიკის აღმოსავლურად შეფასების ინერცია უნდა შეესუსტებინა. ამ მიზნით იგი არგუმენტირებულად გამოიციხავს ქართული მუსიკის აზიურთან გენეტიკური კავშირის შესაძლებლობას. აღმოსავლურ ორიენტაციაში ქართული მუსიკისთვის ბრალის დადება ერთბაშად ვერ დაიდლეოდა, მეტადრე, რომ ეს მნიშვნელოვანწილად რუსეთის მიერ შემოგდებული თემა

<sup>1</sup> ტორაძე გ., ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, წერილი პირველი. წიგნში: „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, „მეცნიერება“, თბ., 1998 წ. გვ. 11

<sup>2</sup> ბახტაძე ინგა. ქართული კულტურა-დასავლეთი. ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის განვითარების ძირითადი ისტორიული პრობლემები, გამომცემლობა „ქრონოგრაფი“. თბ., 2001, გვ. 229

გახლავთ. რუსეთს ძალზე სურდა, მსხნელი და განმანათლებელი ერის სტატუსით, საქართველოს კულტურულ ერად ქცევა დაბრალდებოდა. მხოლოდ ამ შემთხვევაში არ შეილახებოდა მისი თავმოყვარეობა მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის და კულტურის მქონე ერის მფარველად, ერისა, რომელიც ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში ბერძნულ-ელინურ, მოგვიანებით კი ბიზანტიის წყალობით ევროპულ სივრცესთან შედიოდა კულტუროლოგიურ დიალოგში. სხვათაშორის, რუსეთთან მიჯაჭვულობის წინააღმდეგ თერგდალეულების ბრძოლის ერთ-ერთი სერიოზული მიზეზი ისიც იყო, რომ რუსეთის იმპერიაში შემაკავლი ერები სულ უფრო ემიჯნებოდნენ ევროპას.<sup>1</sup> რუსეთმა, რომელმაც კავკასიის ეთნიკური მოსახლეობა სხვადასხვა რწმენის ხალხებით შეკრა და ჩრდილოეთიდანაც მუსულმანურ იზოლაციაში მოაქცია საქართველო, იმაზეც იზრუნა, რომ კავკასიელი აღარ აღქმულიყო ევროპელად. რუსეთს ერთიანი კავკასიის იდეა აშინებდა და ცდილობდა, საქართველოს ყველაზე ნაკლებად კავკასიის ხალხებთან ჰქონოდა კავშირი. რუსუდან წურწუშია წერს – „მას (ახალ ქართულ საკომპოზიტორო აზროვნებას) მოუხდა იმ უკვე მყარი ტრადიციის დაძლევა, რომელიც იმ დროისთვის დაამკვიდრა რუსულმა მუსიკალურმა კულტურამ ქართული კულტურის, როგორც ტიპოლოგიურად აღმოსავლურის აღქმაში“.<sup>2</sup>

ილიამ თავისი წერილით პირველი სერიოზული დარტყმა მიაყენა ქართული მუსიკის ამგვარ აღქმას. თუ კი მწერლის საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სტრატეგიას და პუბლიცისტიკის პათოსს გადავხედავთ, სახეზეა ილია ჭავჭავაძის მიზანმიმართული ევროპული ორიენტაცია. ყველაზე მძაფრად ეს იგრძნობა ლიტერატურასთან მიმართებაში – მას სურდა

<sup>1</sup> თევზაძე გ., „ილია ჭავჭავაძე და ახალი აზროვნება“. მიღებულია <https://burusi.wordpress.com/2010/10/27/guram-tevzadze/> (ბოლოს გადამოწმდა 02/06.2019)

<sup>2</sup> წურწუშია რ., ქართული მუსიკალური კულტურის თვითმყოფადობის საკითხისათვის. წიგნში: მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებები ორიენტაციები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა. თბ., 2005. გვ. 95

ქართული პოეზია გამონთავისუფლებულიყო აღმოსავლური გავლენისგან. ვის, თუ არა ილიას ესმოდა ყველაზე კარგად, რომ თუკი ხელოვნების სხვა სფეროებში ევროპულისკენ ვიხრებოდით, არც მუსიკა იქნებოდა გამონაკლისი. ცხადია, მსჯელობა ქართული მუსიკის ერთმნიშვნელოვნად ევროპულ სტილზე ვრცელი ანალიზის საგანი არაა, რაც სრულიად ბუნებრივია. გავითვალისწინოთ ორი გარემოება:

1. სტატია დაწერილია 1888 წელს, როდესაც ჩამოყალიბების სტადიაშია ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლა და არ დაწერილა საერო პროფესიული მუსიკის ქრესტომათიული ნიმუშები, გარდა მელიტონ ბალანჩივადის სამი რომანსისა (რომლის პრემიერაც შედგა ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით გამართულ ქართველთა შორის „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ საღამოზე 1889 წელს). მსჯელობის ორბიტაში მოხვედრილია მხოლოდ ქართული ტრადიციული სასიმღერო კულტურა და ქალაქური ფოლკლორი. ამგვარად, ვერანაირი კონკრეტული ხმოვანი მასალა ვერ მისცემდა ილიას ქართულ მუსიკაში დასავლურ მენტალობაზე კატეგორიული მსჯელობის საფუძველს.

2. სტატიის სათაური, როგორც მინიშნება ძირითად საკვლევ თემაზე – ხალხურ მუსიკაზე. ეს უკანასკნელი იმთავითვე გამორიცხავს მის ევროპულ ან აზიურ ორიენტაციას და ერის თვითმყოფადობის სიმბოლოა, რომელსაც მოიმარჯვებს ილია ეროვნული ძარღვის მოსაძებნად საერო პროფესიულ მუსიკაში.

მიუხედავად ამ ფაქტორებისა, სტატიის პათოსი ქართული მუსიკის ევროპულ მუსიკასთან ინტეგრირებაა. ილიას ეს მახვილგონივრული სვლა გზას უხსნიდა საზოგადოებაში ქართული მუსიკის გვარობის შესახებ საპირისპირო აზრის დამკვიდრებას; იგი მიმართული იყო იქითკენ, რომ ქართული მუსიკის აზიური თუ ევროპული წარმომავლობის შესახებ პოლემიკას საერთოდ დაეკარგა აზრი. მიზანი ნათელია – ბუნებრივად დამდგარიყო დღის წესრიგში ევროპულზე, როგორც ორგანულ საფუძველზე ქართული მუსიკის

ორიენტაციის საკითხი. შემთხვევით არ სრულდება პუბლიკაცია ერთმნიშვნელოვნად ევროპული ჟანრის – ოპერის ეროვნული მოდელის შექმნისკენ მოწოდებით.

სტატიის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხიც სწორედ ამ ჟანრის საქართველოში ჩამოყალიბების აუცილებლობას ეხება. გასაოცარი ინტუიციის წყალობით, ილიამ ივრძნო – ოპერის იდეის რეალიზაცია, პირველ რიგში, უნდა დაყრდნობოდა მდიდარ ქართულ საგუნდო ტრადიციას, როგორც მისთვის ყველაზე ორგანულ ფენომენს. „ნუთუ კარგი არ იქნებოდა, რომ ჩვენმა დრამატიულმა დასმა ეს ახალი საქმე, ზოროთი გალობა ქართულის ზმებისა, ზედ გადააბას წარმოდგენებსა! ეს აზრი და სურვილი ბევრმა გამოსთქვა თვით თეატრშივე და ჩვენც სხვასთან ერთად გვეგონია, რომ ეს ორი საქმე ერთმანეთს შეავსებს და ერთმანეთს უშველის ამრავალფეროს სიამოვნება და, მაშასადამე, თეატრში მოსიარულე საზოგადოებაც ამრავლოს და ბლომად მოიწვიოს. ეს გაერთება ორის ერთგვარად სასურველ და სანატრელ სიამოვნებისა ერთსაც ახეირებს და მეორესაც, როცა ორივე და-მშურად ერთად მოწვეულ იქნებიან ჩვენდა გასართობად“.<sup>1</sup>

მეტად ახლებურად ხედავს ილია ევროპაცენტრიზმის იდეას, რომლის თანახმად, მსოფლიო სული ძველ ცივილიზაციებს გამოეყოფა და განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე ევროპულ კულტურებში აგრძელებს მყოფობას. ცხადია, უძველესი ცივილიზაციები ფიზიკურად ჯერ კიდევ არსებობენ, თუმცა შემოქმედებითი სულის გამოვლენის უნარს მოკლებულნი არიან. ცხადია, მეოცე საუკუნემ ევროპული კულტურის აბსოლუტიზაციის მითი დაანგრია, მაგრამ ევროპაცენტრიზმის კრიტიკა მეცხრამეტე საუკუნეში, სამ დროში მოაზროვნე გენიოსის კიდევ ერთი წინასწარმეტყველური პოზიციაა. ქართველი ხშირად ერთი უკიდურესობიდან მეორეში ვარდება და არსებობდა საფრთხე მიმბაძველ ერად ქცევის. ყველასთვის

---

<sup>1</sup> ჭავჭავაძე ი., „ქართული ხალხური მუსიკა“, წიგნში: „წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე“, ტ. 3, თბ., 1986, გვ. 153. მიღებულია – <http://178.32.143.54/bibliola/426330e78fde40ee2bf30e19434a1f43.pdf> (ბოლოს გადამოწმდა 02/06.2019)



ცნობილია სიტყვა „საუცხოოს“ ილიასეული ინტერპრეტაცია, რომლის თანახმად, ქართველისთვის ყველაზე კარგიც რაღაც უცხოსთან ასოცირდება. ამიტომ სურდა ილიას, ქართული საერო პროფესიული მუსიკა ჩამოყალიბების სტადიაშივე გამიჯვნოდა არსით რეგრესულ მოვლენას – ევროპაცენტრიზმს. მაგრამ ევროპაცენტრიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება არ გულისხმობდა ქართული მუსიკის ევროპული არსის იგნორს. ეს ორი ფაქტი აუცილებლად უნდა გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან.

წერილის ქვაკუთხედი მაინც ქართული მუსიკის თვითმყოფი ძარღვის მოძებნაა, როგორც ინდივიდუალობის შენარჩუნების გარანტორი. შემთხვევით არ აკეთებს ილია აქცენტს ქართული მუსიკის მიზანზე – შეინარჩუნოს „თვითმყოფადი“ „თვითნაჩენი“, „თვითმთარული“ ხასიათი. მწერლის აზრით, მუსიკა ცნობიერების სარკეა, რომელსაც, პირველ რიგში, გენეტიკა საზღვრავს და სწორედ გენეტიკის შესატყვისი ეროვნული გზის მოძებნა იყო საჭირო ქართულ მუსიკაში.

სტატიის დაწერის მოტივი ხშირად ქართული მუსიკის განვლილი გზის და მისი იდენტობის ანალიზი ჰგონიათ, რეალურად კი ეს ერთგვარი სამოქმედო პროგრამაა ქართული საერო პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბებისთვის. ილია მიიჩნევდა, რომ როგორც ქართული სალიტერატურო ენა უნდა განანლებულიყო ხალხური შემოქმედების საფუძველზე, საკომპოზიტორო ხელოვნებაც ეროვნულ ძირებს უნდა დაფუძნებოდა.

შემთხვევით არ უწოდებს მუსიკისმცოდნე ნანა ქავთარაძე ამ წერილს XIX საუკუნის ქართული მუსიკის მანიფესტს. ილიას განმანათლებლურ მისიას იგი ადარებს ჟან ჟაკ რუსოს და დენი დიდროს ნააზრევის როლს ფრანგული მუსიკის წინაშე.<sup>1</sup>

საგულისხმოა, რომ სტატიაში ქართული მუსიკალური კრიტიკის მარცვლებიც ჩაისახა. მხედველობაში გვაქვს „ქართული ხოროს კონცერტის“ შესახებ გამოთქმული

---

<sup>1</sup> ქავთარაძე ნ., ილია ჭავჭავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები. წიგნში – „ო, უძლეველო დილო წამო შემოქმედების“. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება. თბ., 2013, გვ. 32

პოზიცია, სადაც ნათლად ჩანს, როგორ აფასებს ილია მოვლენის ისტორიულ მნიშვნელობას, დადებით მხარეს და ნაკლოვანებას. შენიშვნები გამოთქმულია გასაცხარო ტაქტით, არა ჩასაფრებული ადამიანის პოზიციიდან, არამედ უკეთესი შედეგის მიღწევის სურვილით. „ჩვენ მიერ ქება და დიდება ეკუთვნით ამ საქმის დამწყებთა. იგი ნაკლულევანება, რომელიც ყოველს ახალს საქმეს აუცილებლად მოსდევს ხოლმე, და რომელიც აქ ვახსენეთ, უკეთესის სურვილით მოგვივიდა და არა წუნის დასადებად. ამისთანა საქმეში თვითონ წუნიც კი უნდა მღუშარებდეს, იმიტომ რომ თვითონ საქმე ქველმოქმედებაა თავით თვისით“.<sup>1</sup>

დღეს, როდესაც დაუსრულებელი გამოწვევების წინაშე მდგარი საქართველო კვლავ გამალებული იბრძვის ევროპულ სამყაროში თანასწორი ადგილის დამკვიდრებისთვის, აუცილებელია XXI საუკუნის გადასახედიდან შევფასოთ მოვლენები. მუსიკისმცოდნე ნანა შარიქაძის მიერ დღეს უკვე სრულიად თამამად, ყოველგვარი იდეოლოგიისგან თავისუფლად ხდება ქართული მუსიკის მიერ განვლილი გზის გადაფასება, „საბჭოთა განსაცდელის“, როგორც სტილური კრიზისის დაძლევის პოზიტიურ კონოტაციაში განხილვა და დასავლური ინტეგრაციისკენ ხელახლა აღებული გეზის პირობებში, ევროპულის, როგორც ქართული მუსიკის ერთადერთი ორგანული კონტექსტის გააზრება.<sup>2</sup> ჩვენ ყველაფრის წაკითხვა თავიდან მოგვიწევს, მათ შორის ამ სტატიის, რადგან სხვადასხვა პრობლემის ხედვის მასშტაბურობა ტოვებს საფიქრალ სივრცეს.

თუკი ქართული სახელმწიფოებრივი იდეოლოგიის შემქმნელი ილია ჭავჭავაძე ქართულ პოლიტიკაში უდიდესი გავლენის მქონე სოციალ-დემოკრატებმა დაჯაბნეს და არჩილ ჯორჯაძის მიერ „უჯარო სარდლად“ მოხსენიებული მწერალი ვერაფერს

<sup>1</sup> ჭავჭავაძე ილია. „ქართული ხალხური მუსიკა“, წიგნში: „წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე“, ტ. 3, თბ., 1986 წ. გვ. 153. მიღებულია – <http://178.32.143.54/bibliola/426330e78fde40ee2bf30e19434a1f43.pdf>

<sup>2</sup> Sharikadze N., European “context” of the Georgian Music at the turn of the centuries GESJ: Musicology and Cultural Science 2017|No.1(15)

გახდა, ქართულ კლასიკურ მუსიკაში მისი პრაქტიკულად ყველა სურვილი და ოცნება განხორციელდა. ქართული მუსიკა დაადგა ევროპული და ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ინტეგრაციის გზას, პირველი სერიოზული პროფესიული ჟანრიც სწორედ ოპერა გახლდათ.

ილიას დიდ ინერციასაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა ჩასახვისთანავე დაადგა მისთვის ერთადერთ ორგანულ ევროპულ გზას, იმას, რომ ჩვენი კლასიკოსების ცნობიერება არ იყო დაბუნდოვანებული ან დათრგუნვილი მოგვიანებით თავს მოხვეული საბჭოთა იდეოლოგიით, რომლის პირობებშიც ქართული მუსიკის შემდგომი გზა გამრუდებული ევროპული კურსორით, კონსერვაციისთვის აღმოჩნდა განწირული.

ფალიაშვილი და მისი თაობა ასცდა ამ ისტორიულ უიღბლობას, საბჭოურ მარწუხებს, რომლის გამოც, უალტერნატივო მაჟორ-მინორული, ფუნქციონალური სისტემა სიყალბის ენად იქცა.

ახალი ქართული პროფესიული სკოლის კომპოზიტორებს გაუმართლათ, რადგან იდეოლოგიურად ასულდგმულებდნენ პროგრესული XIX საუკუნის ევროპულად მოაზროვნე თერგდალეულები და კონკრეტულად ილია ჭავჭავაძის პათოსი.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბახტაძე ინგა. ქართული კულტურა –
- დასავლეთი. ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის განვითარების ძირითადი ისტორიული პრობლემები, გამომცემლობა „ქრონოგრაფი“. თბ., 2001.
- ტორაძე გულბათ. ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან, წერილი პირველი. წიგნში: „ქართული მუსიკა საუკუნის გადასახედიდან“, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ., 1998;
- ქავთარაძე ნანა. ილია ჭავჭავაძე და კომპოზიტორული აზროვნების პროცესები. წიგნში: „ო, უძლეველო დიდო წამო შემოქმედების“. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება. თბ., 2013;
- წურწუშია რუსუდან. ქართული მუსიკალური კულტურის თვითმყოფადობის საკითხისათვის. წიგნში: მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა. თვითმყოფადობა და ღირებულებრივი ორიენტაციები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობა. თბ., 2005;
- ჭავჭავაძე ილია, „ქართული ხალხური მუსიკა“, წიგნში – „წერილები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე“, ტ. 3, თბ., 1986. მიღებულია: <http://178.32.143.54/bibliola/426330e78fde40ee2bf30e19434a1f43.pdf>
- Sharikadze Nana. *European “context” of the Georgian Music at the turn of the centuries*, GESJ: Musicology and Cultural Science 2017|No.1(15)

## ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

გიზო ჟორდანიას სპექტაკლების მაგალითზე

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერას „აბესალომ და ეთერი“ განსაკუთრებული სცენური ცხოვრება ხვდა წილად. თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში იგი ცამეტჯერ დაიდგა და გადაჭარბების გარეშე უნდა ითქვას, რომ ყოველი ახალი სპექტაკლის დაბადება ეროვნული მასშტაბის მოვლენად ქცეულა. რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ მისიაზე, რაც „აბესალომს“ ეკისრებოდა ქართული საოპერო თეატრის არსებობის განმავლობაში.

რეჟისორთაგან გიზო ჟორდანიამ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ამ ოპერის სცენურ ისტორიაში. მან ოთხჯერ დადგა „აბესალომი“ (ნაწილობრივ, არაოფიციალურად, შეიძლება ითქვას, ხუთჯერაც – თ.წ.), აქედან პირველი – ეს იყო „აბესალომის“ პირველი დადგმა დასავლეთ ევროპაში, დანარჩენი სამი, რომელიც განხორციელდა საქართველოში, განსაკუთრებით საზეიმო გახლდათ, რადგან თითოეული ამ სპექტაკლით იხსნებოდა ან განახლებული, ან საერთოდ ახალი საოპერო თეატრი. ჩვენთვის მთავარი კი ის არის, რომ თითოეული ეს სპექტაკლი, შეიძლება ითქვას, წარმოადგენდა ახალ სიტყვას ამ ოპერის რეჟისორულ გააზრებაში. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ სანამ დამოუკიდებლად შეუდგებოდა გიზო ჟორდანიას „აბესალომის“ დადგმას, მას მანამდეც ჰქონდა შეხება ამ ოპერასთან, როგორც დამხმარე რეჟისორს (ამას ვგულისხმობდით ზემოთ, მის ნაწილობრივ, არაოფიციალურ დადგმაზე საუბრისას – თ.წ.). ეს იყო 1966 წელს, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის დადგმა, რომელთანაც დაკავშირებული მოვლენები სკანდალურად განვითარდა და დასრულდა. დღეს ამ სპექტაკლს „ექსპერიმენტულად“ მოიხსენიებენ. ალბათ,

იმეიათია წარმოდგენა, რომელსაც ესოდენ დიდი ყურადღება დათმობია პრესაში. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1966 წლის მე-12 ნომრის ნახევარი სპექტაკლის უარყოფითმა შეფასებამ დაიკავა. მაგრამ აქ არსად იყო ნათქვამი, რომ სპექტაკლზე მუშაობაც სკანდალურად წარიმართა – რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა შუა რეპეტიციიდან დატოვა თეატრი ისე, რომ უკან არც მოუხედავს. სპექტაკლი კი უნდა ჩაბარებულიყო მოკლე დროში, შოთა რუსთაველის საიუბილეოდ და იგი რეჟისორის ასისტენტმა, სრულიად ახალგაზრდა გიზო ჟორდანიამ დაასრულა. ამ დადგმაზე ჩვენ ყურადღება შევაჩერეთ იმდენად, რამდენადაც მიგვაჩნია, რომ მან თავისებური კვალი დატოვა ახალგაზრდა რეჟისორის დამოკიდებულებაზე „აბესალომ და ეთერთან“.

გიზო ჟორდანიას პირველი, უშუალო შეხება ამ ოპერასთან შედგა 1975 წელს, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ საარბრიუკენში, რომელიც შემდგომ თბილისთან დამძობილებული ქალაქი გახდა (ამ მეგობრობის სულ პირველი საფეხური, სხვათა შორის, ზ. ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“ იყო, რომლის რეჟისორიც ასევე გიზო ჟორდანია გახლდათ). რეჟისორს ექსტრემალურ პირობებში მოუხდა სპექტაკლის მომზადება, ვინაიდან ლამის ბოლო დღეებამდე მას საქართველოდან არ უშვებდნენ. მაგრამ როცა ჩავიდა სამუშაოდ, იქ ქართული საზოგადოებისგან იზოლირებულმა, ეტყობა, სრული თავისუფლება იგრძნო და მისეული კონცეფციიდან გამომდინარე, ოპერა დადგა კუპიურებით – ოთხმოქმედებიანი ოპერა ორ მოქმედებად წარმოადგინა, ეს მაშინ, როცა საქართველოში „აბესალომ და ეთერის“ თითო ექსპერიმენტულ თუ არაორდინარულ მიზანსცენას არ პატიობდნენ რეჟისორებს.

ერთ-ერთი მთავარი კონცეპტუალური საკითხი, რომელიც სიახლეს წარმოადგენდა და რომლის გამოც, ამ შემთხვევაში, მას კუპიურები დასჭირდა, იყო მთავარ გმირთა ბუნების ფსიქოლოგიზირება, ადამიანური განცდებით დამუხტვა და მათი ურთიერთობის წინა პლანზე წამოწევა.

ნოდარ გურაბანიძის (რომელიც შედიოდა საქართველოდან პრემიერაზე დამსწრეთა მცირერიცხოვან დელეგაციაში) წერილობით გადმოცემულ შთაბეჭდილებებში წარმოჩნდება, რომ რეჟისორი გუნდის ფუნქციას, სოლისტიისა და გუნდის დამოკიდებულებას იაზრებს, როგორც ანტიკურ თეატრში პროტაგონისტიისა და ქოროს ურთიერთმიმართებას.

„აბესალომის“ ანტიკური ტრაგედიის კუთხით გადაწყვეტის მცდელობა პირველად საჯაროდ აღინიშნა რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლში, მაგრამ, როგორც მაშინ ითქვა, ამ იდეამ ვერ ჰპოვა მხატვრული დამაჯერებლობა. ჩვენი გამოკვლევით, „აბესალომის“ ანტიკურ ტრაგედიად გააზრების ფაქტს უკვე ვხვდებით ა. წუწუნავას 1936 წ. საოპერო სტუდიის დადგმაში (ეს მაშინ, როდესაც ქართული მუსიკისმცოდნეობის ფუძემდებელ ვ. დონაძის ცნობილი ნაშრომი „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“ ჯერ არ არსებობდა) და, შესაბამისად, ამაზე საუბარი არ ყოფილა. ამ დასკვნამდე მიგვიყვანა ჩვენ ხელთ არსებული წუწუნავას სარეჟისორო ლიბრეტოს შესწავლამ. გიზო ჟორდანიას ეს სპექტაკლი კი პირველი „აბესალომია“, სადაც პირველად გაცხადდა ეს იდეა, რომელიც მხატვრული დამაჯერებლობით იქნა მოწოდებული.

აღსანიშნავია ერთი საკითხი – ოპერის სცენოგრაფია (მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი) ვითარდება ტრადიციული ქარგით: ტერასიანი მთა, გმირების შეხვედრა ბუნების წიაღში, შემდგომში ბროლის კოშკი და ა.შ. ე. ი. მიუხედავად ოპერისადმი ახლებური მიდგომისა, ამ შემთხვევაში რეჟისორი არ წყვეტს კავშირს ნაწარმოების ტრადიციულ წამოსახვასთან.

როგორც დრომ დაგვანახა, ზემოხსენებულ დადგმაში გატარებული იდეები იმ პოსტულატებად იქცნენ, რომლებიც გაგრძელდნენ შემდგომშიც – რეჟისორის განსხვავებული ხედვის დადგმებშიც.

წლების გადასახედიდან შეიძლება ითქვას, რომ გ. ჟორდანიას მიერ 1977 წელს დადგმული „აბესალომი“ განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენდა. ამ სპექტაკლით

გაიხსნა ხანძრის შემდეგ განახლებული თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. განსაკუთრებული გახლდათ თუნდაც დიდი ხმაურითა და ვნებთალღევით, აზრთა სხვადასხვაობით, რომელიც ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა – როგორც დადებითი, კეთილმოსურნე, ასევე – უარყოფითი, დამასამარებელი რეცენზიების არსებობით. ეს სპექტაკლი აღიქმეს რეჟისორისა და მხატვრის (მამია მალაზონია) მხრიდან რადიკალიზმის გამოვლენად, ხმამაღალ განაცხადად, რაც მიუღებელი იყო ამ ოპერის ტრადიციული გადაწყვეტის მოსურნეთათვის, და, რომლებიც, თავის მხრივ, საკმაო ძალას წარმოადგენდნენ იმდროინდელი საქართველოს მუსიკალურ ელიტაში. ეს ვნებთალღევა, უპირველესად, გამოიწვია სპექტაკლის სცენოგრაფიულმა მხარემ: „მაღალი, იარუსებიანი სტრუქტურის მქონე პირამიდის მსგავსი სასცენო კონსტრუქცია, დანადგარი ტრანსფორმაციას განიცდიდა სპექტაკლის მსვლელობისას, თავად კონსტრუქცია კი უცვლელი რჩებოდა“<sup>1</sup>. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ 1966 წლის დადგმაც, რომელიც რეჟისორმა ა. ჩხარტიშვილმა დაიწყო და გ. ჟორდანიამ დაასრულა, ასევე აგებული იყო მუდმივ დანადგარზე, რომელიც ფერწერულად იცვლიდა სახეს. მაგრამ როგორც ჩანს, აქ საერთო იყო მხოლოდ იდეა, რადგან ვიზუალურ-მხატვრული წარმოსახვა იმდენად განსხვავდებოდა, რომ კრიტიკოსებს არანაირი პარალელი და საერთო ამ ორ სპექტაკლს შორის არ აღუნიშნავთ. იმ პერიოდში ა. ჩხარტიშვილის დადგმის განხილვისას აღინიშნა იარუსებიანი კიბის არსებობის შესახებ, რომელიც ანტიკურ თეატრთან იწვევდა ასოცირებას. მაშინ ერთმა რეცენზენტმა ისიც დაწერა, რომ „აბესალომის“ ანტიკურ ტრაგედიად აღქმის იდეა ეკუთვნის მუსიკისმცოდნე ლ. დონაძეს, მაგრამ მისი განხორციელება თეატრალურ სივრცეში გაუმართლებელიაო.

რაც შეეხება 1977 წლის სპექტაკლთან დაკავშირებით იმთავითვე გამოთქმულ დადებით შეფასებას და მნიშვნელოვან სიახლეებს, მუსიკისმცოდნე მირა ფიჩხაძე წერდა: „რეჟისორისა

<sup>1</sup> ფალიაშვილი ზ., თბ., 2017.



და მხატვრის ერთნაირმა ესთეტიკურმა პოზიციამ, ერთსულოვნებამ, მათმა ახალგაზრდულმა სულისკვეთებამ განაპირობა არამარტო სპექტაკლის განსაკუთრებული სილადე და გულწრფელობა, არამედ მისი რომანტიკული ამაღლებულობა, რომელშიც მაღალი ტრაგედია ნათელი ლირიკით არის გასხვივოსნებული, რეჟისორმა და მხატვარმა სცენაზე წარმოადგინეს არა შორეული წარსულის განყენებული ლეგენდა, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანური ამბავი, ტრაგიკულ სიმალეზე აყვანილი სიყვარულისა და ტანჯვის ერთი ისტორია, რომელსაც დღესაც ძალუმს აგაღელვოთ და გაგიტაცოთ“.<sup>1</sup> აქ ერთი კორექტივი უნდა შევიტანოთ – „აბესალომის“ თითქმის ყოველი დადგმისას კრიტიკოსების შეფასების ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმად იქცეოდა – ახალი ინტერპრეტაცია თუ რამდენად ახლოს იდგა ლეგენდასთან. რაც შეეხება გიზო ჟორდანიას სპექტაკლებს, როგორც აღვნიშნეთ, მთავარი გმირების ფსიქოლოგიზირების ფაქტი ჯერ კიდევ საარბრიუკენში დადგმულ სპექტაკლში გამოვლინდა. ამგვარი მიდგომა გაგრძელდა რეჟისორის შემდგომ სპექტაკლებშიც. მაგრამ აქ ეს გადაწყვეტა შერწყმული იყო ლეგენდურობასთან, ხაზგასმული საერთო ანტურაჟით. ამ საკითხისადმი რეჟისორის დამოკიდებულების დასადასტურებლად კი მოვიყვანოთ მისივე სიტყვებს ჩვენ მიერ აღებული ინტერვიუდან: „რა თქმა უნდა, ეს ლეგენდაა. მე მახსენდება „აბესალომი“, სულ პირველად რომ დავდგი საარბრიუკენში. იქ მეკითხება აბესალომის შემსრულებელი: ვერ გავიგე, ვინ არის ეს აბესალომი, როგორ მისცა საყვარელი ქალი სხვას, თან კიდევ თვითონ კითხულობდა: – ვის ვინდათ ეს ეთერიო, – მე შევეცადე ამეხსნა: – აბესალომი შენნაირი და ჩემნაირი ჩვეულებრივი მიწიერი ადამიანი კი არ იყო, მან თავისი სიყვარული, პირადი გრძნობები და განცდები სამსხვერპლოზე დადო, იმისათვის, რომ საყვარელი ქალისთვის ბედნიერება მოეტანა. ასევეა ეთერიოც, როგორც ქალს უყვარს უფლისწული, მაგრამ ეუბნება

<sup>1</sup> ფიჩხაძე მ., ახალი შეხედრა „აბესალომ და ეთერთან“, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1977, №6.

– გამიშვი ველადო, – ეს იმიტომ, რომ მისი საყვარელი აბესალომი გაათავისუფლოს სწული ქალის მოვლა-პატრონობისაგან. ეს არ არის ჩვეულებრივი, ორდინარული ადამიანების საქციელი, ეს არის ზეადამიანების საქციელი. – ის გერმანელი კი მაინც განაგრძობდა, – მაინც არ მესმის ამ აბესალომისო – Ja, aber warum, ja, aber warum, – მეც ვუთხარი – warum, warum...”.<sup>1</sup> – ეს სიტყვებიც იქით არის მიმართული, რომ მართალია, რეჟისორმა მოახდინა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიზირება, დამუხტა ადამიანური განცდებით, მაგრამ ისინი წარმოადგინა ზეადამიანური ცნობიერების მქონე გმირებად.

„აბესალომის“ სცენურ ცხოვრებაში ერთ-ერთ ყველაზე ერთსულოვნად მიღებულ სპექტაკლად შეიძლება ჩაითვალოს გ. ჟორდანიასეული დადგმა ბათუმის საოპერო თეატრში, 1993 წელს, რომლითაც საზეიმოდ გაიხსნა ეს თეატრი. „აბესალომის“ ინტერპრეტაციების ერთ-ერთი ყველაზე მკაცრი შემფასებლის, ანტონ წულუკიძის, სიტყვებით – „ამ სპექტაკლებში (იგულისხმება ზემოთ მოყვანილი რეჟისორის წინა ორი დადგმა – თ. წ.) გიზო ჟორდანიამ კონცეფციურ-სტილისტიკური გადაწყვეტის სხვადასხვა – „ლაბირინთების“ გადალახვის გზა გაიარა, რაც უწინარესად რთულ სასცენო სივრცეებში მოქმედების გაკვალვასა და დადგენაში გამოიხატა, ბათუმის სპექტაკლში რეჟისორის მიერ „აბესალომისეული“ ძიებების გზა დიდი თვისობრივი ნახტომით დაგვირგვინდა. რთული კონსტრუქციები სრულიად სადა, მკაცრ ყალიბში მოქცეულმა მონუმენტურმა სასცენო ფორმებმა შეცვალეს“.<sup>2</sup> თუმცა ამ სპექტაკლშიც ფიგურირებს ოთხივე მოქმედების განმავლობაში მუდმივი დანადგარი-მოღელი, კიბის საფეხურებით, რომელიც ოპერის დრამატურგიული ქარგის კვალდაკვალ სხვადასხვა ფერწერულ ტილოს წარმოადგენს. მაგრამ ამჟერად, ეს დანადგარი არის სცენის შუა სიღრმისკენ აღმართული, საერთო

<sup>1</sup> წულუკიძე თ., მეოთხე შერკინება“ (ინტერვიუ გ. ჟორდანიასთან), ჟურნ. „მუსიკა“, 2016, №1.

<sup>2</sup> წულუკიძე ა., „ხნობრივი გადარჩენის დიდნიშნელოვანი იმპულსი“, გაზ., „ლიტერატურული საქართველო“, 1994, №2.

რელიეფში შეზრდილი, სადა და მონუმენტური, ბუნებრივია, განსხვავებული ფერწერული ხედებით (მხატვრ. უმანგი იმერლიშვილი), იმდენად განსხვავებული წინა დადგმისაგან, რომ მასთან ასოცირებას არც აღძრავდა. უბრალოდ, ეტყობა, რეჟისორს ესაჭიროებოდა ამ დანადგარის არსებობა, როგორც ერთგვარი საყრდენის, რომელზედაც გაშლიდა ოპერის დრამატურგიას.

რაც შეეხება პრინციპულ საკითხებს წინა დადგმებიდან, კვლავ გრძელდება ლეგენდის ფონზე გმირთა ვნებათაღელვა, გუნდის, როგორც ანტიკური ტრაგედიის მონაწილის წარმოსახვა, ფერწერული სურათების ცვალებადობით ოპერის ტრადიციულ გააზრებასთან კავშირი. რაც შეეხება სიახლეს, ეს გამოიხატება მოქმედებებს შორის მკაფიო კონტრასტულობაში, რის ნაკლებობაზეც რეჟისორს წინა დადგმაში მიუთითეს. სიახლეა მოქმედებებს შორის კონტრასტის ფერთა ცვალებადობით გამოხატვა. როგორც მუსიკისმცოდნე ნანა ქავთარაძე წერს: „აბესალომ და ეთერში“ ამაღლებული სიყვარულის განვითარების ყველა ეტაპი უ. იმერლიშვილმა შესაბამისი ფერით განაზოგადა: პირველი მოქმედების სიყვარულის ჩასახვა – მომწვანო-მონაცრისფრო, ცისკრის ფერით, მეორე მოქმედების ქორწილის სცენაში ფერი მზის ესთეტიკის გამოძახილია საუკუნეთა მანძილზე რომ სდევს ქართულ სახისმეტყველებას, ეს არის ოქროში ჩამჯდარი ქორწილი, მესამე მოქმედების განშორების დრამატულ სცენაში – აგურისფერი შავით, მეოთხე მოქმედების ფინალში კვლავ ბრუნდება პირველი მოქმედების ფერი, როგორც ცაში ასული სულების სიმბოლიკა. ასე განვლო ფერის სახისმეტყველებამ გზა რეალობიდან ლეგენდამდე“<sup>1</sup>

ისევ დროის გადასახედიდან, შეიძლება საეტაპოდ მივიჩნიოთ როგორც გიზო ჟორდანაიას შემოქმედებაში, ასევე ამ ოპერის სცენურ ცხოვრებაშიც, ბოლოდროინდელი (2016 წლის) თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის

---

<sup>1</sup> ქავთარაძე ნ., „ბათუმის საოპერო თეატრის გასტროლები თბილისში“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1995, №19.

სპექტაკლი, რომლითაც გაიხსნა განახლებული ოპერის თეატრი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს წარმოდგენა რეჟისორის ორმოცწლიანი ძიების დაგვირგვინებაა. ეს აზრი გაიზიარა თვით რეჟისორმაც ჩვენ მიერ აღებულ ინტერვიუში: „დაიხ, ეს ჩემი მეოთხე „აბესალომი““. ამ სპექტაკლს ხანგრძლივი ძიება უძლოდა წინ. არც არის ეს გასაკვირი. ეს კი არა, გენიოსებს სჭირდებოდათ ძალიან დიდი დრო შედეგის მისაღწევად... კონკრეტულად ამ დადგმაზე შემიძლია ვთქვა, რომ აქ ყველაზე უფრო მიუზახლოვდი ფალიაშვილის პარტიტურას. ფალიაშვილი რას ხედავდა, როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი, როგორ უნდა გაეგოს კაცმა, ამას მუსიკა გვეუბნება, სადაც მთავარია ქვეტექსტის ამოხსნა, ამიტომ მოვლენის სიღრმეების წვდომა უფრო ძნელია, ვიდრე პირდაპირ გადატანა. სწორედ ეს დავისახე მიზნად, შევსულიყავი სიღრმეებში და იქედან ამომეზიდა კონცეფციაც, იდეებიც“.<sup>1</sup>

ამ სპექტაკლის სიახლემ და უჩვეულობამაც არაერთგვაროვანი რეაქციები გამოიწვია, რაც მდგომარეობს შემდეგში: რეჟისორმა სცენოგრაფიული საკითხის გადაწყვეტისას მიმართა მინიმალისტურ ხერხებს, პირობითობას. უარი თქვა მოქმედების დროისა და ადგილის ილუსტრირებაზე, ტრადიციული დეკორაციის ცვალებადობაზე. ოთხი მოქმედების განმავლობაში სცენაზე უცვლელი რჩება ერთი მოცემულობა: გეომეტრიული გამოსახულებები, შუაში ქვის ლოდი, გარშემო კი მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზე უძრავად მდგომი ირმის ფიტულები, რომლის სიმბოლიკასაც სხვადასხვა განმარტება ეძლევა.

სიახლე არის აგრეთვე დასაწყისიდან ბოლომდე ოპერის იდეურ-მხატვრული ქარგის სიმბოლურ-მეტაფორული გადმოცემა: ლაიტსიმბოლოების, ლაიტსცენების, ლაიტფერების (მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი) წარმოდგენა. ეს კი უშუალოდ კავშირშია ოპერის დედაზრთან – სიყვარულის მარადიულობასთან, უზენაესობასთან და, იმთავითვე,

<sup>1</sup> წულუკიძე თ., „მეოთხე შერკინება“, ინტერვიუ გ. ჟორდანიასთან, ჟურნ. „მუსიკა“, 2016, №1.

განწირულობის იდეასთან, რაც ამ სპექტაკლში რელიეფურად წამოსწია რეჟისორმა.

სპექტაკლი იქცა გიზო ჟორდანიას შემოქმედებითი ცხოვრების გედის სიმღერად, მან აგრეთვე გვირიგინი დაადგა „აბესალომ და ეთერის“ სცენურ გზასაც. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გიზო ჟორდანიას 40 წლის განმავლობაში სხვადასხვა დროს მოუწია შეხება ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავ ოპერასთან. მის მიერ განხორციელებული ოთხი სპექტაკლის განხილვის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თითოეული მათგანი წარმოადგენდა ახალ სიტყვას „აბესალომის“ სცენურ ცხოვრებაში და, ამავე დროს, გარკვეულწილად, ინარჩუნებდა კავშირსაც ამ ოპერის დადგმის ტრადიციასთან. ამ ხნის განმავლობაში მის თვალთახედვაში გამოიკვეთა გარკვეული პოსტულატები, რომლებიც თვით „აბესალომის“ „საკომპოზიტორო რეჟისურით“ იყო ნასაზრდოვები. ხოლო ის სიახლეები, რაც მან ზემოთ აღნიშნულ სპექტაკლებში გაატარა, დროთა განმავლობაში „აბესალომის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციის ტრადიციის ნაწილად იქცა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- დონაძე ლ., „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“, კრ. ზაქარია ფალიაშვილი, მუსიკისმცოდნეობის საკითხები, თბ., 2006;
- წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადისერტაც. ნაშრომი, თბ., 2009;
- გურაბანიძე ნ., „რეჟისორი გიზო ჟორდანია“, თბ., 2015;
- ანდლულაძე დ., „აბესალომის გოდება“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, 1966,
- ხუჭუა პ. „დიდ მადლობას დიდი ყურადღება სჭირდება“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, 1966,
- ფინზაძე მ., „ახალი შეხვედრა აბესალომ და ეთერთან“, ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, №6, 1977;
- წულუკიძე თ., „მეოთხე შერკინება“, ინტერვიუ გ. ჟორდანიასთან, ჟურნ. „მუსიკა“, № 1, 2016;
- წულუკიძე ა., „ზნეობრივი გადარჩენის დიდმნიშვნელოვანი იმპულსი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №2, 1994
- ქავთარაძე ნ., „ბათუმის საოპერო თეატრის გასტროლები თბილისში“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, №19, 1995;
- ჯაფარიძე მ., „თბილისის ოპერის თეატრის საზეიმო გახსნის ქრონიკა“, ჟურნ. „მუსიკა“, № 1, 2016.



# ქორეოლოგია





ანანო სამსონაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,  
ქორეოგრაფ-ქორეოლოგი

## **ქართული ხალხური ცეკვა ეთნო-კულტურული და პოლიტიკური იდეოლოგიის კონტექსტში**

ქორეოგრაფიული ხელოვნების გენეზისის სქემა<sup>1</sup> რამდენიმე მნიშვნელოვან ისტორიულ ეტაპს მოიცავს: ხალხური, სამეფლისო-სალონური, კლასიკური და თანამედროვე ცეკვის სახეობები მსოფლიო ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების ერთიან ჯაჭვს ქმნიან უძველესი დროიდან დღევანდლამდე. ეს ქრონოლოგია მრავალი სოციო-კულტურული პროცესის ამსახველია და სხვადასხვა ისტორიული პერიოდისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ თუ სტილისტურ ნიშან-სიმბოლოთა სისტემებს ემყარება. ცეკვა, როგორც კაცობრიობის სულიერი კულტურის განუყოფელი მოვლენა, არსებობის მანძილზე მნიშვნელოვან სახეცვლას განიცდის. თუმცა, ხალხის პლასტიკური ბუნების მრავალგვარი გამოვლენა, მისი ტრანსფორმაცია ავთენტური შემოქმედებიდან სახელოვნებო-სასცენო სივრცეში, ყოველთვის ერთიანი გენეტიკური კოდის მატარებელია, რომელიც ეთნოსის მაიდენტიფიცირებელ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ პროცესების კულტუროლოგიური ანალიზი თანამედროვე სახელოვნებო მეცნიერების – ქორეოლოგიის<sup>2</sup> – კვლევის საგანს წარმოადგენს.

ქორეოლოგია, როგორც ახალგაზრდა სახელოვნებო მეცნიერება, ამ სივრცეში ტრადიციულად დამკვიდრებულ კვლევის ფორმებსა და მეთოდოლოგიას იყენებს. პირველ

<sup>1</sup> სამსონაძე ა., ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები, დისერტაცია, თბ., 2006, გვ. 46.

<sup>2</sup> სამსონაძე ა., ტერმინ ქორეოლოგიის დეფინიციისათვის, კაკაკასის მაცნე, 2006, №14.

რიგში, ეს არის ცეკვის, როგორც კონკრეტული ხელოვნების ნიმუშის შინაარსობრივი, სტრუქტურული და სტილისტური ნიშნების შესწავლა-ანალიზი, რომელიც ეფუძნება ემპირიული კვლევის მეთოდებს და საცეკვაო ნიმუშს განიხილავს მისი მხატვრულ-შემოქმედებითი ღირებულების თვალსაზრისით.

ამასთანავე, ქორეოლოგიის შესწავლის ობიექტად, ცეკვა შეიძლება მივიჩნიოთ არა როგორც მხოლოდ კონკრეტული, ცალკე აღებული დამოუკიდებელი ხელოვნების ნიმუში, არამედ როგორც ზოგადად ცეკვის სახეობის (ცეკვათა ჯგუფის) ან უფრო მეტად განზოგადებული მნიშვნელობის მოვლენად (ცეკვა, როგორც ხელოვნების დარგი). ამგვარი მიდგომით, ქორეოლოგია სამეცნიერო კვლევის ახალი ფორმებისა და მეთოდების დანერგვის ფართო ასპარეზს იძლევა. ერთ-ერთ ასეთ საკითხად ქორეოლოგიის ინტერდარგობრივი კავშირების კვლევა გვესახება, რადგან ქორეოლოგიაში მრავლად იკვეთება პარალელები სხვადასხვა სახელოვნებო თუ სამეცნიერო სფეროსთან. შედარებითი ანალიზის კვლევის მეთოდის გამოყენებით, ცეკვისადმი სამი ძირითადი ტიპის მიდგომა ისახება, რომლებიც განსაზღვრავს ქორეოლოგიის სხვადასხვა ჯგუფის კავშირებს:

- **ცეკვა, როგორც შემოქმედება:**

**ქორეოლოგია** ↔ ესთეტიკა, ხელოვნებათმცოდნეობა, მუსიკოლოგია, თეატრმცოდნეობა, ლიტერატურისმცოდნეობა და ა.შ.

- **ცეკვა, როგორც ფიზიოლოგიური პროცესი:**

**ქორეოლოგია** ↔ ანატომია, მედიცინა, ფიზიკა და ა.შ.

- **ცეკვა, როგორც სოციო-კულტურული მოვლენა:**

**ქორეოლოგია** ↔ ისტორია, არქეოლოგია, კულტუროლოგია, ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია და ა.შ.

პირველი ჯგუფის კავშირებში ცეკვა დანახულია როგორც შემოქმედების ნაყოფი. შესაბამისად, განვიხილავთ მას, როგორც შემოქმედებითი, ესთეტიკური ღირებულების მატარებელ ობიექტს. ასეთი პოლიფუნქციური კავშირები, ძირითადად, ცეკვის სინთეზური ხასიათით არის განპირობებული. ქორეოგრაფიული სინკრეტიზმი – ცეკვაში თავმოყრილი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის (მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, ლიტერატურისა და თეატრის) გამომსახველობითი საშუალებების ერთობლიობა – ქორეოლოგიური კვლევის ინტერდარგობრივი კავშირების პირველ პლასტს წარმოადგენს. ამ კუთხით, დაკვირვების ობიექტად, როგორც საკუთრივ საცეკვაო ხელოვნების გამომსახველობითი სისტემები (ცეკვის ნახაზი და საცეკვაო ლექსიკა), ასევე „დამხმარე“ საშუალებები (ცეკვის კომპოზიციური სურათის მუსიკალური და მხატვრული გაფორმების ხერხები და ცეკვის შინაარსობრივი ქარგა) გვევლინება. ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ამგვარი ანალიზის დროს კვლევის ისეთი მეთოდები გამოიყენება, რომელიც „ნასესხებია“ ესთეტიკის, ხელოვნებათმცოდნეობის, მუსიკოლოგიის, თეატრმცოდნეობის ან ლიტერატურისმცოდნეობის სფეროებიდან.

ინტერდისციპლინარული კავშირების მეორე ჯგუფი ცეკვას სრულიად განსხვავებული კუთხით წარმოაჩენს. ადამიანის ანატომიური აგებულება, მისი ძვალ-კუნთოვანი სისტემა არის გასაღები ცეკვაში არსებული ფიზიოლოგიური პროცესების ასახსნელად. მოძრაობის გააზრება, ერთი მხრივ, როგორც ადამიანის ფიზიოლოგიური აუცილებლობისა და, იმავედროულად, როგორც ცეკვის მთავარი გამომსახველობითი საშუალებისა, თანამედროვე გამოწვევებს პასუხობს და მნიშვნელოვანი შედეგების მომცემია. კერძოდ, მოძრაობის ანატომიის კვლევებს ეფუძნება ტრავმატიზმის პრევენცია ქორეოგრაფიაში (რაც არც თუ ისე იშვიათი მოვლენაა სარეპეტიციო პროცესში) ან ცეკვის სამკურნალო მიზნებით გამოყენება, ე. წ. არტ-თერაპია.

ქორეოლოგიის მესამე ეტაპის ინტერდისციპლინარული კავშირები ბევრად უფრო ფართო სპექტრს მოიცავს, რომელშიც

ცეკვა განხილულია, როგორც სოციო-კულტურული მოვლენა, რომელიც ცეკვის ფენომენს განსაზღვრავს ზოგადსაკაცობრიო მოვლენებისა და ფასეულობების ჭრილში.

ისტორიულ-არქეოლოგიური რაკურსი ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას წარმოაჩენს, როგორც თანმიმდევრული ფაქტობრივი მასალის ქრონოლოგიას, რომელიც საცეკვაო ხელოვნების ისტორიოგრაფიული განვითარების ერთიან სურათს ქმნის. ამ კონტექსტში, მეტად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელია ის არქეოლოგიური ძეგლები, რომლებზეც ცეკვის ფრაგმენტებია გამოსახული, რაც ცეკვის ადრეული პერიოდის მატერიალიზებულ ფორმებად შეიძლება მივიჩნიოთ და რომელთა მეშვეობით დგინდება ამა თუ იმ ისტორიული პერიოდის ცეკვის სტილისტური თუ ფუნქციურ-შინაარსობრივი მახასიათებლები.

ეთნოლოგიური და ანთროპოლოგიური მიდგომების გავლით მკვლევართა თვალსაწიერში იშლება საცეკვაო ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების ეთნიკური კუთვნილების ნიშანი, რომელიც მრავალი ეთნო-ფაქტორის<sup>1</sup> (ადგილმდებარეობა, ბუნებრივ-კლიმატური პირობები, ეთნოტიპი, ყოფა, ტრადიციები და წეს-ჩვეულებები და რელიგიური პანთეონი) ზეგავლენით ყალიბდებოდა. ამას ემიჯნება ცეკვის ფილოსოფიური გააზრება და მისი ზოგადად სამყაროსადმი დამოკიდებულების რთული პარადიგმები.

ეთნოტიპი და ეთნოსი, ადამიანი და საზოგადოება, ინდივიდი და სოციუმი, – ეს კავშირები საცეკვაო ხელოვნებაში არსებულ მრავალ ფსიქო-სოციოლოგიურ ასპექტს მოიცავს. სწორედ ამ საკითხებს მივყავართ ჩვენი ნაშრომის ძირითად სათქმელთან: რა არის პოლიტიკური იდენტობა, რა ფორმით უკავშირდება იგი ცეკვას ან და რა კუთხით იჩენს თავს პოლიტიკური იდენტობის იდეა ხალხურ საცეკვაო კულტურასთან მიმართებაში.

---

<sup>1</sup> სამსონაძე ა., ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები, დისერტაცია, თბ., 2006, გვ.74-80.

წინამდებარე კითხვები თანამედროვე სამყაროს გამოწვევების ლოგიკური შედეგია, როდესაც ტოტალური გლობალიზაციის პროცესი საფრთხეს უქმნის მცირე ერების თვითმყოფადობას. „მსოფლიო პოლიტიკური რეალობები, გლობალიზაციის მასშტაბები და ათასნაირი თეორიული თუ საგანმანათლებლო-პოლიტოლოგიური დოქტრინები ცოცხალ სივრცეს არ უტოვებს ეთნო-კულტურულ სივრცეს“.<sup>1</sup>

ხალხის მიერ შექმნილი კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც საერთაშორისო ინსტიტუციების თვალსაწიერში მოექცა,<sup>2</sup> არა მხოლოდ მოვლა-პატრონობას საჭიროებს, არამედ ზრუნვას იმაზე, რომ ამ საგანძურის ცოცხალ მატარებლებს ჰქონდეთ შინაგანი განცდა ეთნო-გენეტიკური კავშირისა ამ კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ.

სწორედ ამ განცდას ბადებს კულტურული იდენტობის იდეა, იდეა ლოკალური სივრცისადმი კუთვნილებისა. ჩვენი ნაშრომის კონტექსტში კულტურული იდენტობა არ ემიჯნება პოლიტიკური იდენტობის გაგებას და ესადაგება სტიუარტ ჰოლლის მიერ „კულტურული იდენტობის“ წარმოდგენილ მოდელს. „იმისათვის რომ გქონდეს უნარი რაიმეს თქმის, უნდა მოიაზრო (მოათავსო) შენი თავი რაიმე სივრცეში“, – ამბობს ავტორი და ავითარებს აზრს კულტურული იდენტობის ფორმირების შესახებ, რომელსაც წარმოაჩენს, როგორც მუდმივად განვითარებად ქვეცნობიერ პროცესს.<sup>3</sup> ანალოგიურად ამისა, ლოკალური (ტერიტორიული, კულტურული, ეთნიკური...) სივრცის გააზრება, ასევე წარმოადგენს მთავარ პარადიგმას ტერმინ „პოლიტიკური იდენტობის“ განმარტებისას, სადაც „პოლიტიკური იდენტობის ძირითადი მიმართულებებია:

---

<sup>1</sup> აღავიძე ო., „დასრულდა ესე ამბავი... მართლაცდა“ გაზ., საქართველოს ქორეოგრაფია”, 2016 №15 (61), გვ. 2.

<sup>2</sup> UNESCO-ს კონვენცია მსოფლიო კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ (გზამკვლევი), თბ., 2014.

<sup>3</sup> Stuart Hall, The question of cultural identity, Cambrige, 1992; [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/PH1215/um/Hall\\_Concepts\\_of\\_identity.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/PH1215/um/Hall_Concepts_of_identity.pdf) (ბოლოს გადამოწმდა 11.06.2019)

- სივრცის სიმბოლიზირება
- საზოგადოებისადმი მიკუთვნების რიტუალიზაცია
- „მე-საზოგადოება“ ცნების ფორმირება
- „შენი-უცხო“ საზღვრების დადგენა.<sup>1</sup>

დღეისათვის, სივრცის სიმბოლიზირება, რომელიც პოლიტიკური იდენტობის პირველადი ელემენტი, ერთმანეთისაგან განაცალკევებს გეოგრაფიულ საზღვრებში მოქცეულ სახელმწიფოებრივ ერთეულებს. „ნაციონალურ მოძრაობებთან და სახელმწიფოებთან ერთად ჩნდება სრულიად ახალი სიმბოლოები და ემბლემები: სახელმწიფო ჰიმნი, სახელმწიფო დროშა“<sup>2</sup>. ეს ოფიციალური სიმბოლოები წარმოადგენს იმ ინსტრუმენტებს, „რომლის მეშვეობითაც დამოუკიდებელი ქვეყანა აკეთებს განაცხადს საკუთარი იდენტობისა და სუვერენულობის შესახებ.“<sup>3</sup>

პოლიტიკური იდენტობის განმსაზღვრელი სხვა მიმართულებები, საზოგადოებისადმი მიკუთვნების რიტუალიზაცია, „მე-საზოგადოება“ ცნების ფორმირება და „შენი-უცხო“ საზღვრების დადგენა, მკვეთრად გამიჯნულ ორ სხვადასხვა სეგმენტს მოიცავს.

პირველ რიგში, ეს არის მენტალურ დონეზე საკუთარი იდენტობის ნიშნების („მე-საზოგადოება“ და „შენი-უცხო“) ფორმირების პროცესი კონკრეტულ ეთნო-კულტურულ სივრცეში, რაც აისახება ამ ეთნიკურ ჯგუფთან კუთვნილების რიტუალიზაციაში. რიტუალი არის ის ქმედითი ელემენტი, რომელშიც ფიზიკური თანამონაწილეობა ბადავს განცდას, რომ ხარ ამ საზოგადოების განუყოფელი ნაწილი და, ამასთანავე, შენი საზოგადოებრივი წრე განსხვავდება სხვა ამდაგვარი ეთნო-საზოგადოებებისაგან.

პოლიტიკური იდენტობის მეორე სეგმენტი კი

<sup>1</sup> Цумарова Елена, Основные направления политики идентичности: конструктивистский подход, Сб. ст. 2013. № 7 (136). Т. 2. <http://elibrary.karelia.ru/book.shtml?id=19423> (ბოლოს გადმოწმდა 11.06.2019)

<sup>2</sup> Хобсбаум Э., Изобретение традиций, Вестник Евразии, 2002 #1(8), стр.47.

<sup>3</sup> იქვე, სტრ.62.

თანამედროვეობის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. ეს არის, „სახელმწიფოს თუ მმართველი „ელიტის“ მიერ გატარებული ღონისძიებების ერთობლიობა“;<sup>1</sup> რომელიც მიმართულია ქვეყნის მოსახლეობაში მოქალაქეობრივი (მენტალური თუ ფიზიკური) იდენტობის შემარჩუნებაზე. ამ ღონისძიებების უმეტესობა ეფუძნება ეთნო-კულტურული თვითმყოფადობის ნიშნების გამოვლენას, მათ შორის, ხალხური შემოქმედების მხარდაჭერას, ფოლკლორული ტრადიციების განვითარებას და მომავალ თაობაში ეროვნული ღირებულებების დამკვიდრებას. სწორედ ამ სეგმენტში ხდება ეთნო-კულტურული იდენტობის სემანტიკის სრული თანხვედრა პოლიტიკური იდენტობის მნიშვნელობის გააზრებასთან.

ყოველივე ზემოთქმული, იდენტობის საკითხებთან დაკავშირებული მშრალი თეორიების ფრაგმენტული წარმოდგენაა, რომლის პრაქტიკული ღირებულება შეიძლება დავინახოთ მხოლოდ მაშინ, თუ კონკრეტულ მაგალითების დემონსტრირებას მოვახდენთ.

ხალხური ცეკვა, როგორც ეროვნული თვითმყოფადობის ვიზუალური გამოხატვის ფორმა, იდენტობის პოლიტიკის მნიშვნელოვან „იარაღს“ წარმოადგენს, განსაკუთრებით იმ ქვეყნებში, სადაც ცეკვის ტრადიციის მრავალსაუკუნოვანი ისტორია არსებობს. ასეთი ქვეყნის ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითს საქართველო წარმოადგენს, სადაც საცეკვაო კულტურა ქვეყნის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილია და სახეზე გვაქვს ათასწლეულების სიღრმიდან დღემდე მომდინარე უწყვეტი განვითარების პროცესი.

ქართული ცეკვის უნიკალურობა განპირობებულია კავკასიის რეგიონის ეთნიკურ-გეოგრაფიული არეალით, სადაც უძველესი დროიდან ფიქსირდება რიტუალური ცეკვების შესრულების ტრადიცია. ძვ. წ. VI-I ათასწლეულების არქეოლოგიურ

---

<sup>1</sup> Цумарова Елена, Основные направления политики идентичности: конструктивистский подход, Сб. ст. 2013. № 7 (136). Т. 2. <http://elibrary.karelia.ru/book.shtml?id=19423> (ბოლოს გადამოწმდა 11.06.2019)



ძველებში მრავლად არის შემონახული ცეკვის ფრაგმენტები, როგორც კოლექტიური შესრულებით (თრიალეთის თასი, სამადლოს ქვევრი და სათოვლე ნაბარების სარტყელი), ასევე ინდივიდუალური შესრულებით (არუხლოს და იმირის გორის თიხის ჭურჭელი, ოზნის ფიალა, კაკთისხევის საბეჭდავი, რეხის ქვა, ითიფალური ქანდაკებები და ა.შ.). ამ ძეგლების ქორეოლოგიური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ პირველწყაროებში დაფიქსირებული სხეულის პლასტიკური ფორმები არის ქართული ცეკვის მაიდენტიფიცირებელი ნიშნების მატარებელი: „ირმულა“ მკლავების პოზიცია ოზნის ფიალისა და რეხის ქვის გამოსახულებებში; მეფერხულეთა ზურგსუკანა წყობა ნიჩბისის ბრინჯაოს სარტყელის ოთხფიგურიან გამოსახულებაში; ცეკვა „ქართულში“ ვაჟის ხელისცვლის ერთ-ერთი ფაზა, რომელიც კაკთისხევის საბეჭდავის ფიგურის გამოსახულებაში შეიძლება ამოვიკითხოთ.

ჩვენი კვლევის თანახმად, ქართული ცეკვა დანახულია როგორც ერთიანი ღერძი-სისტემა, რომელშიც თავმოყრილია რამდენიმე დიალექტური ეთნო-კულტურული ელემენტი. მათ ჩვენ საცეკვაო დიალექტებს ვუწოდებთ. ზოგ მათგანში მკვეთრად არის გამოხატული ქორეოგრაფიული პლასტი, რომელიც დომინირებს ფოლკლორის სხვა მიმართულებებზე (მაგ., სვანურ, რაჭულ, აჭარულ საცეკვაო დიალექტებში); სხვათა საცეკვაო ტრადიციები ზომიერ თანაფარდობაშია ზეპირსიტყვიერ და მუსიკალურ ფოლკლორულ მასალასთან (მაგ., თუშურ ან მესხურ საცეკვაო დიალექტებში); რიგ შემთხვევაში კი გვაქვს ვითარება, როდესაც საცეკვაო ილეთები (შესაძლოა დაკარგულიც იყოს) მწირედ გამოიყენება ავთენტურ ფოლკლორულ შემოქმედებაში (მაგ., ხევსურულ ან იმერულ დიალექტებში). მიუხედავად ამისა, თითოეული საცეკვაო დიალექტი თვითმყოფადი ბუნებითა და შესრულების თავისებური მანერით, ორიგინალური ქორეოგრაფიული სტილით ხასიათდება, რაც ზოგადად საქართველოს ეთნოგრაფიული მრავალფეროვნებით არის განპირობებული.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ხალხური ცეკვა ორი სახის იდენტობის მატარებელია:

პირველი, ზოგადქართული ბუნების გამომსახველი იდენტობისა და, მეორე მხრივ, როგორც მრავალი სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის თვითმყოფადობის, მათი იდენტობის გამოვლენის ფორმაა.

ქორეოგრაფიული დიალექტების იდენტიფიცირების საუკეთესო საშუალებას, ემპირიული კვლევის მეთოდის გამოყენებით, ერთი, რომელიმე კონკრეტული დიალექტის სივრცეში არსებული საცეკვაო ნიმუშების შესახებ ინფორმაციის შეგროვება და სისტემიზირება წარმოადგენს. დაკვირვება-შეფასება-ანალიზის მიზნით, ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშის შესწავლა რამდენიმე ეტაპს მოიცავს, რომელთა გავლით პასუხი გაიცემა სამ ძირითად კითხვას: რისთვისაა (**ფუნქციის მხრივ**), რაზეა (**შინაარსის მხრივ**) და როგორია (**სტრუქტურული აგებულების მხრივ**) ესა თუ ის ცეკვა.<sup>1</sup> აქ საუბარია ცეკვის იმ შემადგენელი კომპონენტების ანალიზზე, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის საცეკვაო ნიმუშის მხატვრულ-კომპოზიციურ სტრუქტურას. ეს არის:

- ცეკვის ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვა;
- ცეკვის მოძრაობა-მდგომარეობები და ილეთები;
- ცეკვის ნახაზი;
- ცეკვის შესრულების მანერა;
- ცეკვის მუსიკალური თანხლება და ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტები;
- ეროვნული სამოსი და სხვა.

განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

**ცეკვის ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვა.** ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვის თვალსაზრისით იკვეთება ცეკვების ორი ჯგუფი: **საკულტო-რიტუალური** (საწესჩვეულებო, რელიგიური) ცეკვები, რომელთა უმეტესობა წარმართული პერიოდის პოლითეისტური რიტუალებიდან იღებს სათავეს და **საერო-**

---

<sup>1</sup> უფრო დეტალურად საცეკვაო ფოლკლორის სამეცნიერო კვლევის ამ მეთოდოლოგიის შესახებ იხ. Гусев В., Методы изучения фольклора. Сб.ст., Л-д, 1983.

**საყოფაცხოვრებო** ცეკვები, სადაც ცეკვა ყოველდღიური ცხოვრების გართობის ფორმად გვევლინება.<sup>1</sup> ცეკვის იდეა, თემა, სიუჟეტი, ფაბულა, მოვლენათა რიგი – არის ის, რის მეშვეობითაც განიმარტება ცეკვის შინაარსობრივი მხარე. საფერხულო ნიმუშებში, სადაც ლექსი, მუსიკა და მოძრაობა სინკრეტული ტრიადის ფორმით არის წარმოდგენილი და, რომლის მაგალითები მრავლად მოგვეპოვება ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, ზეპირსიტყვიერი ტექსტი ხდება ამბის მატარებელი, საიდანაც ადვილად ამოიკითხება ისტორიული წარსულის დიდების მაგალითები. არავერბალური საცეკვაო ნიმუშების შემთხვევაში კი ცეკვა თავად ქორეოგრაფიული ლექსიკით, საცეკვაო ენით მეტყველებს.

უმკვლესი დროის საცეკვაო რიტუალებისა და ცეკვების ჟანრობრივი კლასიფიცირება კულტურული იდენტობის ერთ-ერთ თვალსაჩინოებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან სახეზე გვაქვს, ეთნიკური სივრცით შემოფარგლული რელიგიურ-მითოლოგიური პანთეონი, ეთნოტიპი, წეს-ჩვეულება, ტრადიცია, ყოფა და სხვ.

**ცეკვის მოძრაობა-მდგომარეობები და ილეთები.** ქართული ხალხური ცეკვის ქორეოგრაფიული ლექსიკა მოიცავს სვლების, ჩაკვრების, გასმების, ბრუნვების, ტეხილების, ცერილეთებისა და მუხლილეთების მრავალგვარ ვარიანტებს (იხ. დ.ჯავრიშვილის, ა.თათარაძის და უ.დვალისშვილის შრომები ქართული ცეკვის მოძრაობათა კლასიფიცირების შესახებ).

ამ კონტექსტში, იდენტობის დადგენის ერთ-ერთ ნიშანს წარმოადგენს სხეულის ძირითადი პოზიციის, კორპუსის დაჭერის მყარი, გამართული და გახსნილი მდგომარეობა, რომელსაც მოცეკვავე ინარჩუნებს სხვადასხვა სვლების თუ ილეთების შესრულების დროს.

საკითხი ქართული საცეკვაო დიალექტების მოძრაობათა (ილეთთა) სრული სპექტრის იდენტიფიცირების შესახებ და

---

<sup>1</sup> სამსონაძე ა., ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ფუნქციურ-შინაარსობრივი კლასიფიკაციისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახ. კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, II, თბ., 2004.

მათი ერთიანი ზოგადქართული ნიშნების დადგენის პროცესი ფუნდამენტურ კვლევას საჭიროებს და, იმედს გამოვთქვამთ, რომ, უახლოეს დროში, აღნიშნული კვლევა შესრულდება თეტრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეთნოქორეოლოგიური მიმართულების ბაზაზე.

**ცეკვის ნახაზი.** ფოლკლორული საცეკვაო ნიმუშების ორნამენტული სიმბოლიკა ხასიათდება გეომეტრიული ნახაზების სიმარტივით, რაც სავსებით გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ ხალხური ცეკვის შესრულების ყოფით გარემოსა და კოლექტიურ ფორმას. ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში, ძირითადად, ორი ფიგურის, წრისა და მწკრივის (მწყობრის) ვარიაციები გვხვდება (წრე, წრე-წრეში ჩასმული, წრის შიგნით მოთამაშით, ფერხისები – ერთ, ორ და სამ ხაზიანი, რკალისებრი და ა.შ.), რაც მსგავსებას იჩენს სხვა ხალხთა საცეკვაო კულტურებთან. ყველგან, სადაც კი შენარჩუნებული აქვთ ავთენტური საცეკვაო ტრადიციები, კოლექტიურ ცეკვებში დომინირებს წრისა და მწყობრის ფორმა.

თუმცა, ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, ამ კუთხითაც, მნიშვნელოვანი მაიდენტიფიცირებელი ნიშანი გააჩნია. ეს არის სართულებიანი ფერხულების ჯგუფი („ზემყრელო“, „სამყრელო“, „ქორბელეა“, „აბარბარე“, „მირმიქელა“, გურული ფერხული და სხვ.), რომელთა შესრულება, როგორც ტექნიკური, ასევე სემანტიკური თვალსაზრისით გამორჩეული, თვითმყოფადი ელემენტია.

**ცეკვის შესრულების მანერა.** ცეკვის ეს კომპონენტი ყველაზე მეტად ასახავს ამა თუ იმ ეთნიკური ჯგუფის საცეკვაო ტრადიციებში იდენტობის ნიშნებს, რადგანაც ერთი და იმავე ილეთის, სვლის, ჩაკვრის თუ გასმის შესრულება სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენლის მიერ შესაძლოა სრულიად ორიგინალურად გამოიყურებოდეს. ხშირ შემთხვევაში, სწორედ შესრულების მანერა განასხვავებს საცეკვაო დიალექტებს ერთმანეთისაგან და იგი განპირობებულია იმით, თუ რა ხასიათის, მენტალობისა და ქცევის მანერის მარატებელია ამ კუთხის ეთნოტიპი.

ამასთანავე, შეიძლება ვისაუბროთ ცეკვის შესრულების ზოგადქართულ მანერაზეც, იმაზე, რაც მეტად მომხიბვლელს ხდის ქართულ ცეკვას უცხოელთათვის. ეს არის მკვეთრად გამოხატული გენდერული სხვაობა, განსხვავება მამაკაცსა და ქალს შორის, თვალშისაცემი განსხვავება ცალკე აღებული ილეთის პლასტიკურ მონახაზში, შესრულების ხასიათსა და რიტმულ აქცენტებში. ქართულ ცეკვაში ხაზგასმული გენდერული კუთვნილება, რომელიც ნაკარნახებია ბუნებრივი მოცემულობით, თავს იჩენს არა მხოლოდ სატრფიალო ხასიათის ცეკვებში, არამედ ზოგადქართული საცეკვაო კულტურის იდენტობის საერთო მახასიათებელია.

### **ცეკვის მუსიკალური თანხლება და ეროვნული სამოსი.**

ცეკვის კომპოზიციური სტრუქტურის ორგანულ ნაწილს მუსიკალური და მხატვრული გაფორმება წარმოადგენს, რომლის გამომსახველობითი ხერხებით ცეკვის მხატვრულ-ესთეტიკური მთიანობა იკვრება. ხალხური ძეგლოდების ორიგინალური ჰარმონიული წყობა, სინქრონული და ასინქრონული მეტრო-რიტმული სტრუქტურები, ეროვნული სამოსის სილუეტის მოყვანილობა, მათი ფერთა გამა – სწორედ ეს, ნაციონალური იდენტობის მატარებელი ეთნიკური ელემენტები, მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენენ ცეკვის იმ სახასიათო ნიშნებზე, რომლებშიც ნათლად იკვეთება ერის კულტურული იდენტობა.

საქართველოში ხალხური ცეკვა უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს როგორც წინა თაობის, ასევე ახალგაზრდებში და განსაკუთრებით ბავშვებში. გარკვეულ წილად, ამ პროცესს ხალხის ყოფაში ფოლკლორული მასალის თაობიდან თაობაზე გადაცემის ზეპირსიტყვიერი გზა უზრუნველყოფს. სოფლებში იმართება რელიგიური დღეობა-დღესასწაულები, სადაც ყველა თაობის წარმომადგენელი იყრის თავს. პროფესიული ქორეოგრაფიული სტუდიები და ხალხური ცეკვის ანსამბლები არ უჩივიან მოცეკვავეთა თუ ქორეოგრაფთა სიმწირეს. ამასთანავე, ქართული ცეკვის ტრადიციების შენარჩუნების პროცესი ქვეყნის თანმიმდევრული პოლიტიკითაც არის გამყარებული.

სახელმწიფოს ზედვა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და მისი მოძვენო განვითარების საქმეში, 2015-2025 წლების კულტურის სტრატეგიაში არის დაფიქსირებული.<sup>1</sup>

ჩვენი ნაშრომის ზემოთქმული მოსაზრებებით შევეცადეთ მოგვეხდინა სისტემიზირება ხალხური ცეკვის იმ კომპონენტებისა, რომლებიც საკვლევ პრობლემატიკასთან, კულტურული იდენტობის საკითხებთან იყო თანხვედრაში. ასევე, დავუბრუნდით ერთ-ერთ წინდებულ თეზას, რომელშიც პოლიტიკური იდენტობა ასოცირებულია მმართველი „ელიტის“ მიერ გადადგმულ ქმედით ნაბიჯებთან, რომელთა მიზანია, თითოეულმა ინდივიდმა თავი იგრძნოს ერთიანი ეთნო-კულტურული სოციუმის წევრად, რაც უზრუნველყოფს საზოგადოების მენტალურ კონსოლიდაციას ერთიანი ეროვნული, მათ შორის, კულტურულ-მემოქმედებითი ღირებულებების ირგვლივ.

## **იხ. ილუსტრაციები 27-30**

---

<sup>1</sup> კულტურის სტრატეგია 2025, <http://cultureandsports.gov.ge/getfile/c6ebf2e3-4510-4588-a062-29f438ac1d37/.aspx> (ბოლოს გადამოწმდა 04/06.2019)

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- სამსონაძე ა., ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ფუნქციურ - შინაარსობრივი კლასიფიკაციისათვის, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახ. კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, II, თბ., 2004;
- სამსონაძე ა., ქორეოგრაფიული ხელოვნება და მისი შესწავლის ძირითადი მიმართულებები, დისერტაცია, თბ., 2006;
- სამსონაძე ა., ტერმინ ქორეოლოგიის დეფინიციისათვის, კავკასიის მაცნე, №14, 2006;
- ალაიძე ო., „დასრულდა ესე ამბავი... მართლაცდა“, გაზ. „საქართველოს ქორეოგრაფია“, №15 (61), 2016;
- UNESCO-ს კონვენცია მსოფლიო კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ (გზამკვლევი), თბ., 2014;
- Stuart Hall, The question of cultural identity, Cambrig, 1992;
- Цумарова Елена, Основные направления политики идентичности: конструктивистский подход, Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Сер.: Общественные и гуманитарные науки, № 7 (136). Т. 2., 2013;
- Хобсбаум Э., Изобретение традиций, Вестник Евразии, N1(8), 2002;
- Гусев В., Методы изучения фольклора. Сб.ст., Л-д, 1983;
- კულტურის სტრატეგია 2025, იხ.: <http://cultureandsports.gov.ge/getfile/c6ebf2e3-4510-4588-a062-29f438ac1d37/.asp>

## **მედიის კვლევები**





**თინათინ ბერძენიშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

## **კულტურული გემოვნების ფორმირების თანამედროვე ფორმები/ხმარებაი ანუ როგორ ცვლის ინტერნეტი ქცევის კულტურას**

კულტურული გემოვნება, უმეტეს შემთხვევაში, გაგებულია როგორც ჩვენი სოციალური ყოფის შედეგი, როგორც ჩვენი სამეგობრო წრის ან იმ დაჯგუფების, სუბკულტურის გემოვნება, ვისთანაც ჩვენ ვასოცირდებით. სამწუხაროდ, ახალი მედიის განვითარების ეპოქაში, ჩვენ გვაქვს ძალიან მწირი წარმოდგენა და ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ როგორ შემოდინ ჩვენს ყოფაში პროგრამული ალგორითმები და როგორ გვიყალიბებენ გემოვნებას, გვიცვლიან წარმოდგენას, გვაძლევენ რეკომენდაციებს და სწორედ ამით ჩვენი კულტურული ხედვის ცვლას, ხშირად კი სრულ ტრანსფორმაციას ახდენენ.

სოციალურ მეცნიერებებში ხშირად ვხვდებით მასალას გემოვნებისა და პრეფერენციების შესახებ: რა იწვევს კულტურული გემოვნების ჩამოყალიბებას და შემდეგ უკვე მის განვითარებას, რა დროს იწყება ადამიანის კულტურული მისწრაფებების ფორმირება. არაერთი ავტორი გემოვნებისა და მისწრაფებების ფორმირებას კულტურაში, მიმოიხილავს როგორც სოციალური ფენის ფორმირების, სოციალური იერარქიების გაჩენის ან სოციალური მობილურობის ნაწილს<sup>1</sup>.

ამ საკითხის ირგვლივ დებატები სულ ცოტა ხნის წინ კვლავ გააქტიურდა, ახალი მედიის ფორმებმა და საშუალებებმა ახალი კლასობრივი/კულტურული ფენომენები შექმნა, გაჩნდა განახლებული ინტერესი პიერ ბურდიეს ანალიტიკური ჩარჩოების მიმართ. თუმცა, მიუხედავად ამ ინტერესისა, საკმარისი ყურადღება არ ეთმობა იმას, თუ როგორ შეიძლება

<sup>1</sup> ჰერბერტ განსი, პოპულარული კულტურა და მაღალი კულტურა, 1974, გვ. 125.

კულტურულმა ინფრასტრუქტურამ და ახალგაჩინილმა, ჯერ კიდევ განვითარებადმა მედია ფორმებმა გავლენა მოახდინონ და ჩამოგვიყალიბონ ესოდენ მნიშვნელოვანი კულტურული გემოვნება და შეცვალონ პრეფერენციები. შესაბამისად, შედეგი შეიძლება იყოს ისეთი მნიშვნელოვანი ანალიზის განზოგადება, როგორც არის კულტურული ფორმების ძალაუფლება და მისი სოციალური ასპექტები. ეს შეიძლება იყოს შემთხვევა, როდესაც დისკუსიას კულტურული მიმღებლობის შესახებ, დაკარგული აქვს ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც პასუხისმგებელია გემოვნების ჩამოყალიბებაზე/ფორმირებაზე. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ სოციუმი და პერსონალური საკომუნიკაციო კელი აღარ მოქმედებს გემოვნების ფორმირებაზე, არ ნიშნავს იმას, რომ ოჯახი, აღზრდა, გარემო, ისევე ისე არ არის აქტუალური, როგორც 50 ან 100 წლის წინ. თუმცა დღეს ახალი მედიის შემოჭრის და მისი გაძლიერების ფონზე, ალგორითმების სახით ჩნდება ახალი ტექნოლოგიური ინფრასტრუქტურა, რომელიც კულტურული გემოვნების ჩამოყალიბების გზაზე მომხმარებელს ეტაპობრივად უცვლის მიმართულებას. მაგალითისთვის დღეს ისე, როგორც არასდროს, ერთი ტიპოლოგიის ჯგუფის გემოვნება დრამატულად განსხვავებული და ეკლექტურია. პოსტ-ბურდიუელ ტერმინოლოგიას თუ გამოვიყენებთ: კულტურული მიმღებლობა ყოველისმომცველი (omnivorous)<sup>1</sup> გახდა, რადგან კომპიუტერული ალგორითმები ადამიანებს ქვეცნობიერად უცვლიან პრეფერენციებს და უბიძგებენ „სასურველი“ არჩევანისკენ, საბოლოოდ კი გემოვნების ცვლილებისკენ. ამ ჰიპოთეზაზე არგუმენტების გასაძლიერებლად, საჭიროა ზუსტი პასუხი კითხვაზე – რა არის კულტურული მიზეზობრიობა; ასევე, შეთანხმება და კულტურის არსის ერთიანი გაგება, რათა ალგორითმებისა და რეკურსული ფორმების მაგალითებით შესაძლებელი იყოს ამ თემის დეტალური განხილვა. ამ ნაშრომში, მაგალითად, შეგვიძლია გამოვიყენოთ ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე

<sup>1</sup> რიჩარდ პეტერსონი, აუდიტორიის სემპტაცია, 1992 გვ. 243.

პოპულარული ონლაინ კომპანია ამაზონი (Amazon), რომლის ალგორითმული სისტემა დღეს ყველაზე მეტად განხილვადი, ხელშესახები და გამოყენებადია.

კომპანია Amazon-ი, ერთ-ერთი უმსხვილესი ინტერნეტ მაღაზია, საკმაოდ პოპულარული და კარგად ნაცნობია ქართველი მომხმარებლისთვის. როგორც ცნობილია, ამაზონზე იყიდება წიგნები, მუსიკა, ფილმები და ა.შ. რასაც თავად შემსყიდველის ე. წ. პროფილიდან ანუ ფსიქოტიპიდან გამომდინარე აკეთებს. როგორც კიჩინი და დოჯი აღწერენ<sup>1</sup>: Amazon-ის პერსონალური რეკომენდაციები ეფექტურად მუშაობს გვერდების ისტორიის თვალთვალთ. სიტყვების ძიებითა და მომხმარებლის ინდივიდუალური შესყიდვებით, შენდება მულტიგანზომილებიანი გემოვნების პროფილები/პორტრეტი. ეს შეიძლება იყოს კითხვა, მუსიკის მოსმენა ან სხვა სამომხმარებლო საქონელი. კომპანია ამას იყენებს, რათა შემდგომში, ავტომატურ რეჟიმში, მომხმარებელს განსხვავებული პროდუქტის შესყიდვებისთვის რეკომენდაციები გაუწიოს. ეს კი ეფუძნება მსგავსი პროფილის/ფსიქოტიპის ადამიანების მიერ შეძენილი საქონლის ტიპოლოგიას, ანუ ერთად ჯგუფებიან ადამიანები, რომლებსაც დაახლოებით ერთნაირი პრეფერენციები აქვთ და ჰიპოთეტურად (შემდგომში კი უკვე ვხედავთ რომ პრაქტიკულადაც), შესაძლებელია უნდოდეთ ერთნაირი ნივთების შეძენა. ანუ, სისტემის მიერ რეკომენდებულმა პროდუქტმა იმ დროს მათზე შთაბეჭდილება უნდა მოახდინოს. მაგალითისთვის, მომხმარებელი შედის ერთი კონკრეტული წიგნის საყიდლად, რომლის ავტორიც მისთვის კარგად ნაცნობი და საყვარელია და ზუსტად აქვს გადაწყვეტილი რისი შეძენა სურს. თუმცა პროგრამა მას ისეთ პროდუქტს სთავაზობს, რაც იმ წუთში, მისთვის საერთოდ არ არის აქტუალური და, ვინაიდან, ალგორითმს კარგად აქვს შესწავლილი ეს „პერსონა“, მისი ინტერესები, პრეფერენციები, ცხოვრების სტილი, შესთავაზებს პროდუქტს, რომელიც მის გემოვნებას მიესადაგება და მოხვდება მისი

<sup>1</sup> რობ კიჩინი, მარტინ დოჯი, კოლი და სივრცე, 2011.

საყიდლების კალათში. ეს შეიძლება იყოს მუსიკალური დისკი, ან, მაგალითად, რადიკალურად განსხვავებული სამომხმარებლო პროდუქტი, ისეთი, როგორც არის, თავის მოვლის საშუალება, რომელიც, თავის მხრივ, ერთი წუთის წინ მისმა მსგავსმა პროფაილმა, ანუ ფსიქოტიპმა უკვე შეიძინა. Amazon-ს არ აქვს მხოლოდ ეს ავტომატური რეკომენდაციები, ის მომხმარებელს ასევე ერთგვარ მიმართულებას აძლევს იმ პროდუქტების ჩვენებით და შესყიდვის რაოდენობით, რაც სხვებმა უკვე ნახეს ან შეარჩიეს. Amazon-ი მომხმარებელს ასევე აჩვენებს, თუ როგორი პროცენტული მაჩვენებელია არჩეულსა და ნაყიდს შორის, რამდენმა ადამიანმა გააკეთა იმ დროისთვის არჩევანი და ა.შ. ეს სია შეგვიძლია გავაგრძელოთ, თუმცა საკმარისია იმის თქმაც, რომ ყველა ეს მონაცემი გამოიყენება ალგორითმული არჩევანისთვის.

იმისათვის, რომ მაგალითები დღევანდლობასთან კიდევ უფრო მეტად იყოს კავშირში, საინტერესოა განვიხილოთ პროდუქტი Amazon Cloud Player-ი. ისევე, როგორც სხვა ქლაუდ სისტემებში (ე. წ. ვირტუალური შემნახავი სისტემა), იდეა გაჩნდა, რომ მუსიკალური კოლექციები აღარ ინახებოდეს ერთ მოწყობილობაზე, არამედ იყოს ე.წ. Cloud-ში, საერთო სერვერზე, რომელიც ხელმისაწვდომი იქნება ნებისმიერი ჩართული ვებ-მოწყობილობიდან. ეს პროდუქტი/სერვისი საშუალებას აძლევს მომხმარებელს, ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოები შეიძინოს ამაზონის მეშვეობით და, იმავდროულად, უსაფრთხოდ შეინახოს Amazon Cloud -ზე. ამ სერვისის შეთავაზება ნიშნავს, რომ მომხმარებელმა აღარ უნდა იფიქროს საკუთარი მუსიკალური კოლექციის შენახვაზე, ახალი შეთავაზება სასურველი მუსიკის ერთ სივრცეში გაერთიანების საშუალებას იძლევა. აქვე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ ვიღებთ ისეთ სივრცეს, რომელსაც შეუძლია დააფიქსიროს მუსიკის მოსმენის ერთგვარი პრაქტიკა, ისეთი როგორც არის მოსმენის დრო/ქრონომეტრაჟი, მუსიკის ტიპი, სმენის ჩვევის თავისებურებები და ა.შ. რასაც ამაზონი იყენებს საკუთარი მონაცემების გასამდიდრებლად და დასამუშავებლად.

რაც საბოლოოდ გადაედინება კომპანიის ინტელექტუალური ანალიტიკის ოკეანეში და ნაკადებად მიედინება რეკომენდაციის სისტემებისკენ.

დღეს უამრავი ადამიანი კომპიუტერებს, პლანშეტებს და მობილურებს არის მიჯაჭვული. ამიტომ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ტელევიზორს უფრო ნაკლები ხალხი უყურებს, ვიდრე ადრე. თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, შეიძლება სულაც არ იყოს ასე. კომპანია ნილსენის მონაცემებზე დაყრდნობით, მსოფლიოს მოსახლეობა დღეში საშუალოდ 5 საათის განმავლობაში უყურებს ტელევიზორს, რაც უფრო მეტია, ვიდრე 1990 წლის მონაცემები. ეს კვირაში დაახლოებით 34 საათია, წელიწადში კი – 1800 საათი. საქართველოს შემთხვევაში, ტელევიზორის ყურების დრო, კანტარის მონაცემებით (TMI), კვირაში საშუალოდ 33 საათია (კაცი 29, ქალი 35), იმაზე მეტი დრო, ვიდრე ქართველი ადამიანი საშუალოდ სამსახურში ატარებს. ადამიანები დროის დიდ ნაწილს კვლავ ტრადიციული ტელევიზიის წინ ატარებენ, ცოცხალი ან წინასწარ ჩაწერილი გადაცემების ყურებაში (ლაივ ეთერს საქართველოში კვირაში საშუალოდ 29 საათის განმავლობაში უყურებს აუდიტორია). ინტერნეტ რევოლუციიდან 2 ათწლეულის შემდგომაც კი, მიუხედავად ეკონომიკური გამოწვევებისა და ვიზუალური განახლებებისა, ანტიკური რეჟიმი მაინც დომინანტურია.

კვირის განმავლობაში ტელევიზორის ყურების საშუალო ხანგრძლივობა			
		Whole day	
არხი	სამიზნე	Consolidated- დროში წანაცვლებით	Live
ყველა არხი	საქართველო 4+	33	28
	თბილისი 4+	32	28
	რეგიონი 4+	34	30
	კაცი	29	26
	ქალი	35	30
	4-9 წლის	25	20
	10-15 წლის	24	20
	16-24 წლის	21	18
	25-34 წლის	23	20
	35-44 წლის	33	29
	45-54 წლის	36	30
	55-64 წლის	41	38
	65+ წლის	52	48
	მარტონელია	26	22
	განქორწინებული	43	38
დაქორწინებული	34	30	
ქვრივი	47	42	

საქართველო შეუერთდა ახალი მედიის მომხმარებლების იმ არმიას, რომლებიც კომპანია Netflix-ის მომსახურებით სარგებლობენ. სწორედ ამიტომ, რელევანტურია Amazon-თან ერთად, გემოვნების ფორმირების კიდევ ერთი მაგალითის დემონსტრირება ამ კომპანიის სტრატეგიის გაანალიზებით მოვახდინოთ.

ტექნოლოგიების ბატონობის ხანაში კომპანია Netflix-ის პროფილის შეცვლა ახალი და ძალიან გაბედული განაცხადი იყო. როგორც გამოცდილება გვაჩვენებს, ყურების ჩვევაში მცირე ცვლილებებსაც კი შეუძლიათ კოლოსალური კულტურული ეფექტის გამოწვევა. ქართული საინფორმაციო საშუალებების მაყურებელი აუდიტორია კვირაში საშუალოდ 101, 200 (კანტარის მონაცემებით (TMI)) მაყურებელია.

წარმოიდგინეთ, როგორი იქნებოდა ქვეყნის მოსახლეობა, ახალი ამბები საერთოდ რომ არ გასულიყო ეთერში.

კვირის საშუალო მოცვა		
	ჯამი	ჯამი
ჟანრი	სამიზნე აუდიტორია	მოცვა (000)
საინფორმაციო	საქართველო 18+	1012.541
	თბილისი 18+	619.529
	რეგიონი 18+	393.012
	კაცი 18+	433.15
	ქალი 18+	579.391
	10-15 წლის	83.372
	16-24 წლის	138.285
	25-34 წლის	200.571
	35-44 წლის	185.533
	45-54 წლის	168.204
	55-64 წლის	165.757
	65+ წლის	182.917

Netflix-ი, Amazon სტუდიოსა და სხვა იმიტატორების მსგავსად, მიზნად ისახავს ტრადიციული ტელევიზიის შეცვლას ინტერნეტ თაობის ქცევისა და მისი ღირებულებების შესაბამისად. კოლექტიური იდენტობის კვების ნაცვლად, სტრიმერებს კულტურა წარმოუდგენიათ როგორც გაზიარებული გემოვნება და არა დროის სლოტებად ხელოვნური დაყოფა. ნეტფლიქსის სტრატეგია ეწინააღმდეგება გაბატონებულ იერარქიებს და ნორმებს. მისი მიზნია თავად მაყურებლების გადაპროგრამირება. სწორედ ამიტომ, საინტერესოა დაისვას შეკითხვა: რა ბედი ეწევა მასობრივ კულტურას, თუ ეს ხვალ რეალობად იქცა?!

ჩვეულებრივ, ბაზარზე ყველაზე პოპულარული პროდუქტი არ არის აუცილებელი ყველაზე მომგებიანი იყოს, თუმცა ტელევიზიების შემთხვევაში, როდესაც რეკლამის ფასი



რეიტინგზეა დამოკიდებული, შედარებითი პოპულარობა ძალიან მნიშვნელოვანია. თუ სასურველი დემოგრაფიული ჯგუფიდან შესაძლებელია მყურებლის სახლიდან მოზიდვა, ეს შეიძლება პირდაპირ განაპირობებდეს წარმატებას თუ წარუმატებლობას. ეს არის ბიზნეს-მოდელი, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანია ადამიანების დიდი ჯგუფები ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე რამეს უყურებდნენ. დღეს, სწორედ ამას უწოდებენ „Event Television“-ს. მსოფლიოში, მათ შორის საქართველოში, უამრავი მარკეტოლოგი თანხმდება, რომ ტელე-მოუბები არის „მარკეტინგული ინფორმაციის განთავსებისთვის დაგეგმილი წყვეტები“, ხოლო თავად ტელევიზია, როგორც ვოლტერ ლიპმანი (Netflix Studio-ს წარმომადგენელი) ამბობს, უკვე დიდი ხანია იქცა „მერჩენდაიზინგის შემქმნელი, მსახური და მისი მეძავი“.

ინტერნეტში მომხმარებლები თავიანთი ინტერესების მიმართ უფრო ლოიალურები არიან, ვიდრე დადგენილი ბადის მიმართ. თუმცა შეიძლება სხვებთან ერთად, ერთსა და იმავე მასალას უყურებდნენ. ეს რეგულარულად ხდება რეკომენდაციის ალგორითმის საშუალებით, რომელიც ფეისბუქის, თვითურის და ელ. მისამართის საშუალებით გადაიცემა. ახალი კონტენტი თოვლის ფანტელს ჰგავს, ზოგი დნება, ზოგი კი გროვდება და ერთ დიდ გუნდას ქმნის. მაგალითისთვის, მომხმარებელმა რომელიმე ქართული გადაცემა/მოუ ცოცხალ ეთერში არ ნახა, მაგრამ ორი კვირის მანძილზე ამ პროდუქტმა შესაძლებელია მილიონზე მეტი ნახვა დააგროვოს.

Netflix-ის მენეჯმენტი ორგანიზაციას როგორც ქსელს ისე უყურებს. ამერიკაში NBC ჯერ კიდევ 1926 წელს მიხვდა, რას ნიშნავდა ეს ცნება და თანამშრომლობა დაიწყო კომპანია AT&T-თან პირველი ნაციონალური სამაუწყებლო ქსელის შესაქმნელად. ამ პერიოდში ჩვენი ქვეყანა პირველი რადიო-სიგნალის მიღებასა და გაშვებას ზეიმობდა. ინდუსტრია, ეს მხოლოდ აბსტრაქცია იყო, მთავარ მიზანს ინფორმაციის გავრცელება-მიღება წარმოადგენდა. მედიის შორეული პერსპექტივის გააზრება ოკეანის მეორე მხარეს დაიწყო.

თუ ანალოგი თანამედროვე ტრენდებთან უნდა გავავლოთ, საინტერესოა, რომ 30-იან წლებში ამერიკის გასართობი მედია ინდუსტრია, ძირითადად, ლოკალური იყო, რადიო-სადგურები ტექნოლოგიურად, უმეტესად, მხოლოდ ადგილობრივად, ქალაქებს ფარავდა. NBC-ის ინოვაციური იდეა იყო მთელი ქვეყნის ერთი, მაღალი ხარისხის პროდუქტის შექმნა.

ნაციონალური მაუწყებლობის ქსელი იმ დროის მოთხოვნებს კარგად შეესაბამებოდა და ეფექტური მექანიზმი იყო იმისათვის, რომ აუდიტორია ყოველდღიურ კულტურულ დიეტაზე დაესვა. 2011 წელს დამოუკიდებელმა სტუდიამ „Media Rights Capital“ ბრიტანული პოლიტიკური დრამის „ბანქოს სახლის“ ამერიკული რიმაიქი შეიძინა. Netflix-ს თავი არ შეუწუხებია პრეზენტაციებზე სიარულით. მას 13-ეპიზოდის 2 სეზონის გადაღება ყოველგვარი პილოტის გარეშე შესთავაზა, რაც, ფაქტობრივად, აზარტულ თამაშს ჰგავდა, თუმცა საკმაოდ კარგად იყო გათვლილი. Netflix-ი რასაც არ უნდა უწოდებდეს თავს, მისი თამაშის დიდი ნაწილი, სწორედ მონაცემებია<sup>1</sup>. მან თავის მომხმარებელზე უფრო მეტი იცის, ვიდრე რომელიმე სხვა ქსელმა, რომელიც შუამავალი საკაბელო ოპერატორების საშუალებით ვრცელდება. მან იცის, როგორია მისი მომხმარებელი და როგორი ქცევა აქვს. Netflix-ი არასოდეს ამბობს, თუ რას ნიშნავს მისი რიცხვები (ან რამე, რაც რეიტინგების მონაცემს ჰგავს), თუმცა „ბანქოს სახლის“ შემთხვევაც კარგად აღწერს მისი თამაშის წესს. Netflix-მა შეისწავლა, რამდენად პოპულარული იყო (მთელი მისი კარიერის განმავლობაში) კევინ სპეისი (ამერიკელი მსახიობი), რამდენად მაღალ დონეზე აფასებდა მას მაყურებელი. იგივე გააკეთეს დევიდ ფინჩის (ამერიკელი რეჟისორი) შემთხვევაშიც, იკვლიეს, რამდენად პოპულარული იყო მისი ფილმები. კომპანიას ჰქონდა დაახლოებითი წარმოდგენა, რამდენი ფანი ეყოლებოდა ამ ტანდემის მიერ შექმნილ პროდუქტს და ამრიგად შეძლეს გაეთვალიათ შოუს აუდიტორიის ზომა.

<sup>1</sup> დევიდ ბიერი, „პოპულარული კულტურა და ახალი მედია“ – 2013 მე, 4 თავი, გვ. 63,66.

ამ რეალობასთან მიმართებაში Netflix-ს აქვს ძალიან დიდი უპირატესობა, რამდენადაც ის მაყურებლის ქცევის შეცვლას ცდილობს. სტრატეგია კი ასეთია, ადამიანებს შეუქმნას ილუზია, რომ მათი პრეფერენციები არ არის დამოკიდებული პროგრამირების ბაღეზე. შემთხვევითი არ იყო Netflix-ის კონკურენცია Amazon-თან, რათა გამხდარიყო საბავშვო სერიალების პრემიუმ მიმწოდებელი. ბავშვებისთვის ხომ მათი საყვარელი სერიალების ახალი ეპიზოდების ლოდინი, ყველაზე აუტანელია. აქედან ჩნდება არც თუ ისე შორეული მომავლის ტელევიზიის სურათი. ცოცხალი დაპროგრამებიდან რჩება სპორტული ღონისძიებები, ახალი ამბები, შოუები და დაჯილდოების ცერემონიები. დანარჩენი ყველა სასცენარო პროდუქტი სტრიმინგ შოუდ იქცევა. Netflix-ი კონკურენციას უწევს სხვებს ორიგინალური დაპროგრამებით, ინარჩუნებს რა ძველი შოუების სწორ თარგეითრებას და ასევე შეუძლია ახალი მოთხოვნის პროგნოზირება. საბოლოო ჯამში, ამ მიდგომით ტელევიზია სულ უფრო ემსგავსება საცალო ვაჭრობის ბიზნესს. შოუებით გაერთიანებული მთელი ერის ნაცვლად, ვხედავთ სეგმენტირებულ აუდიტორიას, რომელიც უფრო მეტად არის განპირობებული ინდივიდუალური პრეფერენციებით.

თითოეული ზემოთ მოყვანილი მაგალითი გვიჩვენებს გემოვნების შეცვლის, მისი ფორმირების სრულიად ახალ, თანამედროვე ტენდენციებს. რეკომენდაციაზე პასუხისმგებელი ალგორითმები მომხმარებლის ყურადღებას კონკრეტული კულტურული პროდუქტებისკენ მიიზიდავენ და, შესაბამისად, იღებენ ძალაუფლებას – მოახდინონ ერთგვარი კულტურული „შეხვედრები“, რაც, თავის მხრივ, ასაზრდოებს და „კვებავს“ გემოვნებას. ეს, რა თქმა უნდა, პირდაპირ არ უკავშირდება კულტურული გემოვნების ფორმირებას, თუმცა ეჭვგარეშეა, რომ ჩვენს საუკუნეში გახდა სამომხმარებლო კულტურის ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი. ასევე ეჭვგარეშეა, რომ ახალი ამბების, ტენდენციების, ე.წ. ტრენდის ნახვა სწორედ საძიებო სისტემების, ონლაინ რესურსის გამოყენებით გახდა შესაძლებელი. საძიებო სისტემა Google-ის გამოყენებით, ჩვენ ვიცით, რას ეძებენ, რა აინტერესებთ სხვა ადამიანებს, ვხედავთ,

ვინ ნახულობს, ვინ რა მოსაზრებებს გამოთქვამს ამა თუ იმ პროდუქტზე; ვხედავთ ტენდენციას სოციალურ ქსელში, უფრო მეტიც – შესაძლოა ამ მოსაზრებების წაკითხვა და რეკომენდაციებით სარგებლობა. თითოეული ეს პროცესი იყენებს ჩვენს მონაცემებს, ჩვენს უკუკავშირს. ალგორითმი ალაგებს ჩვენი არჩევანის ნაირსახეობას იმისათვის, რომ შემდგომში, ჩვენივე ქცევის კულტურაზე დაყრდნობით, შეგვირჩიოს და ყურადღება გაგვიმახვილოს მისთვის საჭირო და მნიშვნელოვან პროდუქტზე, მესიჯზე, ქცევასა თუ კულტურაზე და შესაბამისად, მიგვანიშნოს – რა არის დღეს ყველაზე „ცხელი“, აქტუალური. ადამიანები კი ქვეცნობიერად მიილტვიან იქით, სადაც ყველა, ანუ მასას მოსწოს ის, რაც საყოველთაოდ აღიარებული და მოწონებულია. ალბათ, უკვე აღარ არის ახალი, რომ სამაუწყებლო მედიასაშუალებები, მათ შორის ტელეგადაცემები, მეტწილად ითვალისწინებენ ონლაინ-მომხმარებლის რეაქციებს, ერთგვარი ციტირების ინდექსის საშუალებით ადგენენ პროგრამის სამომავლო განვითარების პერსპექტივას: რა მოსწონს, რაზე რეაგირებს მაყურებელი და ა.შ. სინამდვილეში მსგავსი მონაცემების ბაზა ძალიან დიდია და თუ დეტალურად გავყვებით, აღმოვაჩინებთ, რომ არსებული მონაცემთა ბაზების რაოდენობა, რომელთაგან ვიღებთ ინფორმაციას, რა ხდება ჩვენ ირგვლივ, იმ სისტემების პროპორციულია, რომლებიც ქცევას ნელ-ნელა გვიცვლიან და საბოლოოდ საკუთარი „კულტურის“ პოვნაში გვეხმარებიან.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ჰერბერტ განსი, პოპულარული კულტურა და მაღალი კულტურა, 1974
- რიჩარდ ჰეტერსონი, აუდიტორიის სემპტიკა, 1992
- რობ კიჩინი, მარტინ დოჯი, კოდი და სივრცე, 2011
- დევიდ ბიერი, პოპულარული კულტურა და ახალი მედია, 2013

## ლაურა კუტუბიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

### „წარმოდგენები“ ეროვნულ იდენტობაზე

როდის მოხდა ქართული იდენტობის წარმოშობა? რა არის ეროვნული იდენტობის იდენტიფიკატორები/მარკერები? გიგი თევზაძე, რომლისთვისაც პოლიტიკური და ეროვნული იდენტობის თეორიები აკადემიური ინტერესის საგანია, მიიჩნევს, რომ „იდენტობის გაჩენის დასაწყისი ისტორიულ რუკაზე უნდა მოვხაზოთ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში – პირველი ქართული გაზეთების გამოცემის პერიოდში“.<sup>1</sup> ამ თემაზე მსჯელობისას იგი იყენებს ტერმინს „წარმოდგენების მართებულობა“, ჩემი მოხსენების სახელწოდებაც ამ ტერმინითაა ინსპირირებული.

„ის, რაც შუა საუკუნეებში ეროვნული ცნობიერება გვეკონია (საქართველოს შემთხვევაში), რელიგიური ცნობიერებაა, რომელსაც ისტორიულად განსაკუთრებული ნიშნები ჰქონდა (ქართულ ენაზე საეკლესიო მსახურებას ვგულისხმობ) და ჩვენთვის წააგავს ეროვნულ ცნობიერებას“, – წერს გიგი თევზაძე და პასუხის გასაცემად კითხვაზე – „სად გადის ზღვარი შუა საუკუნეებისა და თანამედროვე ქართველების საკუთარი იდენტობის შესახებ წარმოდგენებს შორის?“, აყალიბებს ე.წ. დიდი იდენტობის ცნებას. „დიდი იდენტობა არის გარემომცველ სამყაროზე იდეებისა და წარმოდგენების სისტემა, რომლებსაც ადამიანების დიდი ჯგუფი, რომლის წევრების უმეტესობა ერთმანეთს არ იცნობს და, სავარაუდოა, რომ ისინი არასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს, იზიარებს და აღიქვამს საკუთარი პოლიტიკური, სოციალური და კულტურული მოქმედებების უპირობო განმსაზღვრელად... სრული საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ დიდი იდენტობა, როგორც სოციალური და პოლიტიკური ფენომენი, მას შემდეგ

<sup>1</sup> თევზაძე, გ., დიდი იდენტობა, <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigi-tevzadze-8/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

წარმოიშვა, რაც შესაძლებელი გახდა ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ადამიანების დიდ ჯგუფებში კონკრეტული იდეებისა და წარმოდგენების კომპლექსის უცვლელი და უდანაკარგო გავრცელება/დანერგვა, ანუ, მას შემდეგ, რაც წარმოიშვა უნიფიცირებული, ერთიანი განათლების სისტემა და მასმედია. **მხოლოდ მასმედიის და განათლების სისტემის საშუალებითაა შესაძლებელი იდეებისა და წარმოდგენების სისტემა ყოველი მოქალაქისათვის საერთო, ძვირფასი და შეუცვლელი გახადო**.<sup>1</sup>(ხაზი ჩემია – ლ.კ.) **სწორედ იდენტობის ჩამოყალიბებაში მასმედიის არსებითი როლი გახდა ამ თემით ჩემი დაინტერესების საბაბი.**

თეორეტიკოსები ეროვნულ იდენტობას გარკვეული ჯგუფისადმი მიკუთვნებულობის ხარისხით განსაზღვრავენ და მიიჩნევენ, რომ ეროვნული იდენტობის განცდის ხარისხი და ხასიათი დროის მიხედვით იცვლება და ამ პროცესს საზოგადოებისთვის აქტუალური პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული თუ სხვა ფაქტორები განსაზღვრავს.

გასული საუკუნის დამდეგს, 1901 წელს, არჩილ ჯორჯაძე მიიჩნევდა, რომ **„ეროვნების შინაარსს“**, ეკონომიკური **სიმდიდრის გარდა**, შეადგენს: **ენა, ტერიტორია, მოდგმა, ძველი ისტორია და კულტურა**.<sup>2</sup> ამასთან, ჯორჯაძე ყურადღებას ამახვილებდა იმ გარემოებაზე, რომ „არსად, არცერთ საზოგადოებაში არ შეხვდებით იმისთანა ბუნდოვან და გამოურკვეველ შეხედულებას ეროვნებაზე, როგორც ქართულ საზოგადოებაში... **ეროვნება იყო და არის ჩვენთვის რაღაც გაუგებარი ამოცანა**“.<sup>3</sup> პუბლიკაციაში „ეროვნული კითხვის

<sup>1</sup> თევზაძე, გ., დიდი იდენტობა, <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigitevzadze-8/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

<sup>2</sup> ჯორჯაძე, ა., სომეხთა და ქართველთა ურთიერთობა, წიგნიდან „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008.

<sup>3</sup> ჯორჯაძე, ა., ეროვნული კითხვის განმარტების გამო, წიგნიდან „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 52.

განმარტების გამო“, არჩილ ჯორჯაძე მკაფიოდ განსაზღვრავს „**ორ ძირითად ფაქტორს ჩვენის ეროვნებისა**“ – მიწა და ენა! (ხაზი ჩემია – ლ.კ.)

„იდენტობის გაჩენის დასაწყისის“, ანუ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პუბლიცისტიკაში ცნება „იდენტობა“, რა თქმა უნდა, არ გვხვდება, მაგრამ ილია ჭავჭავაძე, ნიკო ნიკოლაძე და მათი თანამოაზრეები ცდილობენ გამოკვეთონ, რა „საერთო ნიშანი“ აქვს იმ ხალხს, რომელთა „საყოველთაო სახელი“ ქართველია. „მაჰული“? – „ეხლა ეს დიდებული სიტყვა თითოეულის ჩვენგანის გათავთავებულს უძრავს ქონებასა ნიშნავს და არა მთელის ხალხის სამშობლოს“; „ენა“? – „სადღა არის ეხლა ქართული ენა!“, ილია ჭავჭავაძის „განაჩენი“ მკაცრია – საერთო ძარღვი გამწყდარია! „ქართველი ჩვენის ტომის საერთო სახელი აღარ არის“!

არჩილ ჯორჯაძე წერდა, რომ „ქართველ საზოგადოებას მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში **ეროვნულად გარკვეული ფიზიონომია აღარ ჰქონდა**“<sup>2</sup> (ხაზი ჩემია – ლ.კ.) და ამ ვითარების მიზეზსაც ხსნიდა: „მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოს მდგომარეობა დიდ რყევაში იყო. სხვადასხვა პირობების გამო, თითქმის შესწყდა ყოველი კავშირი ძველ საქართველოს ისტორიასთან, იმის კულტურასთან, ტრადიციებთან. ახალმა პოლიტიკურმა ძალამ მთლად ძირიანად შეარყია საქართველოს თავისებური ხასიათი... მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ჩვენ არ ვხედავთ შეგნებულ დაკავშირებას ძველის ცხოვრებისას ახალთან, **შეგნებულს** განმარტებას ეროვნულ პრინციპებისას. ჩვენს ლიტერატურაში ჩივილი და გოდება ისმოდა დაკარგული თავისუფლების გამო, მხოლოდ ამ ლიტერატურის უილაჯო, უიმედო და ურწმუნო კილო სასოწარკვეთილებაში აგდებდა

<sup>1</sup> ჭავჭავაძე ი., ზოგიერთი რამ, წიგნიდან „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008.

<sup>2</sup> ჯორჯაძე ა., მასალები ქართველ ინტელიგენციის ისტორიისათვის, „წერილები“, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1989, გვ.103



ჩვენს გადაგვარების გზაზე დამდგარ საზოგადოებას და მას თავის **ეროვნულ ვინაობის აღდგენის სურვილს უკარგავდა**.<sup>1</sup> (ხაზი ჩემია – ლ.კ.)

ილიას ტრიადა – **„ენა, მამული, სარწმუნოება“** („სამი დვთაებრივი საუნჯე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათაგან: მამული, ენა და სარწმუნოება“<sup>2</sup>) დღემდე ითვლება ქართული იდენტობის საყრდენად. 1880 წელს გამოქვეყნებულ პუბლიცისტურ წერილში „მამულის სიყვარული და მსახურება“, ნიკო ნიკოლაძე „მამულის დაცემის“ მიზეზების გამოკვლევისას არ თვლის, რომ ეს ენის ან სარწმუნოების დასუსტებამ, ან „მცირე ტომობამ“ განაპირობა. უაღრესად საგულისხმოა, რომ ქართველთა დავიწყებული „თვისტომობის“ და „საერთო ძარღვის“ გაწყვეტის მიზეზებს ილია ჭავჭავაძე და ნიკო ნიკოლაძე უკავშირებენ ეროვნულ ცნობიერებაში მომხდარ არსებით ცვლილებებს.

**ილია ჭავჭავაძე:** „გონებამ ჩვენმა ერთიანი, მთლიანი აზრი იმ სახელისა ველარ დაიტივა, ვერ ზიდა, აიღო და ის სახელი და მისი აზრი ხალხის მცირე ნაწილს დაარქვა. ამრიგად, სიტყვას: **ქართველს**, რომელსაც საზოგადო მნიშვნელობა ჰქონდა, კერძობითი მნიშვნელობა მიეცა. სიტყვას: **მამულსაც** – ეგ საქმე დაემართა...“<sup>3</sup> (ხაზი ჩემია – ლ.კ.)

**ნიკო ნიკოლაძე:** „რაკი ჩვენ რწმუნება დავკარგეთ ჩვენს თავზე და გონებაზე, რაკი ჩვენს საკუთარ გულში ბრმად და ხეპრედ ვიცანით თავი, რაკი ის **მორალური ძალა ხელიდან გაგვიცურდა**, რომელიც ამაყად შეგვკატაკებდა ხოლმე ათჯერ თუ ასჯერ უფრო მომეტებულ მტერს, მას აქით

<sup>1</sup> ჯორჯაძე ა., პუბლიცისტი – ილია ჭავჭავაძე, „წერილები“, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1989, გვ.50.

<sup>2</sup> ჭავჭავაძე ი., ორიოდ სიტყვა თავად რევან შალვას ძის ერისთავის მიერ კაზლოვის „შემღილი“-ს თარგმანზედა, წიგნიდან - „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 46.

<sup>3</sup> ჭავჭავაძე ი., ზოგიერთი რამ, წიგნიდან „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 67.



ჩვენ მოვტყდით და წავხდით. **მტერმა კი არ დაგვცა, ჩვენმა საკუთარმა „რწმუნების დაკარგვამ“ წაგვანდინა** (ხაზი ჩემია – ლ.კ.). აღარ გვწამდა ჩვენი თავი, უცხოეთი კი ჩვენს თვალში რაღაც უზენაეს ქმნილებად იხატებოდა. აი, მარტო მაშინ გაგვიჯდა ტვინში ის პანიკა, ის ახალი, უცნობი ძალის შიში, რომელიც ხშირად მილიონებისგან შემდგარ ხალხს ათას კაცს უმორჩილებს...“<sup>1</sup>

ილიას, ნიკოლაძის და სხვა სამოციანელთა პუბლიცისტური მემკვიდრეობიდან, პირველ რიგში, „მამული, ენა და სარწმუნოება“ აიტაცა ქართველობამ და ერთგვარ სლოგანდაც აქცია, რომელიც დღესაც აქტუალურია ეროვნული „მეობის“, იდენტობის ძიების პროცესში, მაგრამ თუნდაც ზემოთ მოხმობილი ამონარიდები გვაჩვენებს, რომ „საზოგადოებრივი ძალის და გრძნობის“ ჩამოყალიბების პროცესს გაცილებით ღრმა ფესვები აქვს. ილიას თანახმად, **„ქართველის“ და „მამულის“ ცნებები უპირველესად გონებაში, ცნობიერში დაქუცმაცდა;** ნიკო ნიკოლაძე კი **„მორალური ძალისა“ და საკუთარი თავის „რწმუნების დაკარგვას“** (და არა მტრისგან წანდენას!) მიიჩნევს „თვისტომობის“ დავიწყებისა და მამულის დაცემის მთავარ მიზეზად.

წინასწარმეტყველურად ჟღერს ნიკო ნიკოლაძის დასკვნა, რომ: ჩვენი ქვეყანა, ჩვენი მამულის ახლო-მახლო მდებარე ქვეყნები მალე აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შუა მსოფლიო ბრძოლის ასპარეზად შეიძლება გახდეს და „ბედნიერი ის ხალხი იქნება, ვინც მზა-მზარეული დახვდება ამ ბრძოლის პირველ კიჟინს, ვისაც მაშინ ნამდვილი ერთობაც ექნება და გონიერი დისციპლინა (ხაზი ავტორის – ლ.კ.). მარტო ამნაირად დამარაგებულ ხალხს ექნება ადგილი ხალხთა

---

<sup>1</sup> ნიკოლაძე ნ., მამულის სიყვარული და მსახურება, წიგნიდან – „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 254.

საერთო ტაბლაზე“.<sup>1</sup>

**ერისა და ენის** ურთიერთმიმართებაზე, ჩემი აზრით, უაღრესად თანამედროვე და პროგრესული შეხედულება აქვს ჩამოყალიბებული ნიკო ნიკოლაძეს 1913 წელს გამოქვეყნებულ ბროშურაში; იგი ამბობს, რომ როცა ქართულ მწერლობაში (იგულისხმება შურნალისტიკა – ლ.კ.) გაება, მის თარს მარტო ერთი სიმი ება – დედა-ენის დაცვა; 1860 წელს ამ საქმეს მიეშველა „სტამბა, შკოლა, სახელმძღვანელო“. ნიკოლაძეს მიაჩნია, რომ **დედა-ენა მიზანი კი არა, მარტო ერთ იარაღთაგანია ერის კეთილდღეობისა**. „ქართული ენა სისრულით ხელთ ეპყრა ჩვენს ერს, როცა მეთექვსმეტე, მეჩვიდმეტე და მეთვრამეტე საუკუნოებში თითოეულად შემოეცალა ყოველივე ის, რაც ეროვნებას შეადგენს. მაშ, **არც მარტო ენა აღადგენს ამ ეროვნებას** მეთქი, ვფიქრობდი. საჭიროდ ვთვლიდი შემეძრა ის ცხოველ-მყოფი ძალები, რომლის მოქმედება და ურთიერთობა ერს ზრდის, ამაღლებს, აძლიერებს. შევეხე **ეკონომიკას, კრედიტს, მრეწველობას, მიწისმფლობელობას, და თვითმართველობას** (ხაზი ავტორის – ლ.კ.)“.<sup>2</sup>

სამი მტერი ჰყავს ქართულ განვითარებასო, აღნიშნავს ნ. ნიკოლაძე ამავე ბროშურაში, ერთი-ერთი, მისი აზრით, ის არის, რომ **„დედა-ენის მეტი თუ რამ სჭირია ერს, ბევრს როდი ესმის“**.<sup>3</sup> კიდევ ერთი მტერი განათლების სიმწირეა და ამ ორ მტერზე მეტი მტერია ის, რომ თუნდაც სულ ცოტა ათასი კაცი, ვისაც უმაღლესი სასწავლებელი დაუმთავრებია, ახლოს არ ეკარება მწერლობას (ანუ შურნალისტიკას – ლ.კ.) და **გავლენა არა აქვთ ხალხის აზროვნებაზე**.

<sup>1</sup> ნიკოლაძე ნ., მამულის სიყვარული და მსახურება, წიგნიდან – „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 262

<sup>2</sup> ნიკოლაძე ნ., ჩემ პოლიტიკაზე (ვაზეთის „იმერეთის“ საპასუხოდ), წიგნიდან – „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ.ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008, გვ. 267-268.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 269.

ნიკოლაძის მიერ საუკუნის წინათ ჩამოყალიბებული დისკურსი, რომ **ეროვნების შედგენისთვის არსებითია განათლება და განათლებული ადამიანების ზემოქმედება საზოგადოებრივ აზრზე** მწერლობის (ჟურნალისტიკის) მეშვეობით, შეიცავს იმ ძირითად პირობას – **განათლების სისტემა და მასმედია**, რაც გ. თევზაძის მოსაზრებით, **აუცილებელია იდენტობის ჩამოყალიბებისთვის**.

1970-80-იან წლებს უკავშირდება ქართული ეროვნული იდენტობის პრობლემის გააქტიურების მორიგი მძლავრი ტალღა. ამ დროს ქართველ დისიდენტებში განსაკუთრებით გაძლიერდა ანტისაბჭოთა განწყობა. გერმანელი ისტორიკოსი ოლივერ რაისნერი (რომელსაც სადოქტორო დისერტაცია საქართველოში მიმდინარე პროცესებზე აქვს დაცული) აღნიშნავს, რომ დისიდენტების წუხილები ნაკლებად იყო ფოკუსირებული ადამიანის უფლებებსა და სამოქალაქო თავისუფლებებზე, მათი მიზანი იყო საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენა და, ამასთან ერთად, საკუთარი ენის, რელიგიის და ტრადიციების დაბრუნება.

რაისნერი **ეროვნულ იდენტობას განიხილავს როგორც იდეოლოგიას, რომელმაც საბჭოთა იდეოლოგიის ადგილი დაიკავა**. მისი დაკვირვებით, ტრიადა – „ენა, მამული, სარწმუნოება“ სხვადასხვა პერიოდში, სხვადასხვა გარემოში სხვადასხვა რამეს ნიშნავდა; მაგალითად, 1974 წლისთვის პირველ პლანზე იყო ენა, დღევანდელ საქართველოში ენის პრობლემა აღარ არსებობს და რელიგია წამოვიდა პირველ პლანზე. **სარწმუნოება, რაისნერის აზრით, ქართველთა იდენტობის ერთ-ერთი მარკერია**.<sup>1</sup>

„სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრის“ (CSS) მიერ 2016 წელს გამოქვეყნებულმა სოლიდურმა კვლევამ („ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია“) აჩვენა, რომ არათუ ეროვნული იდენტობის ფორმულის, ცნება

---

<sup>1</sup> ჩაგანავა დ., ეროვნული იდენტობა, რომელმაც საბჭოთა იდენტობა ჩაანაცვლა <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24ე329381.html> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

„ქართველობის“ განსაზღვრაც რთულია.<sup>1</sup>

კვლევის მონაცემების მიხედვით, **ქართული ეროვნული იდენტობის მარკერები** ორ ფაქტორად დაჯგუფდა: **ეთნოკულტურული** (გყავდეს ქართველი წინაპრები, ქართველად გრძნობდე თავს, შეგეძლოს ქართულად საუბარი, იყო მართლმადიდებელი ქრისტიანი) და **სამოქალაქო-პოლიტიკური** (დაბადებული იყო საქართველოში, იყო საქართველოს მოქალაქე და ცხოვრების უდიდესი ნაწილი საქართველოში გქონდეს გატარებული), რომელთაც განმასხვავებელი ინდიკატორები უფრო მეტი აქვთ, ვიდრე გადაკვეთის წერტილები.

კვლევის ფარგლებში გამოკითხულ ექსპერტთა და პოლიტიკოსთა მიერ **ქართული ეროვნული იდენტობა, ძირითადად, განისაზღვრა არა როგორც უკვე ჩამოყალიბებული კატეგორია, არამედ როგორც პროცესი**, რომელიც ექვემდებარება დროის გავლენას, ანუ ცვალებადი პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური თუ კულტურული გარემოს ზემოქმედებას.

კვლევამ ცხადყო, რომ **ქართულ ეროვნულ იდენტობაში კულტურული განზომილება ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე სახელმწიფოებრივი, სამოქალაქო განზომილება**. კულტურული განზომილების განმსაზღვრელ ელემენტებად დასახვლდა: ენა, რელიგია, ისტორია და ტრადიციები. ექსპერტების აზრით, **ქართული კულტურული იდენტობა ეთნიკურ ფაქტორთან არის გადაჯაჭვული, რელიგია კი, თავის მხრივ, ლეგიტიმაციას სწორედ ნაციონალური იდენტობის ეთნიკური ინტერპრეტაციისგან იღებს**. გამოკითხულ ექსპერტთა ნაწილი მიიჩნევს, რომ ნაციონალიზმის ამ უკანასკნელი ელემენტების ერთობა ქართული ეროვნული იდენტობის არაპროგნოზირებად ხასიათზე მეტყველებს, რადგან ისეთ უნივერსალურ რელიგიას, როგორც ქრისტიანობაა, არ უნდა სჭირდებოდეს გაცილებით უფრო ლოკალური ელემენტის – ეთნიკურობის მხრიდან ლეგალიზაცია. სიღრმისეული ინტერვიუების ფარგლებში

<sup>1</sup> გოგიშვილი დ., ოსეფაშვილი, ი., გავაშელიშვილი, ე., გუგუშვილი, ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია, „სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი“ (CSS), 2016, <http://www.nplg.gov.ge/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

გამოკითხულმა თითქმის ყველა ექსპერტმა ეროვნულ იდენტობაზე გავლენის მომხდენ აქტორთა შორის დღესდღეობით ყველაზე ძლიერ ინსტიტუტად ეკლესია დაასახელა.

წინამდებარე კვლევის ფარგლებში გამოკითხულ ექსპერტთა თვალსაზრისით, ამჟამად საქართველოში არასამთავრობო სექტორი უმთავრესია იმ ინსტიტუტებს შორის, რომლებიც **სამოქალაქო იდენტობის** ჩამოყალიბებაზე ზრუნავენ, რითიც თავისთავად უპირისპირდებიან ეთნო-კულტურულ იდენტობას. ექსპერტები მიიჩნევენ, რომ საჭიროა არასამთავრობო სექტორის მუშაობის სტრატეგიის გადახედვა, რადგან დიდი რესურსის ხარჯვის მიუხედავად, ღირებულებების თვალსაზრისით, ისინი ვერ ხედავენ ისეთი მასშტაბის ცვლილებებს, როგორც დაახლოებით ოცდახუთწლიან მუშაობას უნდა მოჰყოლოდა.

კვლევაში მონაწილე რესპონდენტებს ყველაზე ძლიერი ემოციური სიახლოვე საქართველოსთან აქვთ და საქართველოს მოქალაქეობა ნებისმიერი სხვა ქვეყნის მოქალაქეობას ურჩევენიათ. სამშობლოს შემდეგ ყველაზე მეტ სიახლოვეს ევროპასთან გრძნობენ. მათი აზრით, **ქართველების დასავლეთისკენ ლტოლვა თავისუფლების სურვილით არის განპირობებული და ევროპასთან თვითიდენტიფიკაციის მიზეზად საერთო ღირებულებებს ასახელებენ, კერძოდ, თავისუფლებას და ტოლერანტობას.**

რესპონდენტთა ნაწილის აზრით, ევროპა გარკვეული ტიპის საფრთხესაც წარმოადგენს საქართველოსთვის. დასავლეთიდან შემოსულ ლიბერალურ ღირებულებებს ისინი ეჭვის თვალით უყურებენ და შიშობენ, რომ ქართველებმა თავიანთი ეროვნული თავისებურებები და კულტურა არ დაკარგონ.

საქართველოს ეროვნული იდენტობის პრობლემა და ევროპულ ღირებულებებთან მიმართება ბოლო წლებში არაერთი სამეცნიერო ფორუმისა თუ დისკუსიის განსახილველ თემად იქცა. მაგალითად, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ ორგანიზებული საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია „ევროპული ღირებულებები და იდენტობა“ მიეძღვნა ევროპული ღირებულებების მნიშვნელობას უნივერსალური

ფასეულობების ჩამოყალიბებაში და, ამ ფონზე, ეროვნული იდენტობის პრობლემატიკის განხილვას. კონფერენციის ერთ-ერთი მთავარი მისია, როგორც ორგანიზატორები აღნიშნავენ, იყო მსჯელობა, რამდენად მნიშვნელოვანია საზოგადოებისათვის ნამდვილი განათლება ტაბუდადებული თემების მოხსნისა და ევროპულ ღირებულებებთან დაახლოებისთვის; როგორ შეიქმნა ერთმანეთისგან განსხვავებული ერებისგან ევროპული იდენტობა; რა მიმართება აქვს ქართულ იდენტობას ევროპულთან; რა მნიშვნელობა აქვს ევროპული ღირებულებების გათვალისწინებას ეკონომიკის განვითარებაში...

კონფერენციაზე აღინიშნა, რომ **ევროპამ უკვე შეძლო ნაციონალური იდენტობიდან უფრო მაღალი, სამოქალაქო იდენტობის ჩამოყალიბება**, რომელიც საფუძვლად იდებს ყველაზე მთავარს – ადამიანს და მის უფლებებს. „ევროპული ღირებულებების დანერგვა თანდათანობით უნდა მოხდეს ქართული ტრადიციების დიდი ნაწილის შენარჩუნებით, რაც საუკუნეების წინ ჩამოყალიბებული ეროვნული იდენტურობის შენარჩუნების გარანტიაცაა. მოდერნიზაციას და ევროპულ ოჯახში შესვლას ტრადიციები ხელს არ უშლის. საამისოდ იაპონელები შეიძლება გავიხსენოთ, რომლებმაც საზოგადოების მოდერნიზაცია ტრადიციების შენარჩუნებით მოახდინეს“<sup>1</sup>.

დასასრულ, მოვიშველიებთ კიდევ ერთ „წარმოდგენას“ ქართულ იდენტობაზე; ფილოსოფოსი ზაზა შათირიშვილი: “ჩვენ დაუსრულებელი ნაციონალური იდენტობის პირობებში ვცხოვრობთ და ამის გამო **ფრაგმენტალური, მრავალშრიანი იდენტობა გვახსიათებს**: ქართველი – ვარ ევროპელი, ვარ კავკასიელი, ვარ მართლმადიდებელი, ვარ აზიელი (“მარგინალიზებული” შრე)... ჩვენი პოლიტიკური აზროვნების ყველაზე პროდუქტიული პრინციპი, მეტ-ნაკლებად გააზრებული და ჩამოყალიბებული – სწორედ ევროპელობაა. **„ევროპელობა“ ერთადერთი ჩარჩოა, რაშიც ქართულ იდენტობას თვითგანსორციელებისა და განვითარების შანსი**

<sup>1</sup> ევროპული ღირებულებები და იდენტობა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია, მოხსენებები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2014, გვ. 138.

აქვს (ხაზი ჩემია – ლ.კ.)“<sup>1</sup>

საუკუნის წინათ გერონტი ქიქოძე წერდა, რომ „საკაცობრიო ბედნიერების და წინსვლის იდეას ყველაზე უკეთ ის ხალხი ემსახურება, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, თავის **ეროვნული პიროვნების** (ხაზი ჩემია – ლ.კ.) გარკვევას და განმტკიცებას ცდილობს“.<sup>2</sup>

**„მსოფლიოს დღევანდელობის ყველაზე აქტუალური სიტყვა სწორედ იდენტობაა**, რადგან გლობალიზაცია, კიბერსივრცე სწორხაზობრივი აღმოჩნდა, ლოგიკურად ისმის ადამიანის, ეთნოსის, **ერის საუკუნოვანი მნიშვნელობის მთავარი კითხვა: ვინა ვარ? ვინა ვართ? სად ვართ?** (ხაზი ჩემია – ლ.კ.) როგორია მომავლის პერსპექტივა?“<sup>3</sup> – ეს კი უკვე საუკუნის შემდეგ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში გამართული სამეცნიერო ფორუმის ერთ-ერთი შემაჯამებელი დასკვნაა.

**„შეიძლება თუ არა ახალი ქართული იდენტობის შექმნა?“** – სვამს კითხვას ფილოსოფოსი ზაზა შათირიშვილი და თავადვე პასუხობს: „როგორც ჩანს, ეს **შესაძლებელია, მაგრამ დროსა და შრომას მოითხოვს...** დრო კი ცოტა გვაქვს, თან მოსალოდნელი უკუსვლებიც უნდა გავითვალისწინოთ, ხოლო შრომა კი, მათ შორის ინტელექტუალური, დიდად არც გვიყვარს და გვეზარება კიდევ“.<sup>4</sup>

ამ კითხვის პასუხად შეიძლება ჩავთვალოთ ფილოსოფოს გივი თევზაძის თვალსაზრისიც, რომელიც წინამდებარე სტატიის დასკვნის როლსაც შეასრულებს: „თუკი ახალ

<sup>1</sup> ევროინტეგრაცია და ნაციონალური იდენტობა, ლიბერალური სადამოების ციკლი „საქართველო ევროინტეგრაციის გზაზე“, ბათუმი, 2014 <https://www.scribd.com/document/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

<sup>2</sup> ქიქოძე, გ., ეროვნული ენერჯია, „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XX საუკუნე, ნაკვეთი I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010, გვ. 205

<sup>3</sup> ევროპული ღირებულებები და იდენტობა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია, მოხსენებები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2014, გვ. 49

<sup>4</sup> ევროინტეგრაცია და ნაციონალური იდენტობა, ლიბერალური სადამოების ციკლი „საქართველო ევროინტეგრაციის გზაზე“, ბათუმი, 2014 <https://www.scribd.com/document/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)



დროში რაიმეს წარმოშობაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ, ეს დიდი იდენტობაა, ანუ შესაძლებლობა, იდეების ერთი სისტემა მთელი ქვეყნის მოსახლეობისათვის გახდეს შინაგანი, აუცილებელი და პოლიტიკური და სოციალური ქმედებების უპირობო განმსაზღვრელი (ხაზი ჩემია – ლ.კ.)<sup>1</sup>

იდეების გადაქცევა ღირებულებებით სისტემად და „ახალი ქართული იდენტობის შექმნა“ (ზ.შათირიშვილი) „მასმედიის და განათლების სისტემის საშუალებით“ (გ.თევზაძე), ვფიქრობ, თანამედროვე ქართული სახელმწიფოსა და საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევაა, იმისათვის რომ ცნობიერში ჩამოყალიბებული იდენტობა შემდგომ მოქმედების ენერჯიადაც იქცეს.

---

<sup>1</sup> თევზაძე, გ., დიდი იდენტობა <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigi-tevzadze-8/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)



### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ევროპული ღირებულებები და იდენტობა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინარული კონფერენცია, მოხსენებები, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2014
- კუტუბიძე-ზუბაშვილი ლ., ეროვნული და სოციალური საკითხების ასახვის ზოგიერთი ასპექტი XX საუკუნის 10-20-იანი წლების ქართულ პერიოდიკაში, „ეურნალისტიკა“, IX, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2001
- „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XIX საუკუნე (შემდგენელი და რედაქტორი დ. ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2008
- „ქართული პუბლიცისტიკა“, ქრესტომათია, XX საუკუნე, ნაკვეთი I (შემდგენელი და რედაქტორი დ. ჩიკვილაძე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010
- ჯორჯაძე, ა., მასალები ქართველ ინტელიგენციის ისტორიისათვის, „წერილები“, თბილისი, 1989
- ჯორჯაძე, ა., პუბლიცისტი – ილია ჭავჭავაძე, „წერილები“, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1989
- გოგიშვილი, დ., ოსეფაშვილი, ი., გავაშელიშვილი, ე., გუგუშვილი, ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია, „სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი“ (CSS), 2016, იხ.: <http://www.nplg.gov.ge/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)
- ევროინტეგრაცია და ნაციონალური იდენტობა, ლიბერალური საღამოების ციკლი „საქართველო ევროინტეგრაციის გზაზე“, ბათუმი, 2014 იხ.: <https://www.scribd.com/document/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)
- თევზაძე, გ., დიდი იდენტობა, იხ.: <https://burusi.wordpress.com/2010/09/16/gigi-tevzadze-8/> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)
- ჩავანავა, დ., ეროვნული იდენტობა, რომელმაც საბჭოთა იდენტობა ჩაანაცვლა, იხ.: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24329381.html> (ბოლოს გადამოწმდა 27/05.2019)

**რევაზ ჭიჭინაძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული  
პროფესორი

**დამოუკიდებელი საქართველო, პირველი  
არჩეული პრეზიდენტი და სახელმწიფო  
ტელევიზია**

საბჭოთა სახელმწიფოს და მისი იდეოლოგიური მანქანის მსხვერველამ, საზოგადოების აზროვნების სტრუქტურის შეცვლის აუცილებლობა განაპირობა. ამ ურთულეს პროცესებში ქართულმა ტელევიზიამ, როგორც პროპაგანდის ერთ-ერთმა უმთავრესმა საშუალებამ, საკმაოდ დიდი როლი შეასრულა.

1998 წლის 9 აპრილის მოვლენების შემდგომ, საქართველოში კომუნისტურმა ხელისუფლებამ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაზე პრაქტიკულად კონტროლი დაკარგა. ცენტრალური კომიტეტი ერთგვარად შეეგუა „რადიკალების“ მიერ პერმანენტულად ორგანიზებულ მიტინგებს, მანიფესტაციებს სახელმწიფო შენობების პიკეტირებას და ა. შ. ეროვნული მოძრაობის გავლენა ქვეყანაში არსებულ სიტუაციაზე იმდენად მაღალი იყო, რომ რესპუბლიკაში თავისებური ორხელისუფლებიანობის მსგავსი ვითარება შეიქმნა. რადიკალების წნეხის გამო საქართველოს კომუნისტური ხელმძღვანელობა იძულებული იყო ერთგვარად გაეზიარებინა საერთო საზოგადოებრივი ეროვნული განწყობა და შეექმნა ილუზია იმისა, რომ თავადაც იბრძოდნენ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისათვის; იმავდროულად, საქართველოს ცენტრალური კომიტეტი მოსკოვის ცენტრალური ხელისუფლების განაწყენებას ერიდებოდა და ეროვნულ მიდრეკილებებს ლენილური „ეროვნული პოლიტიკის სქემებით“ ნიღბავდა. 1990 წელს კი საქართველოში პირველი მრავალპარტიული არჩევნები ჩატარდა.

1990 წლის 28 ოქტომბერს, პირველ მრავალპარტიულ არჩევნებში საარჩევნო ბლოკ „მრგვალი მაგიდის“ გამარჯვების შედეგ, საქართველოს რესპუბლიკის მოსახლეობის აბსოლუტური უმრავლესობა ცვლილებებს ელოდა, თუმცა შედეგმა მაინც ერთგვარი დაბნეულობა გამოიწვია როგორც მოსახლეობაში, ასე ჟურნალისტებს შორის. იმ პერიოდის სახელმწიფო ტელევიზიის საინფორმაციო პროგრამის პასუხისმგებელი რედაქტორი იხსენებს: „როდესაც 28 ოქტომბერს არჩევნები დამთავრდა და „მრგვალმა მაგიდამ“ გაიმარჯვა, 29-ში დილით კამერას არ ავზავნიდნენ გამარჯვებულ პარტიასთან; ფიქრობდნენ რა იქნება ახლა გივი გუმბერიძე. ვთქვი, ცენტრალური კომიტეტის მდივანია და იქნება თუ მოუნდება (მაშინ კომუნისტური პარტია იყო ჯერ კიდევ დაშვებული), მაგრამ ის საქართველოს აღარ მართავსთქო. მეორე დღეს იყო სრული ქაოსი. 15-წუთიან საინფორმაციო პროგრამას ძლივს ვაკოწიწებდით. ჟურნალისტებმა არ იცოდნენ – რა გაეკეთებინათ“.<sup>1</sup> იმავედროულად უმრავლესობაში იყვნენ ის ჟურნალისტები, რომლებიც თვლიდნენ, რომ ეროვნული მოძრაობის ლიდერები მათი მოვალენი იყვნენ. „ტელევიზიაში მომუშავეები არ თვლიდნენ, რომ მხოლოდ ზვიადმა და ეროვნულმა მოძრაობამ მოუტანა მათ დამოუკიდებლობა. ისინი თვლიდნენ, რომ ეს ყველამ ერთად გააკეთეს, უბრალოდ ზვიადი და კოსტავა ლიდერები იყვნენ. ისინი (ტელევიზიაში მომუშავენი), თავს თვლიდნენ არა მხოლოდ ჯარისკაცებად, ზოგს ოფიცრის თანამდებობაზეც ჰქონდა პრეტენზია“;<sup>2</sup> – ამბობს მამუკა არეშიძე, რომელიც გამსახურდიას ხელისუფლების აქტიური მოწინააღმდეგე და მოგვიანებით, ჟურნალისტთა აქციების ერთ-ერთი ორგანიზატორი გახდა.

1990 წლის 14 ნოემბერს, უზენაესი საბჭოს პირველ სესიაზე თავმჯდომარედ ეროვნული მოძრაობის ლიდერი

<sup>1</sup> ინტერვიუ ფისო ქათამაძესთან – საინფორმაციო პროგრამა „მოამბის“ ყოფილი პასუხისმგებელი რედაქტორი. დოკ. ფილმი „მაღლა დაღმავალი კიბით“, სსმ-ს არქივი.

<sup>2</sup> ინტერვიუ მამუკა არეშიძესთან – დოკ. ფილმი „მაღლა დაღმავალი კიბით“, სსმ-ს არქივი.

– ზვიად გამსახურდია აირჩიეს. პირველივე სესიაზე გაუქმდა სახელწოდება – „საქართველოს სსრ“ და ქვეყანას „საქართველოს რესპუბლიკა“ ეწოდა; დამტკიცდა რესპუბლიკის ჰიმნი, სახელმწიფო დროშა და გერბი. საქართველოში გამოცხადდა „გარდამავალი პერიოდი“, რომელიც გამსახურდიას თავდაპირველი გეგმის მიხედვით 2-წლიან ციკლს მოიცავდა, თუმცა მოვლენები დაგეგმილზე სწრაფად განვითარდა. ე.წ. „გარდამავალი პერიოდი“ 5 თვეში დასრულდა.

1991 წლის 31 მარტს ჩატარდა რეფერენდუმი. კითხვას: „ხართ თუ არა თანახმა აღდგეს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა 1918 წლის 26 მაისის აქტის საფუძველზე“, 98%-მა დადებითი პასუხი გასცა. სწორედ 1991 წლის რეფერენდუმის შედეგები იყო საფუძველი იმისა, რომ 1991 წლის 9 აპრილს, საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესმა საბჭომ საგანგებო სხდომაზე დამოუკიდებლობის აღდგენის აქტი მიიღო, რითიც საბოლოოდ გაემიჯნა კომუნისტური ხელისუფლების მიერ 1990 წლის თებერვალში შემუშავებულ „საქართველოს სსრ ეროვნული განვითარების კონცეფციას“. 1991 წლის 26 მაისს კი საპრეზიდენტო არჩევნები შედგა, სადაც ხმათა 87% ზ. გამსახურდიამ მოიპოვა.

პირველი პრეზიდენტის მიზანი საბჭოური მენტალიტეტისგან საზოგადოების გათავისუფლებას წარმოადგენდა. გამსახურდიასთვის დამოუკიდებლობის აღდგენის მხოლოდ დეკლარირება არ იყო საკმარისი. ეროვნული მოძრაობის ლიდერი მუდამ საფრთხის მოლოდინში იყო და იმ პერიოდის ინტელიგენციის უდიდეს ნაწილს „სუკის“ აგენტებად აღიქვამდა. ზვიად გამსახურდიას დაპირისპირება ქართველი ინტელიგენციის ცალკეულ ავტორიტეტებთან, ჯერ კიდევ დისიდენტობის წლების პერიოდში დაიწყო. საგარაუდოა, რომ სწორედ ამიტომაც, კომუნისტური ხელისუფლების დაკვეთას – ზ. გამსახურდიას მწერალთა კავშირიდან გარიცხვის შესახებ, 1977 წელს კატეგორიულად არავინ შეწინააღმდეგებია.

„წითელი ინტელიგენციის“ (ასე მოიხსენიებდა ზ. გამსახურდია საზოგადოებაში ავტორიტეტისა და

პოპულარობის მქონე პირთა დიდ ნაწილს, მათ შორის სახ-ო ტელევიზიაში მომუშავე ჟურნალისტების ნაწილსაც) წინააღმდეგ, საქართველოს უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ და შემდგომში პირველმა პრეზიდენტმა, პროპაგანდის მანქანის ამუშავება გადაწყვიტა.

ეროვნულ ხელისუფლებას საინფორმაციო პოლიტიკის შესახებ საკუთარი შეხედულება ჰქონდა, რაც დემოკრატიის ყოველგვარ ჩარჩოს სცდებოდა და ჟურნალისტთა ერთი ნაწილისთვის კატეგორიულად მიუღებელი, მეორე ნაწილისთვის კი – მისაღები და გასაგები იყო. საქართველოს ლიდერის მთავარი დევიზი იყო „დამოუკიდებლობა და შემდგომ დემოკრატია“. ამ ტიპის ტაქტიკის არჩევის შემთხვევაში, ლიდერები საჯაროდ დემოკრატიის უგულებელყოფას ერიდებიან, თუმცა გამსახურდიას ხელისუფლება სტრატეგიას არათუ მაღაჲდა, არამედ აქტიურად ტირაჲირებდა. ახალი ხელისუფლების ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგიის – თემურ ქორიძის (უზენაესი საბჭოს ყოფილი წევრი, საქართველოს პარლამენტის განათლებისა და კულტურის კომისიის თავმჯდომარე) განცხადებით, ყველაზე მნიშვნელოვანი გამსახურდიას ხელისუფლებისთვის რეალური დამოუკიდებლობის მიღწევა იყო და სწორედ ამიტომ ყველაფერი ამ მიზანს უნდა დამორჩილებოდა. სწორედ ამ ტიპის მიდგომა გახდა ახალი მმართველობისა და საზოგადოების დიდი ნაწილის დაპირისპირების მიზეზი. ჯერ დემოკრატია თუ ჯერ დამოუკიდებლობა? რატომ არ შეიძლება ორივე ერთად? 1990 წელს ქართულ საზოგადოებაში ეს ყველაზე აქტუალური კითხვები იყო. ეროვნულ ხელისუფლებას სურდა, იდეოლოგიური პროპაგანდის მეშვეობით მენტალური რევოლუცია მოეხდინა. გაეთავისუფლებინა საქართველოს მოსახლეობა კომუნისტური მენტალიტეტისგან, გაეერთიანებინა ერთადერთი იდეის – „სრული დამოუკიდებლობის“ გარშემო; დაემსხვრია ძველი და შეექმნა ახალი, ჭეშმარიტად ეროვნული ფასეულობები.

„მრგვალი მაგიდის“ ლიდერის ერთ-ერთი პირველი ამოცანა პროპაგანდის მანქანაზე სრული კონტროლის დამყარება იყო. ზვიად გამსახურდია, იმ დროს ერთადერთი, სახელმწიფო

საკუთრებაში მყოფი ტელემაუწყებლის ჟურნალისტებისა და თანამშრომლების „განწყობის“ შესახებ ინფორმაციას სრულად ფლობდა და მას აფასებდა როგორც „ანტისახელმწიფოებრივს“; ამიტომ, მისი გადაწყვეტილებით, ტელე-რადიო დეპარტამენტის თავმჯდომარედ მისი ერთგული, თუმცა ტელესივრცისთვის აბსოლუტურად უცნობი პიროვნება – თეიმურაზ კვანტალიანი დაინიშნა. ზ. გამსახურდიას სწორედ ამ გადაწყვეტილებით გაჩნდა პირველი ბზარი ქართველ ჟურნალისტებს შორის და მეტად გაღრმავდა ჟურნალისტთა დაპირისპირება ახალი ხელისუფლების მიმართ. თ. კვანტალიანმა თავის პირველ განცხადებაში (ოფიციალურ დანიშვნამდე) აღნიშნა, რომ ტელევიზია არის გართობის საშუალება. დეპარტამენტის თავმჯდომარემ „ინფორმაციული ბლოკადის“ და „ჟურადლების გადატანის“ ხერხების ამუშავება გადაწყვიტა. კვანტალიანმა დახურა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროგრამები, ძირითადი აქცენტი გასართობ გადაცემებზე გააკეთა, გაამკაცრა კონტროლი საინფორმაციო სამსახურზე, რამაც ჟურნალისტთა ერთი ნაწილის პროტესტი გამოიწვია, სხვანი კი თვლიდნენ, რომ ამგვარი ქმედებით საქართველოს სახელმწიფოებრიობა მეტად განმტკიცდებოდა. საინფორმაციო პროგრამის დიქტორი – დავით სოკოლოვი წლების შემდეგაც მიიჩნევს, რომ ცენზურა იმ პერიოდში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო, რადგან სასწორზე სახელმწიფოს ყოფნა-არყოფნა იყო. ჟურნალისტთა უკმაყოფილება, რომლებიც ახალ რეალობასთან ერთად სიტყვის თავისუფლებას ელოდნენ, თანდათან იზრდებოდა, თუმცა ხელისუფლება საზოგადოებით მანიპულირების ბერკეტის დათმობას არ აპირებდა. გადაცემების დახურვისა და „ურჩ“ თანამშრომელთა დათხოვნის შემდეგ სიტუაცია კრიტიკულ ზღვარს მიუახლოვდა. მოსალოდნელი ბუნტის თავიდან ასაცილებლად 1990 წლის 25 დეკემბერს უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ გადაწყვიტა ტელე-რადიო დეპარტამენტის თანამშრომლებს შეხვედროდა. ზ. გამსახურდია ტელევიზიაში თავად მივიდა (შეხვედრა პირდაპირი ეთერის რეჟიმით არ გადაიცემოდა, თუმცა სსმ-ს არქივში არსებობს შეხვედრის

ვიდეოჩანაწერის არასრული ვარიანტი). შეხვედრა ემოციურად დატვირთული, თუმცა კონსტრუქციული იყო. გამსახურდია ცდილობდა დეპარტამენტის თანამშრომელთა უკმაყოფილება მისი პირადი ავტორიტეტის ხარჯზე გაენიჭრალებინა. „... რაც თქვენ იმ კაცში არ მოგწონთ, მე ვიღებ ჩემს თავზე. გეკითხებით, მენდობით მე თუ არ მენდობით?.. დამიჯერეთ, დამიჯერეთ ცოტა უხეშია, ცოტა შეიძლება ზრდილობაც ღალატობს, მე ყველაფერს ამას მოვხსნი. იქნება, როგორც აბრეშუმში, რა გინდათ მეტი. არ გჯერათ? არ გჯერათ და გააგდეთ. რა გინდათ, თქვენ ხელში არ არის? არ მოგეწონებათ – გააგდეთ და მორჩა. რა პრინციპია ეს? ამის გულისთვის ახლა ჩვენ უნდა წავიჩხუბოთ? ამის გულისთვის? კვანტალიანი არ იქნება თქვენი უშუალო უფროსი, არ იქნება! თქვენ გექნებათ უაშუალოდ წულებისკირთან საქმე. ვინმეს შეურაცხყოფა მიაყენა? ასჯერ ზღა უკვე, კიდევ ბევრს ზღავს. ვინმეს რაიმეს უხეშად ეტყვის, 10-ჯერ მეტს მიიღებს. რა გინდათ მეტი? დამიჯერეთ, ის ნანობს, მიხვდა შეცდომებს. მე მას საკმარად კარგად ვესაუბრე და მგონია, ყველაფერი კარგად იქნება...“<sup>1</sup>

უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარეს „სიტყვის თავისუფლების“ შესახებ არ უსაუბრია. შეხვედრა დეპარტამენტის თავმჯდომარისა და ტელემაუწყებლობის თანამშრომელთა პირადი ურთიერთობის გარკვევას დაეთმო. კვანტალიანის დასაცავად, გამსახურდიას მხოლოდ ერთი არგუმენტი ჰქონდა – უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ განაცხადა, რომ კვანტალიანი არის ძლიერი კაცი, რომელიც სახელმწიფო ტელევიზიაში არ შემოუშვებს იმ ძალებს, რომლებიც პირადად გამსახურდიას და ასევე ქვეყნის მტრები არიან. ტელევიზიის მუშაკებთან საუბრის სტრატეგია „ცრუ ანალოგიებზე“ იყო აგებული. არა მხოლოდ ამ კონკრეტულ შეხვედრას, არამედ გამსახურდიას თითქმის ყველა საჯარო გამოსვლას (როგორც მანამდე, ისე მას შემდეგ) ერთგვარ მოტივად გაჰყვებოდა ის, რომ მისი გზა არის ჭეშმარიტი (ისე, როგორც იესო ქრისტესი), ხოლო

---

<sup>1</sup> სსმ-ს არქივი, რადიო ფონდი (პრეიდენტ გამსახურდიას შეხვედრა კომიტეტის თანამშრომლებთან).



დანარჩენი ყველა ვარიანტი არის ცრუ (ე. წ. ბარაბას გზა). ასეთი ტიპის ლოგიკურ ჯაჭვს (სხვადასხვა ვარიაციით) არგებდა გამსახურდია თითქმის ყველა სიტუაციას და სწორედ ასეთივე ხისტი, ერთგვარად სწორხაზოვანი, პროპაგანდის გატარება სურდა მას სახელმწიფო ტელევიზიის საშუალებით. გამსახურდია ასევე ცდილობდა მედიის საშუალებით ე.წ. „კლასიფიკატორის“ ეფექტი აქტიურად აემუშავებინა, რათა მისი პირადი მტრები მოსახლეობის გონებაში ავტომატურად აღქმულიყვნენ ქვეყნის მოღალატეებად. ამ მეთოდების ამუშავებას კი ერთგული და, რაც მთავარია, პროფესიონალებით დაკომპლექტებული მედია საშუალება სჭირდება.

საქართველოს ახალი ხელისუფლების ლიდერის უპირატესობა მდგომარეობდა იმაში, რომ იმ პერიოდში მხოლოდ ერთი ტელემაუწყებლობა არსებობდა, შესაბამისად, სახელმწიფო ტელევიზიის კონტროლი პრობლემას არ წარმოადგენდა. გამსახურდიას ასევე ჰყავდა ერთგული ადამიანებიც, თ. კვანტალიანის მსგავსად, თუმცა ყველაზე დიდი პრობლემა – პროფესიონალიზმი და ერთმანეთს დაპირისპირებული ჟურნალისტები იყვნენ. ტელე-რადიოდეპარტამენტში შეხვედრის შედეგ, სადაც ტელევიზიისა და რადიოს თანამშრომლებმა უხვად მიიღეს დაპირებები, მღელვარება ჩაცხრა, თუმცა გამსახურდიამ ყველაზე უკეთ იცოდა, რომ სიმშვიდე დროებითი იყო. უზენაესი საბჭოს თ-რემ თ. კვანტალიანის ნაცვლად დეპარტამენტის ხელმძღვანელის პოსტზე ახალი კანდიდატურის ძებნა დაიწყო (რასაც გამსახურდიას მთავრობის ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგი თემურ ქორიძე არაერთ ტელე თუ საგაზეთო ინტერვიუში ადასტურებს), თუმცა უშედეგოდ. საბოლოოდ მან არჩევანი ერთგულებაზე გააკეთა. დაპირებების ხიბლი იმედგაცრუებაში მალევე გადაიზარდა და ჟურნალისტთა ნაწილი ახალ მთავრობას უკვე ღიად დაუპირისპირდა. ცნობილი ტელესახეები ოპოზიციის მიტინგებზე გამოჩნდნენ, პარალელურად კი ტელევიზიაში პროფესიონალი კადრების ერთგული კადრებით ჩანაცვლება მიმდინარეობდა და ცენზურა იზრდებოდა.



შიდა დაპირისპირების პროცესი დეპარტამენტის შენობის კედლებს გასცდა. დეტალების შესახებ (რაც შესაძლოა ზოგ შემთხვევაში „ემოციური რეზონანსის“ გამოწვევის მიზნით, გადაჭარბებულიც კი ყოფილიყო), ცნობილი ჟურნალისტები საჯაროდ საუბრობდნენ. „დღეს მე თვითონ გავხდი მომსწრე იმ ინციდენტისა, თუ როგორ იწერებოდა პროგრამა „მოამბე“ (მთავარი საინფორმაციო გამოშვება). „მოამბის“ მთავარი რეჟისორი, რომელიც არის ვინმე ჯაფარიძე, ეუბნება მორიგე რედაქტორს, რომ შემოსულია წერილები, რაც უნდა გადაცეს, ბატონი ქოქიაშვილი ეუბნება, რომ მე ამას არ გადაცემ. ის ეუბნება – უნდა! ეს ეუბნება – არა, მე ვარ რედაქტორი შენ რეჟისორი რა უფლებით მაძლევ მითითებებს!..“<sup>1</sup> – ასეთი ტიპის განცხადებებით გამოდიოდნენ 90-იანებში ცნობილი ტელესახეები, რომლებიც დიდი რაოდენობის მაყურებელთა ნდობით სარგებლობდნენ.

ამ მცირე განცხადებაში მკაფიოდ სჩანს რამდენიმე გზავნილი: 1 – საინფორმაციო პროგრამის რეჟისორად ახალმა ხელისუფლებამ დანიშნა ისეთი ადამიანი, რომელსაც ცნობილი ტელეჟურნალისტი (რომელიც წლებია მუშაობს ტელევიზიაში) არცკი იცნობს ანუ „ვინმე ჯაფარიძე“ არაკომპეტენტურია და მისი მისია არა რეჟისურა, არამედ სხვა რამაა. 2 – არაპროფესიონალი ადამიანი, რომელიც რეჟისორის თანამდებობას იკავებს, როგორც ჩანს, ცენზორია, რადგან თავს უფლებას აძლევს, რედაქტორს უკარნახოს – რა უნდა გავიდეს ეთერში და რა არა. 3 – ჟურნალისტთათვის უცნობი პიროვნება დაჟინებით ლობირებს „წერილების“ ეთერში გაშვებას, რაც, სავარაუდოდ, მთავრობის ინტერესშია.

ამ ტიპის გზავნილებზე მთავრობა და მისი მომხრე ჟურნალისტები არ რეაგირებდნენ და განაგრძობდნენ „ინფორმაციული ბლოკადის“ და „ყურადღების გადატანის“ მეთოდებით ბრძოლას. ახალი ხელისუფლების პროპაგანდისტული

---

<sup>1</sup> ვალერი კვარაცხელია (ჟურნალისტი, საავტორო გადაცემის ავტორი და წამყვანი) მიტინგზე (უნივერსიტეტის პირველი კორპუსის ეზო), სსმ-ს არქივი (ვიდეო ფონდი).

შეცდომა „ინფორმაციული ბლოკადის“ წარმოება იყო. ისეთ პატარა ქვეყანაში, როგორც საქართველო, ქვეყნის შიდა პრობლემატური საკითხების „გადაფარვა“ და მით უფრო, დაბლოკვა, უშედეგოა. ამ შემთხვევაში შესაძლებელია ე. წ. „ორთქლის გამოშვების“ მეთოდის ამუშავება, თუმცა პირველი პრეზიდენტისთვის ოპოზიციურად განწყობილი პოპულარული, საზოგადოებისთვის ნაცნობი ავტორიტეტებისთვის სახელმწიფო ტელევიზიის ღია ეთერის დათმობა მიუღებელი აღმოჩნდა.<sup>1</sup>

ოპოზიციამ კი საზოგადოების ინფორმირება თბილისის ცენტრალურ გამზირებზე, ე. წ. საინფორმაციო მიტინგების საშუალებით დაიწყო. ხელისუფლების მოწინააღმდეგეთა სტრატეგიამ გაამართლა. ახალი ამბების გასაგებად მიტინგებზე მოსახლეობის რაოდენობა დღითიდღე იმატებდა. დრამატულად განვითარდა მოვლენები 1991 წლის 2 სექტემბერს, როდესაც თბილისში „კინოს სახლთან“ ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის მიერ ორგანიზებულ საინფორმაციო მიტინგს დემონსტრანტების დარბევა მოჰყვა. იმავე დღეს ზ. გამსახურდიამ ტელევიზიით მიმართა მოსახლეობას. „...გიორგი ჭანტურია, რეზო ჩხეიძე, გიორგი ხაინდრავა, ნოდარ ნათაძე დღეს ვითარების დესტაბილიზაციას შეეცადნენ. მათ ქალაქის ცენტრში გადაკეტეს მოძრაობა, რაც არცერთ ცივილიზებულ ქვეყანაში დაშვებული არ არის. ჩვენ თუ ამ ხერხს მივმართავდით კომუნისტურ ეპოქაში, მხოლოდ იმიტომ, რომ ქვეყანას მართავდა მტერი, მათ წინააღმდეგ ყველა ხერხს მივმართავდით... დაზარალდა რამდენიმე მოქალაქე, მაგრამ გამოძიება დაადგენს, ვინ რისგან დაზარალდა. მილიციელთა ჯავშან-ჟილეტები ტყვიით იყო დახვერტილი. ეს ექსცესები მიზნად ისახავს საქართველოს დიპლომატიური აღიარების შეფერხებას მთელს მსოფლიოში და, რა თქმა უნდა, ეს ყოველივე ინსპირირებულია კრემლისა და მისი აგენტურის მიერ. ამიტომ მოგიწოდებთ, საკადრისი

---

<sup>1</sup> მოყვანილი პროპაგანდის მეთოდოლოგიის ტერმინები დეტალურად ახსნილი და გაანალიზებულია Сороченко Виктор “Энциклопедия методов пропаганды”, 2002წ.

პასუხი გასცეთ მოღალატეებს“<sup>1</sup>. პარალელურად, სახელმწიფო ტელევიზიამ გაავრცელა დაზარალებულ მილიციელთა და ტყვიებით დაზიანებული ჯავშანჭილელების კადრები. გამსახურდიამ არც ამჯერად უღალატა საკუთარ კურსს და „ინფორმაციული ბლოკადის“ გეზს არ გადაუხვია; თუმცა თბილისში თითქმის ყველა დაინტერესებულმა პირმა იცოდა, რომ ნაჩვენები კადრები დადგმული იყო და მომიტინგეთაგან მილიციის მისამართით არავის უსვრია. სწორედ სიმართლის თქმის, „ინფორმაციული ბლოკადის“ გარღვევის სურვილით, 1991 წლის 12 სექტემბერს საქართველოში შეუქცევადი პროცესი დაიწყო. ჟურნალისტები ოპოზიციური აზრისთვის ალტერნატიული საათის მოთხოვნით სახელმწიფო ტელევიზიის კბეებზე დასხდნენ. 90-იანი წლების მთავარ კითხვას – ჯერ დამოუკიდებლობა თუ ჯერ დემოკრატია – ყველამ საკუთრი პასუხი მორაგო. საზოგადოების ნაწილი ჟურნალისტებთან, ინტელიგენციასთან და გვარდიასთან ერთად ტელევიზიასა და კინოს სახლის შენობების მიმდებარედ სიტყვის თავისუფლებას ითხოვდა, მთავრობის სასახლესთან შეკრებილები კი პირველი პრეზიდენტისა და ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის ყველანაირი შეზღუდვის დასაწესებლად იყვნენ მზად.

სამოქალაქო ომის ზღვარზე ყოფნის, დედაქალაქის პარალიზების მიუხედავად, პრეზიდენტ გამსახურდიას რიტორიკა არ შეუცვლია. 1991 წლის 22 დეკემბერს კი პროპაგანდისტული დაპირისპირება შეიარაღებულ კონფლიქტში გადაიზარდა. ზვიად გამსახურდიამ თბილისი 6 იანვარს დატოვა. წლების განმავლობაში კი, ქართული მედია-პროპაგანდის შედეგად, მივიღეთ პოლიტიზირებული, ეჭვიანი საზოგადოება.

თუმცა, სხვადასხვა ქვეყნის მაგალითსა და კანონზომიერებას თუ დავეყრდნობით – „ახალგაზრდა დემოკრატი“ აუცილებლად მივა განვითარების იმ ეტაპამდე, როდესაც ინფორმაციის

---

<sup>1</sup> პრეზიდენტ ზვიად გამსახურდიას გამოსვლა სახ-ო ტელევიზიის ეთერში 02.09.1991. სსმ-ს არქივი.

საშუალებებს არა საკუთარი იდეების პროპაგანდის, არამედ სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირებისკენ მიმართავს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- შველიძე დ., პოლიტიკური დაპირისპირებები და ეროვნული ხელისუფლების დამხობა საქართველოში (1987-1992წ.წ.), თბილისი, 2008;
- ჩარკვიანი ს., PR-ის როლი პოსტ-საბჭოთა საქართველოს დემოკრატიული ინსტიტუტების ჩამოყალიბებაში, თბ., 2011;
- ჭედია ბ., მასმედიის როლი ტრანსფორმირებად პოლიტიკურ სისტემაში, თბ., 2009;
- Ilmar Hofman, The Triumph of Propaganda, 1996;
- Кара-Мурза. Манипуляция сознанием, "Орианы", Киев, 2000;
- აღნიშნულის გარდა გამოყენებულია საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივის ფონდებში დაცული (აუდიო, ვიდეო) მასალა.



# **THEATRE STUDIES**



**Marine (Maka) Vasadze,**  
The Doctor of Art Study, Associated Professor at Shota Rustaveli  
Theatre and Film Georgia State University

## **THE ROLE OF THEATER IN MAINTAINING THE NATIONAL IDENTITY OF HERETI**

In the 21<sup>st</sup> century, during the process of globalization, national identity for many decades has been the subject of discussions in society, as well as in scientific circles. National Identity is one of the most important research topics for humanists of various fields of science. A lot of significant works have been created in this direction. What does identity mean? Scientists are arguing about the definition of the very notion of “identity”. Some of them consider it a vague term for analytical thinking. They argue about what national identity covers and how it may be defined. As a result of researches, a set of aspects have been created that includes history, culture, economics, language, religion, national symbols, etc.

Theatrical art as a part of national culture is one of the sub-aspects of national identity. The great Georgian public figure of XIX-XX c.c. Ilia Chavchavadze attaches great importance to the theater for national self-expression, self-consciousness. Ilia regarded the theater as a factor of unification of Georgian population, divided into two provinces in the Russian Empire, and above all, as the best way to preserve Georgian language.

Our goal is to study the role of the Georgian state theater existing in the village of Alibeglo (Kakhi region, Azerbaijan Republic) in preserving the national identity of Ingilos living outside Georgia. Why is the existence of the Georgian theater important for them? In the Kakhi region, most of the Ingilos of Georgian origin live in the village of Alibeglo. Along with Azerbaijani language they know Georgian language. Not only the representatives of the older generation speak Georgian, but also young people and children. For the Ingilos from Alibeglo, Georgian theater is one of the determining factors in order to preserve their identity with Georgian population.



**Maia Kiknadze,**  
The Doctor of Art Study, Associated Professor at Shota Rustaveli  
Theatre and Film Georgia State University

### **MONARCHIC RUSSIA AND GEORGE ERISTAVI THEATRE**

1. The cultural and educational life of the 40s of XIX century was related to ongoing political processes in Georgia. On February 16, 1801 a manifest, read in the Sioni Cathedral, about joining Georgia with Russia, caused a great dissatisfaction. The forms of governance were changed by the new system. A chief governor became a High ranking official.
  2. The King Nicholas I appointed a wise governor in the position of viceroy, count Mikhail Vorontsov, who had a high authority in the service;
  3. There was no professional theatre in Tbilisi until Vorontsov arrived. There was a tradition of holding family performances and literary evenings;
  4. Vorontsov initially intended to help the Russian theatre, then helped Eristavi to hold a performance in the building of Tbilisi Gymnasium. Eristavi presented his play “Gakra” (Divorce) on January 2/14, 1850. “George Eristavi Theatre” was founded from this day, which could not even exist for 7years ;
  5. At first Eristavi’s troupe held performances in Manege building, then in the newly built Karvasla Theatre. The success of Eristavi’s troupe was unacceptable for authorities and began to fight against him; In this regard, Bogdanov, the director of the theatre was very active. He asked Vorontsov to halve a subsidy for Eristavi’s troupe and then to cancel. Eristavi left the theatre.
  6. Eristavi was replaced by Ivane Kereselidze. After Vorontsov left, the fight between the theatre and the administration became more intense. Viceroy Muravyov left the theatre troupe without building. Kereselidze rented a new building for performances, but because of economic hardship he requested the government again to let them holding performances in the Treasury Theatre, but the request was rejected.
- In 1856, with the efforts of Government of Russia, “George Eristavi Theatre” was closed down...

**Gubaz Megrelidze,**  
The Doctor of Art Study,  
The science-worker at Georgian State Museum of Theatre, Music,  
Cinema and Choreography

### **ART IN FREE GEORGIA (1918-1921)**

1. The Georgian parliament started Caring for the National Culture Development since Georgia gained independent which passed resolutions and promoted art development. In this regard S. Akhmeteli's activity is interesting, who is a deputy in 1917-18 years parliament and was actively participating in cultural and political life of the country.
2. Formation of Georgian Art community and its role for development of national culture. Its caring for creation of National Gallery, Art School-studio or Art Academy. Statements and appeals of this society towards the parliament of art commission reveals a care for cultural prosperity, which played a significant role in raising up a next generation. Arranged expedition in Tao-Klarjety by E. Takaishvili become an important event, which described the hearth of Georgian Culture and existing cultural values there.
3. The difficult situation of Georgian theatre in 1914 after the burning of a building. The role of Georgian drama society for maintaining a theatrical art. S. Akhmeteli's views for forming a national theatre. In this regard, a meeting arrangement of Georgian actors in 1917, July 30 was very important and the plan of future working season took place and organizing the repertoire was started, which couldn't gain a significant fortune of heavy material-technical difficulties.
4. Importance of Giorgi Jabadari's studio opening for raising the future theatrical shots. The rise of Georgian opera art by the staging of D. Arakishvili's "Legend of Shota Rustaveli", Z. Paliashvili's "Abesalom and Eteri" and V. Dolidze's "Keto and Kote". The state university was opened, which had the great importance to the development of Georgian Culture.
5. Revival of theatre life started from 1920. A meeting of actors' professional union IV was held, which set a question of theatre building and funding. Carrying out a S. Shanshiashvili's "Berdo

Zmania” with a new stylistic form by young director S. Akhmeteli. Light-shadows of theatre repertoire and the tendencies or importance of theatre life for development of theatre art.

**Manana Paichadze,**  
PhD, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**“URIEL ACOSTA” BY KARL GUTZKOW - THE  
MANIFESTATION OF NATIONAL, RELIGIOUS AND  
PERSONAL IDENTITY**

The play of the German dramatist and journalist Karl Gutzkow (1811-1878) *Uriel Acosta* (1847) is the manifestation of national, religious, and personal identity. It is the fictional comprehension of the life-story of the Portuguese philosopher of Jewish origin Uriel Acosta (1585-1640). The exactness of the historical events in this drama is often violated. But just these violations create a very strong fictional colouring of the literary text. The given article presents the detailed analysis of this. Uriel Acosta – the person raised in the Jewish family who had changed his faith from Judaism to Catholicism, escapes the Inquisition and settles in Amsterdam. In 1614 Uriel Acosta adopts the Judaism once again. But at the same time, he protests against the number of dogmas. Because of that he was expelled from Synagogue and fulminated an anathema. He could not stand public offence and persecution and 55 of age, Uriel Acosta committed suicide. He is presented much more younger in the play; as the writer with his lyrical narration he had strengthened the text, where the love story is one of the leading themes. Some time earlier before his suicide, Uriel Acosta is writing his autobiography –“*Exemplar Humanae Vitae*”—“The Example of the Humane Life”. It was published in 1687, the reprint was edited in 1847. In this work he is explaining how he had managed to be the fanatic follower of all the five absolutely different ideologies during the 56 years of his life. These ideologies were: Catholicism, orthodox Judaism, Sadducee Judaism, and naturalistic Deism. In 1834 K.Gutzkow for the first time works out the theme of Uriel Acosta in his short story “The Sadducee of Amsterdam”. The article presents

Uriel Acosta's comparative analysis according the short story and the play. The action in the play takes place during the last year of Uriel Acosta's life.

The story of the creation of the play by K. Gutzkow, its dramatic, historical-religious, and semantic layers are also discussed in the article. The article tells us about the story of the play staging. The following issues have been also discussed in the article: why his popularity was accomplished in the 20s of the nineteenth century in Europe, while in Russia – in the 40s; and finally, why is this play so important in the history of Georgian theatre.

**Manana Turiashvili,**

Head of the Theater Foundation,

Ph Doctor

**TAIWANESE PERFORMANCE  
“SONGS OF THE WANDERERS”,  
AND THE ISSUE OF NATIONAL IDENTITY**

**Taiwanese performed “Cloud Gate Dance” at Tbilisi International Theater Festival in 2014. Performance “Songs of the Wanderers” premiere was held in 1994, 4 November. The musical basis of the performance is the Georgian folk songs performed by the Ensemble “Rustavi”.**

The plot of the performance “Songs of the Wanderers” by World-recognized Taiwanese choreographer Lin Hwai-min in connection with the German author Hermann Hesse's writing “Siddhartha” and in connection with the Georgian folk songs. The main character's – Siddhartha's path in search of true existence, path from Brahman to Samana, from ordinary man to the state of spiritual perfection, to The Buddha. The talent is one of the factors and determinant, as a continuous search, wisdom, and rejecting the passions of human vanity.

The sacred tree – Baniyani's symbol in the play, expressed with the movement of the actors, who are looking for a place in the ground like the roots of the tree hanging in the air. Attribute of the roots and determining the motivation of the face types created by the performers.

Golden rice as a symbol of life, the speechless Buddhist monk or the eternal heavenly rain of the Buddha, magical expression of nature and determining the meaning of bread on our in Thai. The generalized symbol of the woman – Kamala and the development of this character by the performer and Lin Hwai-min. The meaning of the circular motion and explaining the symbol of the circle, according to the Thai-chi teaching.

One of the Oriental martial arts - Thai-chi, a general review. Common signs of the deferent styles of Thai-chi - slow, dimensional action, when one motion shifts to one another and similarity of this organized motion to the dancing. Harmonious structure of Tae-chi and using its elements in the spectacle “Songs of the Wanderers”.

Specified selection of Georgian folk songs as one of the main components of the Taiwanese performance (1. “Orovela”, 2. “Tsmindao Ghmerto”, 3. “Gafrindi Shavo Mertskhalo”, 4. “Urmuli”, 5. “Chona”, 6. “Mirangula”, 7. “Chela”, 8. “Daigvianes“, 9. “Tsintskaro”, 10. “Chakrulo”, 11. “Garekakhuri” ), the unexpected goal of the director - the idea of unification of Georgia in the performance. The issue of the match and the difference between the plot and the text of the Georgian songs. Performance of “Daigvianes“ by Georgian Ensemble and the narration of the story expressed by Taiwanese soloist, as a masterpiece born in front of the viewer. The episode of “Chakrulo” as an attempt of consolidation with the galaxy and the feeling of happiness by establishing a magic link with the forces of space of the audience involved in the performance.

Ensemble Rustavi (head Anzor Erkomaishvili), the importance of performing techniques and primary, true essence of nationality formed over the centuries, reflected in the lyrics of songs, taking into account the voice consent of the performers. The importance of the Ensemble soloist Hamlet Gonashvili’s performance in the matter of the establishment what Taiwanese troupe wanted to say and discoveries of Lin Hwai-min on the way of arising new theatrical reality.

The influence of Taiwanese performance and alienation method, re-emerge national values, generalization, identification and perfect happiness, feeling of harmony, related to eternal Georgian roots, reflected in motionless and perfect the Buddha standing on the stage.

**Tamar Kutateladze,**

Theater researcher, Doctor of Art Studies. Dimitri Janelidze  
Scientific Research Institute of Shota Rustaveli Theater and Film  
State University

## **THE IDEA OF NATIONAL IDENTITY IN THE ART**

In this article have analyzes the concept of identity of Georgian authors (I. Chavchavadze, M. Javakhishvili, M. Mamardashvili, A. Bakradze, Z. Shatirishvili and others).

The national identity is also analyzed in the Georgian theater scene from the XX century till present, with the most active plays, the most successful interpretations, and also on the example of individual scenes.

From the analyzes of performing or successful acting types are clear presented portraits of the Georgian national values and intellectual's pseudo-values and pseudo intellectual, also theatrical processes, the social-political environment and the vital energy of the nation, its national activity or stagnant periods, its priorities in the work,

In this article analyzes the playwrights' works, that were most the of strong interest towards them (W.Shakespeare, D. Kldiashvili, M. Javakhishvili and others).

The research was conducted in the Georgian reality for the purpose of introducing interest to certain dramatists in different years or aware of the causes of its success (For example F. Schiller's playwrights, Chekhov's playwrights, Euripides "Medea," P. Kakabadze's "Kvarkvare Tutaberi", I. Chavchavadze's "A man of man!?", Sh. Dadiani's "Yesterdays'," Jean Anouilh's "Antigone," F. G. Lorca's "The House of Bernarda Alba", B.Brecht's "Caucasian Chalk Circle", I. Tabukashvili's "Spring is beyond shutters", I. Ross "Provincial Story", L. Bughadze's "Nugzar and Mephistopheles" and others.

**Giorgi Chartolani,**

Doctor of Art, Professor of Media and Mass Communication at  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**GEORGE JABADARI – “FAITH”  
THE FIRST PERFORMANCE OF THE FIRST  
PROFESSIONAL DRAMA STUDIO 1918Y**

- “The renaissance of Georgian theatre” – With this title was printed the very first announcement about the opening of the first professional drama studio in Tbilisi. Even the title shows, what kind of special mission took director George Jabadari, who was just back from France.
- None of the artists, who were at the beginning of the XX century, doesn’t present their aims as flatly as it was in this case. In the cultural life of the independent country – Georgia, it was the only occurrence, when the Georgian press named some activity as the renaissance and it was the Jabadari studio.
- It was very clear for everyone that it was the beginning of the new ere in Georgian Theatre, it mined that it was kind of announcing fight between old and new. The reaction wasn’t late – after the printing of an announcement begun the active fight against studio, the opposite side was against renewing the theatre.
- The studio opened season with the French dramatist Eugène Brieux play “Faith”, the author as well as the play was absolutely unknown for the Georgian audience. The head of the studio George Jabadari consciously passed the ruling stereotypes, because he thought that just new drama of the XX century was able to express the idea, imagination about the world outline, of the people of the new century.
- With the performing the modern French drama on the Georgian stage, the theatre-studio somehow joined the public-political processes, which should be the determinative for the Georgian cultural life to be oriented on European way. The idea was that the future Georgian theatre should purchase the new forms which were typical for European theatre, that’s why the system of the training of young studio staff was based on the European methodology.

- After the six month working in province, Georgian drama theatre-studio, by the heading of George Jabadari, at the end of 1918 year, moved in Tbilisi and started the very first season. After the first play, Georgian press let to the performed play the big attention. Many of the reviewers were applauding to the new esthetics, but also there were many of reviewers who thought that, the renewing the theatre by the foreign play was a mistake.
- Eugène Brieux is the typical representative of the French tendentious drama. With this type of dramaturgy, and its main point, for George Jabadari, was mainly important its principal – the problem of the personal chose. That period, this problem was very common; it was kinds of the challenge for the part of the Georgian society. The public had to make a choice between progress, forwarding, development VS retrograde life, shabby traditional views and closed public consciousness.
- By the play of Eugène Brieux, there was a conflict between two positions of views. Each of them had its truth. Fighting, discussing this circumstances, there we can see how the main hero of the drama is choosing his final decision. Itself, his choice, defining the future of the society and the country. In the history of the Georgian theatre, this play is the first try to stage intellectual dramaturgy.
- For the realizing the play, George Jabadari decided to try the principals of ensemble theatre. This kind of model was the most optimal choice for the director to stage intellectual dramaturgy. Besides, the play wouldn't become completed if there is not an ensemble of the artists.
- Staged play “Faith”, by its form, had the signs of so called conditional theater aesthetics. On the very first, it was demonstrated by the stage display. The elements of the conditional theater, there were shown by the *mise en scène*, staging.
- In the play, staged by George Jabadari, it was probably the very first time in the life of Georgian theater, where we could see the signs typical for the so called syntactical theatre. There was a try to divide and redistribute the main idea of the play on the several components of the staged play, such as: staging, scenography, sound and musical staging, choreography and so on.



- On the first play staged by George Jabadari theatre-studio the main roles had further well-known and huge stars of the Georgian theatre and cinema: Veriko Anjaparidze, Mikhail Chiaureli, and Mikhail Gelovani. On the ground of this studio, there were professionally raised the generation of the actors. Lately, they became the base for the reformers of the Georgian theatre Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli, who create and staged the most important plays for the Georgian theatre in the XX century.

**Tamar Tsagareli,**

Theater researcher, PhD,

Associate Professor of the Art Sciences, Media and Management

Faculty of the

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **THEATER DAY – MIRACLE**

November 25 of the 1922 year became the new point of the Georgian theater. The audience in the Rustaveli Theater viewed Lope de Vega's "[Fuente Ovehuna](#)" ("The Source of the Sheep"), staged by theatre director Kote Marjanishvili. The audience from Tbilisi had never seen before such a performance - Day miracle. It will take time and they will say that this spectacle was a national play that began with the history of the Georgian theater. The history will be embarrassing to the Soviet Union and say that the "The Sheep's Source" was the first truly European play on the Georgian stage.

When they asked him "How did you play this drama such a national form" Marjanishvili replied: "The staging of the play can be performed in various ways, It may well be that it is completely different. How did I do this? This play is written as pure individually. Here is the concept of the king's personality, different feuds and their similarities. First of all, I have removed all this pencil from the pace and on the contrary I managed to find places where the society operates ... We were able to show the mass of the one connected to one whole".

The genius dancer Vakhtang Chabukiani wrote: "I'm gonna make me think of the new Spanish life. I want to show our viewers the struggle of the Spanish people for their independence and freedom.

In such a ballet, I like not only a wealthy Spanish color that I can use as a brilliant spectacle, but also the feelings of the modern Spanish people, their thoughts, intentions, desires, hopes, heroic struggle and dedication to the homeland.”

The premiere of the composer Alexander Abramovich Krein’s ballet “Laurensia” (Libretto E.Mandelberg by Lope de Vega’s Drama “Fuente Ovehuna”) was premiered on March 22, 1939 in Opera and Ballet Theater Stage of Leningrad (Saint Petersburg).

Chabukian is considered to be a ballet art reformer. By combining Georgian folk dance with ballet classics he created a peculiar type of national classical ballet. Particular success has been achieved Frondoso’s party danced by the Vakhtang Chabukiani, where each other has an active dance and pantomime. In the ballet the choreographer revived absolutely different world, where the classical ballet was combined with elements of folk dance; the men’s dance was drawn and he gave a heroic romantic look peaked up on the highest level.

**Giorgi Tskitishvili,**

The Doctor of Art Study

The professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **FROM THE FAIRY TALE TO THE STAGE**

Every nation is gradually developed over the centuries. In the long run of this process, it will take a long way to pass several levels of development. Therefore when we try to describe a nation and demonstrating its particular features, we must take into consideration its history, morals and customs, folklore (especially orally transmitted folklore, mythology, epic, legends, fairy-tales, fables), ancient cult-religious rituals, narratives and publications. By the help of above-mentioned, view, mentality, general perception of the outer world and of course the features of concrete nations was gradually developed over the centuries. No matter if a person appeals to radically liberal values, global, universal categories or ideals, finally he is still associated with a particular culture, country, and people with his essence and consciousness. The person regardless of sex, religion,

social status, is identifying himself with some people or the state. Identity is the psychological imagination of the human being on herself as an individual, original subject according to which he belongs to a particular country.

In the present work the author tries to demonstrate the several features or skills characteristic for the Georgian character through several personages. Of course this isn't a complete, depth, comprehensive study in this direction. There are only 5 artistic faces in it. Amiran is a Georgian analogy of Greek Prometheus. The hero of the story is a victorious man, who fights against evil. Finally God punishes him and chains on the mountain of Caucasus. Also the hero of Georgian mythology is Mindia, who understands the conversation of animals, birds and plants. He is the greatest human being, carrying high ideals. Except for the epics or legends, the author doesn't forget the personages created with the artistic fantasy by Georgian classic writers. Among them is Luarsab Tatkaridze, the main character of Ilia Chavchavadze's "Katsia adamiani?!", the symbol of laziness, ignorance, uselessness, lack of education, total laziness, greedy-guts, endless eating and drinking and doing nothing. Next talk is about the central personage "Kvachi Kvachantiradze" of Mikheil Javakhishvili's novel. This is talented, swindler, world-wide adventurer, unrivaled seducer of women, and attractive, artistic and charismatic person of huge skills. Who knows if led his life in other ways, he might have done many good things in the service of humanity.

Finally the main dot of top five is the character of Polikarpe Kakabadze's play "Kvarkvare Tutaberi". The playwright gave him an extra nickname Natsarkekia (hero of Georgian folk tale). Natarkekia defeated many-headed goliath using his wit and skills and became the owner of his property. Kvarkvare is a sly, fake, political adventurer, who benefits from a revolutionary turmoil and comes in the head of the authorities and artfully seizes the reins of power. In the work, the talk is about the scenic hero "kvarkvare Tutaberi" created by the actor Ushangi Chkheidze. Kutaisi-Batumi theatre. Director – Kote Marjanishvili. (1929 year); Also "Kvarkvare" was performed by the actor Ramaz Chkhikvadze in Shota Rustaveli Theatre. Director – Robert Sturua (1974 year).

# **FILM STUDIES**



**Zviad Dolidze,**  
Prof. Dr. at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State  
University

**“HEIMATFILME”**  
**(The National Identity Issue in the West German**  
**Cinema of the 50’s)**

After the Second World War, the anti-Hitler coalition member countries decided to divide Germany into two states – the German Federal Republic and the German Democratic Republic. They had set the task to them the various ways and plans for development. For each of them, there was appeared the mission – to build the new, better society founded on the democratic values.

On such background the future of the German cinema had developed peculiarly – if in the West Germany, according to the American model, were established several film companies, where the consultants were the representatives of Hollywood, in East Germany there was founded only one film studio “DEFA”, work of which, for the first years, was controlled by the Soviet officials, and then by the local state authorities.

Because of “DEFA” successfully had created the film adaptations of the popular German tales, literary works or dramatic plays and their artistic level was higher than the same films made in West Germany, the film workers of the last country, for the competition to them, began to shoot the sentimental films about Germany of the before period of the First World War. In these films, they showed the interesting and exciting plots, the beautiful and breathtaking landscapes, the high mountain villages, the green fields and valleys, the impressive mountain system of the Alps. Exactly such films were served to promote the issue of the national identity. Soon the film critics gave a name to this film production - “Heimatfilme” (“The Films about Homeland”) and baptized it as a film genre. The melodrama of Hanns Deppe “The Black Forest Girl” (1950) became one of the first samples of “Heimatfilme” and received the big commercial income. The nostalgia for the romantic ideas presented in this film had reflected in the other works of this genre.

**Tamta Turmanidze,**  
The Doctor of Art Study  
The Associate professor at Akaki Tsereteli State University

## **GEORGIAN CHARACTER IN SOVIET CINEMA - MYTH AND REALITY**

Georgian character in Soviet Cinema had been a bit innocent, preferably with moustache, kind with smiling face for a long time who was always ready to host the guest with wine and variable fruits unusual for the northern side, accompany the toast with one or two local legend and at last sing the song in three voices. Moreover, fruit, smile and sun should be unchangeable in any seasons. Such kind of character looked like Caucasian in general, though Georgians took main role in such artificial characteristics.

It is interesting to pay attention to transformation which happened in the 1960s USSR films by appearing Georgian and Georgians in them. Though, here we have to make difference of fiction characters created by Georgian and non-Georgian directors.

In the Romanic era of 1960s, by the influence of Khrushov's 'warming' politics on young directors, writers or poets, they thought that they could change the reality and even there was allowed to show real and non-schematic characters on the screen.

The weakest reflect of this spirit was overture of Marlen Khutsiev – 'July Rain' in whose visual and sound mixture can be seen big city's life, where one of the acoustic flow is Georgian song too. Adventurer, naughty and non-ideal fiction character of 1960s was best presented in Ioseliani's films.

One of the best-known public figures of Georgian fiction character of USSR films is Valiko Mizandari in the film - "Mimino", enamored knight for whom dignity and self-esteem is on the top of all the things. He is generous and lavish who can refuse to take change with the proud, though this change can be the last 2 pence he might have and can keep the family secret for saving himself.

Valiko Mizandari presents marvelous, ideal compact Georgian man in the imagination of the women living in USSR, who has lyricism due to Gabriadze's humor.

Georgian character's characteristics features formed in films with

different interpretation can be understood in different way. Natural or artificial heroic and knightly characteristics which encouraged forming romantic hero or film's public figure, in the inner interpretation they were becoming more dramatic.

**Paata Iakashvili,**

The doctor of Arts

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

### **CINEMA IN INDEPENDENT GEORGIA**

The cinema process taking place in 1918-1921 in Democratic Republic of Georgia are discussed in scientific work "Cinema in independent Georgia", also the contribution of Germane Gogitidze, first Georgian cinema producer, has been discusses together with those reasons for which the novel "KRISTINE" by Egnate Ninoshvili, XIX century second half nihilist writer has been selected for screening; what was the reality shown in the novel, which part of Georgian society considered the screening of this novel actual or whose requirements were met by this work; how was national cinema production developed, it showed the reasons of postponing the shooting of first Georgian full-length film "KRISTINE" and its pictorial merits and discrepancies; that time evaluation of film and its meaning in Georgian cinema history.

**Maia Levanidze,**

The Associate professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

### **“MOTHERLAND, LANGUAGE, BELIEF”: GEORGIAN CINEMA OF THE 1980S AND 1990S**

At the end of the 19th century in the Georgian national movement, the slogan "Motherland, Language, Faith" has appeared. Because this slogan belonged to Ilia Chavchavadze, who was completely rejecting the idea of socialism and was seeing the development of the national perspectives in the rescue of the national



uniqueness, the National liberation movement which has revived in the late 1980s has appropriated it as a programmatic, main value index mainstream. In the process of building an independent state structure and the search for national identity from Soviet mentality, the issues of Georgian language and religion has become the most important.

The chaos in the socio-political situation at the end of the 20th century, the surveys of the cause-effect of the moral degradation of the society, even surficial, have become the main themes that were almost invariably in the films in 1980s and 1990s.

In the topic I will discuss how the changes in the reality of the 1980s and 1990s were influencing the cinematography, and how important was Ilia's slogan in this process: "Motherland, Language, Faith". Here are discussed NodarManagadze's films "Noah" and "Epiphany", Levan Anjaparidze's film "Double Face", Levan Tutberidze's film "Last Prayer of the Nazar" and other films.

**Lela Ochiauri,**

Doqtor of Arts

Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State  
University

### **... WHAT TOGETHER WE CAN DO FOR THE FREEDOM OF MAN**

The stereotypes and the pseudo-reality existing in the cinematography of the era of Socialist Realism influenced the audience (who were the immediate participants of the processes; and watched and complied with the suggested "truth") just the same way as the propagandist fabrications existing in the everyday life of people at that period.

Time distance gives the chance to make many new findings, or in other words, it creates a new view as on the past events, as on their conceptual values. It probably needs to be taken into considerations that the frontiers of art are not solid and limited, and establishment of new esthetic values are due to new social interests and time issues and necessary demands of the specific period.

One cannot call the art of Socialist Realism as real art, because artists had to lie and falsify. False ideas were followed by false forms

and each minor lie caused a whole chain of lies and falsifications.

Andrei Sinyavsky has written in relation with that: "Developments of the recent years put our art on the ways of semi-wars and semi-truth."

Perception of the world in various ways is characteristic not only for various nations, but for one and the same nation in various time periods since the main ideals of each nation have been changed and such changes demanded corresponding changes in communication. Although the changes usually are undertaken imperceptibly and comparatively slow.

Due to inertness the communication characters stay the same and they are used according to the same rules. It indicates to the fact that the old ideals, old image of the world and corresponding order are not actual any more. In transaction period traditional ideals lose their force, but new ones do not show up so far. In such cases the human life is hampered and the world becomes principally alienated.

In 60-ies of the 20<sup>th</sup> century rebelling artists and the authors of drastic changes in art understood well their destination and outlined their goals. They have won in unequal war because they had a faith and aim. They believed that the change of world image would demand corresponding changes in communication. They knew that the old ideals were not vigorous any more.

They abolished the old ideals and established corresponding order for the new life. They started to seek, observe and fetch new ideals; they created and applied to the truth relevant to national traditions and nature; they realized their existence in the time-period within which they lived; they not only followed, but also, outscored the time.

"And so, my fellow americans: ask not what your country can do for you - ask what you can do for your country. My fellow citizens of the world: ask not what America will do for you, but what together we can do for the freedom of man", - John F. Kennedy.

**Ketevan Pataraia,**  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University  
Ph.D. Student  
Head of: Prof. Lela Ochiauri

### **TOPIC OF HOMELAND IN ERLOM AKHVLEDIANI'S WORKS**

“I’m looking for my homeland as a bee seeks its hive when flying back from the meadow. The hive is apparently the same, so are my fellow citizens, yet where does this estrangement come from? What orifice has made the hive drain of the cozy warmth that pleased me so much?”- Erlom Akhvlediani wrote in the 1990s.

Once, an acclaimed journalist asked students of his script workshop to define homeland in writing. However, nobody presented the homework when the time came. The students expected a sort of a reprimand from their tutor, but after the journalist had left, he said with a smile: “I’m not surprised that you wrote nothing, as I have been pondering over the issue my whole life, but still haven’t come up with anything”.

One may indeed say that thinking about homeland is Erlom Akhvlediani’s job. His essays: “ I’m looking for my homeland”, “People that don’t like homeland”, “For the sake of homeland”; story “Man that loved his homeland”; letters addressed to his best fellow-writer Guram Rcheulishvili. This topic appears in movies based on his scripts: “The Ascension”and “The Story of Ivane Kotorashvili” (directed by Nodar Managadze) , “The Road to Home” (directed by Aleksandre Rekhviashvili), “Three Days of Hot Summer” (directed by Merab Kokochashvili), “Nameless from Uplistsikhe” (directed by Karlo Glonti), “The Journey of a Young Composer” (directed by Giorgi Shengelaia) . Some of these movies are based on original scripts, some represent screen version of a literary work. Some scripts were exclusively written by Erlom Akhvlediani, others were created with the participation of co-authors. But the poignant search of the essence of homeland, its past and future, can be seen in every work of the author, as it comes through the prism of his own worldview.

“Yet who cares about the grumblings and worries of an old bee. I believe that God will help bring forth the era of healthy generation that

will revive the humming of our hive again”... says the author.

The subject of my research is reflection of the homeland topic in the literary work and films of Erlom Akhvlediani.

**Ketevan Trapaidze,**

The Doctor of Art Study

An Associate Professor

### **THE UNIVERSE WHICH LOSES ITS ORIGINAL LOOK**

Will the Universe disappear, which identifies the notion of nationality and selfishness in itself or at the same time breaks the link to any newness brought by civilization?! Neither today this topic becomes actual nor ever it loses its painful sound, but the Universe that appears in Zaza Khalvashi’s film “Namme” on the screen is so symbolic, a kind in its original, locked circle that its generalization and set of the national features in front will return the viewer to bible theme.

It is interesting that brought universe in the sample of Georgian film is known with hard and strict system of values and at the same time it is kind, forgiving, accommodating and full of feelings towards the different one. Therefore the direct allegories are appeared and I think they include our perception, from the concrete to the general.

Upper Achara, as well as any other region of Georgia is beautiful, attractive, original, impressive and unique. The idyllic space like biblical paradise is full of contradictions and feelings, what in one glance requires a strong foundation. In fact, work created by Zaza Khalvashi with distinctive aesthetic categories from the national point of view is evidently moved to the general and capacious metaphor.

Soon the patriarchal rule of life will be finished, which had been established in this little village of the mountain a long time ago. The old man’s children chose their own way of life. One brother is Christian, an Orthodox priest, second – Muslin worshiper; third – Teacher in the village, intellectual aside from any religion; only the youngest daughter, Tsisnami (Namme) stays with her father but the changes took place in her life too. This biblical generalized Universe, which

carries a national mark and at the same time is general in its signs and metaphors cannot exist abstractedly, this contradicts the reality or its intervention law so myth-like details are becoming sonorous in this way: Virtue as an initial, choice as accompanied by duplicity of original Universe and finally, the father – there is not much more a patriarchal morality than the expression of “Protection” towards his own Universe.

Magical, fish source of having healing power will be ended over as well as the Universe full of mystery and depressing peace will disappear soon. The choice doesn't mean a denial of existence – the modern Universe often requires the victim by its ignorance and Zaza Khalvashi's film is an example. The film's story is quite straightforward with its figurative material and at the same time it has got an ambiguous nationality, where if we look deeply we could see not only the religious diversity and means of free existence in it but also a minimalist space characteristic for the pagan culture what is homogeneous today – film “Namme” (2017) is a symbol of national identity and generalization of symbolic layers, that was created on the verge of a strange transformation: The World, which is closed, must disappear, but its rare aesthetic charm will remain in the genetic code of humanity, in adaptive feelings of ancient culture or eclectic reality of modern world.

**Giorgi Ugrelidze,**

Ph.D. audio-visual arts,  
Filmmaker

**ISSUES ON THE NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY  
IN THE CINEMA AND ON TV  
(Georgia, Post-Soviet Period)**

In the 90s of the last century cultural and national identification became especially actual in Georgian society. Since then Georgia became an independent country, this historically and traditionally multicultural state faced the problem in which way to develop the country. To speak directly and freely on this topic was restricted during the soviet regime.

In spite of the soviet ideological pressure in Georgian reality we come across early films where seems the trace of research of national and cultural identity.

The Georgian cinema which was made at the beginning of the independence echoes the existed problems and challengers in the country. It was made such films those themes were prohibited and unacceptable in the soviet period. It is true, that the films 'worth causes certain questions, but we must search the reasons in the hard economic, financial and other problems which existed in the country in the 90s.

The relation of Georgian Literature and cinema has a long history in our country. After Georgia gained independence the Georgian works' screen version were made with a new approach and view.

During the post-soviet period Georgian cinematographers could made some films together with foreign partners, where the national and cultural passages' reflections are noticed.

It is important to mention that in the 90s some foreign festival organizers became interested in Georgian films made by Georgian cinematographers, where certain successes were achieved.

Except the feature films, it is obvious that documentary films were made which mainly were intended for televisions. Documentary films that were made in that period, we often see the interests in national and cultural issues.

**Teo Khatiashvili,**

An Associate Professor at  
Ilia State University

### **GEORGIAN AS “FAVORITE**

1. The images in the early Georgian cinema that symbolically expressed lost independence;
2. Origin and cultural-historical roots as a determining factor of national identity in the cinematic dissidence of 60s;
3. Post-Soviet screen as representative of a nationalistic rhetoric and profoundly traditional values;
4. Tato Kotetishvili's short historic kitsch “Hero” - on the caricature characters that are turned into myth of national identity.



# **ART STUDIES**





**Irine Abesadze,**  
The Doctor of Arts,  
The Professor at  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**THE ARTIST OF THEATRE ALEXANDER  
SHERVASHIDZE, ABOUT THE GEORGIAN-ABKHAZIAN  
RELATIONS IN 1918**

In 1918, when at the Head of Georgian Government was the Mensheviks party, Alexander Shervashidze arrived from Petersburg in Tiflis. He was the member of the family of the last president of Abkhazia Mikheil Shervashidze ( brother's son). The young artist, at that time was already well-known, prominent artist of the Petersburg Imperial Theaters. Alexander Shervashidze, with his viewpoint was standing in the ranks of the revolutionary art of Russia, and artistically fought against the chauvinistic policy of the Tsarist Russia's culture.

The artist who arrived in Tiflis from St. Petersburg published the cycle of letters (by the common title "My impressions") in the Russian newspaper "Закавказское слово «, which was edited in Tiflis by a poet and public figure Sergei Gorodetsky. In these articles, the subject of the author's ( A. Shervashidze 's) judgment was primarily Tiflis, which he called "the city-museum." The artist was fascinated by the old, sculptural forms of buildings, and like Sergei Gorodetsky, in his mind Tiflis Looks like Florence. The author of the following letter tells us about the fateful adventures of the Georgian people, the constant attacks. Aleksandre Shervashidze writes: "... there is a place of a big, but fierce fighting, lost hope ... We know that Georgia only was defending himself and not attacked anyone".

The artist was writing: "... Despite of the blood, that is covered the sky, the loyalty of the people, the humbleness, and the tranquility can't been covered. The old Tbilisi stones are telling us about them..." But, if the artist is fascinated with old balances, the new Tiflis stirred completely the opposite, in the artist's opinion. For A. Shervashidze " New culture and civilization of Tiflis in 1918, speaks about the deep sleep of folk soul, the removal of people from true culture, the death of folk art, the power of lying and lying." By the opinion of

A. Shervashidze, the restored painting of the Sioni Cathedral, is not only a hallmark, but also an insult to the old temple, his artist and the parish. In his opinion, the architecture of the new Caucasian museum is similar. Most of the churches-monasteries “terrible restoration, tasteless luxuries of tinkle dome”. The artist criticizes this attitude towards old age and concludes: “This is because of a Russian imperial culture. It was such a pre-revolutionary Russian-country outrageous tiredness that was broken up and was dirty. “That is why the acquaintance of the old Georgian culture is motivated by the nostalgic mood in the artist. Therefore, the epithets do not spare the Narikala and Metekhi mud- In this letter Al. Shervashidze speaks about the purpose of art in the modern life, in the Caucasus, indicating that it is not enough to open the painting and architecture, or the other plastic arts classes, it is necessary to use the knowledge of the Motherland for the benefit of the homeland...If the bigger transformations in our native Caucasus will be the care of the abdomen and the flesh, and not the human soul, then everything will be just empty words ... “. In the conclusion the artist was writing: “... The construction of a new life of the future federation of Caucasus - this is my thinking ( Shervashidze’s opinion) is the only possible form of his political independence, when the ancient spiritual culture of the people is presented with all the vastness and diversity ...Smaller nations will not be distracted from the stronger “. It is worth noting, that this artist’s letter was published in the newspaper in February of 1918. Exactly in time, while the independence of the Transcaucasia was legally signed by Russia, by the new legislature - the Transcaucasian Seim. It was the first step towards the restoration of the state independence of Georgia, the temporary form of the new stage.

In this article will be examined the contents of Alexander Shervashidze’s opinions about the Georgian-Abkhazian relations in 1918, declared in “Закавказское слово”.

**Natia Tsulukidze,**  
The Doctor of Arts,  
PhD, invited Lecturer at  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## **PHOTOGRAPHY, AS A CONDITIONAL VALUE**

Photography known as the most liberal and democratic art at the same time is the most intimate one with individual values and preferences at its core. The same personal values and preferences also become key criteria for evaluating photography. For example, from the formalistic point of view nobody is fascinated with the ordinary scene that can be shot by almost anyone. The value and significance of a photo is determined based on individual values and preferences, measuring the extent to which unknown piece of reality has been offered by the author. From the substantial point of view, however, everyone has a favorite photo. It could be a part of a family album and its significance is determined purely based on intimate personal history.

Ambivalent nature of photography is a well-known fact. Identically heterogenous is a photographic discourse regarding aesthetical values. In my view, photography has conditional aesthetical value, as individual's favorite photo from the family collection will always carry aesthetical value determined by the content of the photo or history behind the photo. The main difference is that these personally favorite photos might not be valuable for others. At the same time, special collections at museums and art galleries have universal artistic and material values. So, for both types of photography value is determined based on conditional approach, which even in case of identical artistic, compositional and formalistic context is determined by the content: for a concrete individual photo portrait from the family collection is more significant than any photo masterpiece. As Susan Sontag puts it: 'the ethical content of photographs is fragile'.

In the history of art, photography has set the first precedent when on the value scale focus has shifted from the form to the content. Visual art history in essence is a history of formalistic examinations, changes and developments. Invariably, 'how', i.e. form of expression has always been more important for art than 'what', i.e. content.

Photography transformed this approach to art. In photography, 'what' is more important and 'how' depends on 'what', which is content. Primacy of content, substance, and idea, offered by the art of photography is a completely new and fundamental vector of development in contemporary art and in worldview in general.

# **MUSIC STUDIES**



**Marina Kavtaradze,**  
PHD, Full Professor  
Head of Music History Department  
of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

## **BETWEEN SCYLLA AND CHARYBDIS**

(Georgian music in connection with European-Asian traditions)

For the definition of Georgian musical culture, as the indicator of national identity, it is important how national self-identity was transformed in relation to it.

Definitions of Georgia such as “intersection of Europe and Asia”, “cross-roads between East and West”, “bridge between East and West” are political-cultural notions rather than geopolitical. “Location at the crossroads between Europe and Asia” is a complex of political-cultural indicators and is itinerant. Together with the dissemination of Western values and culture policies, the area of this notion is more and more shifted to the east; this was an adequate description for Georgia in the 19th century and beginning of the 20th century when new Georgian professional music was formed. Formation of new Georgian professional music is connected with the dissemination of West-European musical traditions: musical education, concert lifestyle, emergence of new genres, forms and styles in the 19th century.

Inculcation of national identity and simultaneously “learning” someone else’s experience is a difficult and dramatic way of art history. The phenomenon of “border” is a matter of principle. Border, as the unifying and dividing, is a powerful mechanism to reveal the ethno-cultural originality of art, in terms of its inclusion in the general development process at the same time.

The discourse presented in the work encompasses the connection of Georgian professional music with Western-Eastern traditions and in the diachronic light of national identity. The research aims to show: a) what the specificities Georgian music possesses in the afore-mentioned context; b) what characteristic features are formed in Georgian professional music proceeding from its genesis and c) how the society’s sense of self-identity is formed in connection with it.



**Gvantsa Ghvinjilia,**

V. Sarajishvili Tbilisi State conservatoire, Associate Professor,  
Doctor of Arts

**THE ISSUE OF IDENTITY OF GEORGIAN MUSIC  
IN ILIA TCHAVTCHAVADZE'S ARTICLE  
"THE GEORGIAN FOLK MUSIC"**

Ilia Chavchavadze's article "The Georgian Folk Music" constantly becomes the subject of reference for Georgian musicologists during their polemic discussions or in scientific papers.

On each new turn, the polemics gets connected with the issue of orientation of the Georgian music, whereas the problem has a much wider nature and does not concern just the matter of determination of the identity of Georgian music.

There must be foreseen several circumstances: the article is written in 1886, when the new Georgian composing school was yet under formation and there have not yet been written the chrestomathic samples in the genre of Georgian opera. Accordingly, within the scope of Ilia Chavchavadze's discussion there falls the Georgian folk song and city folklore.

The title of the article must be taken into account, too. It is connected with the folk music, which rules out its European or Asian orientation ever since the beginning.

For Ilia Chavchavadze, folklore has ever been the symbol of the Georgian identity, the right way, which he takes in the Georgian secular professional music, too, in order to find the pulse of the national artery;

The writer's aim is not to analyze the road passed by the Georgian music, but to show the correct direction of development along with the defense of the already found identity.

Thus, in the first turn, with full argumentation, Ilia Chavchavadze rules out any possibilities of the links with the Asian music. In view of the features of the Georgian character, according to which, they often fall from one extreme position to another, there existed the danger to become a mimicking nation in the field of the professional secular music, too.

That is why the writer wishes that the Georgians should be delimited from eurocentrism.

In one of the lesser publications he destroys the idea of the Asian orienteer of our music. Ibidem, he calls us to avoid the influence of eurocentrism, so that the Georgian music was able to develop according to the national identity. Folklore is the guarantor that has already found an identity, which is why he sticks to the very phenomenon of folklore.

This article does not deal with the determination of the identity of the music of past times, but it represents the agenda of the day of a Georgian man in order to determine the future perspectives of the Georgian secular professional music.

It is not occasional, that the article ends with the call to create the opera genre.

If we recall the publicist legacy of this writer (articles about Europe and on the Georgian theatre), Ilia Chavchavadze's solely European orientation will become totally obvious as well as his thoughts of the future of the country, which can be seen in the pathos of this article, too.

**Tamar Tsulukidze,**

Doctor of Musicology

Exhibition manager

Zakaria Paliashvili memorial house-museum

The Union of the Museums

### **FOR THE QUESTION OF OPERA “ABESALOM AND ETERI” ‘S DIRECTIONAL INTERPRETATIONS**

(on the example of G. Zhordania' s plays)

The stage history of Zakaria Paliashvilis's opera “Abesalom and Eteri” is one of the most important parts of the Tbilisi Opera and Ballet Theatre's life. It has been performed on thirteen occasions at that very theatre. Each new performance has become a crucial event in our country's cultural life, whilst almost every new interpretation has been criticized.

The paper deals with four different interpretations of Z. Paliashvili's "Abesalom and Eteri" by director Gizo Zhordania: In 1976 - on the stage of German Saarbrücken Theatre, in 1977 at the Tbilisi Opera and Ballet Theatre, in 1994 – at the Batumi Opera Theatre, and in 2016 – once again at the Tbilisi Opera and Ballet Theatre.

The article discusses how the concept of the opera "Abesalom and Eteri" has undergone the transformation in the imagination and the interpretation of the director in the course of forty years.

The attention here is focused on the last performance, as the author asks the question – what has made this performance so successful and whether we can discuss about hereditary connection of this play. The paper studies the main agendas; those are the drivers of the dramaturgic plan of the opera, here is researched how the director comprehended in his last interpretation of this opera. The author points out that this last interpretation grew out of Paliashvili's roots and this play gives us the opportunity to discuss about the coexistence of the tradition and the innovation and therefore, the hereditary connection, the continuation of the Georgian opera direction, the viability of Georgian musicological mean.

# **CHOREOLOGY**



**Anano Samsonadze,**  
PhD of art science, Associate Professor,  
Choreographer-Choreologist

## **THE GEORGIAN NATIONAL DANCE IN THE CONTEXT OF POLITICAL AND ETHNIC IDENTITY**

1. Choreology, as a young art science, is applying the forms of research and methods traditionally inculcated in this space. Herewith, it's giving a wide field for the implementation of novatory attitudes and new methods of research. From this point of view, there are allocated three types of attitude in choreology:
  - Dance, as a creation
  - Dance, as a physiological process
  - Dance, as a social and cultural event

The latest one includes the widest spectrum of inter disciplinary connections and is reviewing the dance phenomena in the section of common to all mankind events and values.
2. The process of contemporary globalization, is creating a significant danger for the revealing of identities of little nationalities and their destructivity and originality. The problem of protecting the cultural heritage and maintaining in its existence is essentially acute. In this context, the question of ethnical and cultural identity is directly related with politics implemented by the country, state or administering "Elite".
3. The National Dance, as a form of visual expression of national destructivity and originality is an important "arm" of the politics of identity, especially in the countries, where there are many century history of dance tradition. One of the best example of such country is Georgia, where the dance culture is an important part of Non-material cultural heritage.
4. Unique of the Georgian dance is provided by ethnical and geographical field of Caucasian Region, where since the ancient time there has been a continuing tradition of performing the ritual dances.

In archeological monuments of VI-I millennium B.C., there are kept many dance fragments, by collective as well as solo performance.

5. According to our research, the Georgian dance is seen as a united axis system. It's collecting many different ethno cultural elements, which are bearing the identity of each ethnographic parts of population residing in the country. These elements are as follows:
  - Functional and contextual character of dance ;
  - Movements, attitudes and modes of dance;
  - Draft of dance;
  - Manner for the performance of dance;
  - Musical accompanying of dance and the national musical instruments.
  - National clothes and the other.

These elements are maintaining the principal signs of axis and system and from the other part they are creating the peculiar dialectic stylistics.

Referring to it, it can be said, that the National Georgian Dance is bearing two kinds of identity: first, identity expressing the all common Georgian natural and the other, as a destructivity and originality of many various ethnical groups, the form of reveling of their identities.

6. In Georgia, even today, the National Dance is very popular in previous generation, as well as in youth and essentially in children. From the certain point of view, this process, in People's every day life is provided by oral delegation of folklore materials from generation to generation (e.g. in the villages, religious holidays are often held, where there are gathered the representatives of all the generations. Through, mostly, the process of manufacturing the process of the Georgian dance is reinforced by successive politics of the country. The view of the state in the matter of protecting the cultural heritage and its further development is fixed in "Strategy of Culture" of the Ministry of Culture of Georgia dated 2015-2025. This Normative Act is clearly describing the traditions of the Georgian Culture of administering "Elite" among them the support of dance folklore.

# **MEDIA STUDIES**





**Tinatin Berdzenishvili,**

PhD student at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State  
University

Head of: Prof. Giorgi Chartomani

**THE MODERN WAYS OF SHAPING CULTURAL TASTE  
HOW THE INTERNET CAN CHANGE  
CULTURE OF BEHAVIOR**

- 1. Shaping of cultural taste-** In the frames of social sciences the phenomena of shaping cultural taste is an actual topic but the subject is reviewed in different theoretical framework. The new media completely changes the essence of cultural taste, nowadays the ways of shaping cultural taste is shifting from physical and communication fields to virtual and metadata's area.
- 2. Algorithms** – Informational technologies is an unconditional dominant of this era, which made consolidation of enormous information possible and the limitless usage of these data. The global companies are competing to be the leaders of the market and apply to these algorithms to stay close with its consumers.
- 3. Defining Preferences-** The leading online sales companies usually process these data for offering consumers desirable product. The computer algorithms unconsciously change individual's set of preferences and finally their tastes, and push to the certain choices.
- 4. Dangerous or useful?** – Historically every innovation is followed by the dilemma - the consequence of this innovation will be either productive, or can harm humanity. But there is one indisputable reality, mankind will never be the same again as it was before the occurrence of technologies - this is the new medium that is leading human kind in the new era.

**Laura Kutubidze,**  
Associated Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia  
State University

### **“BELIEFS” ON NATIONAL IDENTITY**

When was Georgian identity born? What are the indicator(s) for national identity? Gigi Tevzadze, who studies political and national identity theories, believes that “the beginning of the birth of identity should be marked on historical map in the second half of nineteenth century – when the first Georgian newspapers were being published”.

The concept of “identity” is not mentioned in Georgian publications of this period, but Ilia Chavchavadze, Niko Nikoladze and their peers are trying to outline “the common characteristics” of people “called” Georgians. “Homeland”? – “Now this noble world depicts just our real estate and not the homeland of the entire nation”; “Language”? – “Where is now Georgian language!”, Ilia’s Verdict is harsh – common vein is severed! “Georgian is no longer a common name of our tribe”!

Niko Nikoladze tries to analyze the reasons behind Georgians forgotten “tribality” and is searching for a pillar for Georgians “to meet the period when we head back to our tribality”. His conclusion that our country, our homeland and its neighboring nations can become a war filed between East and West and that “happy will be those ready for the first screams of the battle, who will have a real union for then”, seems prophetic.

National Identity was developing under imperial rule, that is why its major slogan became – “Language, Homeland, Religion”. The components of this triad adopted different meaning in different periods and different circumstances. For instance, by 1974, language was in front. Nowadays there is no obstacles for language and thus, religion came in front.

A study by *Center for Social Sciences* published in 2016 (*Georgian National Identity: Conflict and Integration*) showed how hard it is to define the formula of national identity, as well as concept of “Georgianship”. According to the research, the markers of Georgian national identity were grouped as two factors: Ethno-cultural and civic-political, that have more indicators that differ, rather than cross each other.

**Revaz Chichinadze,**  
Associated Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia  
State University

**INDEPENDENT GEORGIA, THE FIRST  
ELECTED PRESIDENT  
AND STATE TV BROADCASTER**

Destroying Soviet State and its ideological machine caused the inevitability of changing the structure of public opinion, thoughts. In those complicated processes, Georgian Television, which was the only broadcaster in the country and belonged to the government, became the strongest weapon.

In the world there is used six main direction of “political communication”. Without TV broadcaster it is impossible to establish some kind of political or other communication with public, in the modern world. The first president of Georgia tried to use this lever.

The first President of Georgia was sure, that without some mental revolution, Georgian society couldn’t get rid of the spot of communism. Besides the great support on the first elections, President Z. Gamsakhurdia wasn’t able to carry out his aim. Together with independence of the state, people were looking forward the democracy.

The journalists of the state TV broadcaster became the powerful opposition team. The very first counter between new government of the state and journalists, was calmed down, by the president, who visited TV broadcaster and had a warm meeting with TV staff. However reconciliation was temporal.

What kind of propaganda methods were used against Zviad gamsakhurdia and which methods of media propaganda were used by the first president of Georgia. What was the tactics of z. Gamsakhurdia and his team?

Due the years of TV & Cinema Propaganda, we have got extremely politicized and jealous society, but if we consider the history of other states, we have to have hope that one day Georgian “new democracy” will grow up and will use TV broadcaster for creating strong civil society.



ილუსტრაციები



1. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე ვახტანგ ჭაბუკიანიმ ალექსანდრე კრეინის ბალეტი „ლაურენსია“ 1948 წლის 14 ნოემბერს დადგა. ბალეტმეისტერი: ვ. ჭაბუკიანი, მხატვარი: ს. ვირსალაძე, ლაურენსია: ვერა წიგნაძე, ფრონდოსო: ვახტანგ ჭაბუკიანი.



2. ვერა წიგნაძე და ვახტანგ ჭაბუკიანი.



3-4. ფრონდოსო: ვასტანგ ჭაბუკიანი.







5. პოლიკარპე კიკაბაძე  
(1895-1972).



6. უშანგი ჩხეიძე – ყვარყვარე,  
ყვარყვარე თუთაბერი,  
ქუთაის-ბათუმის თეატრი,  
რეჟ. კ. მარჯანიშვილი, 1929.



7. ყვარყვარე – რუსთაველის თეატრი რეჟ. რ. სტურუა, 1974.



8. კადრი ფილმიდან  
„არაჩვეულებრივი გამოფენა“  
რეჟ. ე. შენგელაია (1968).



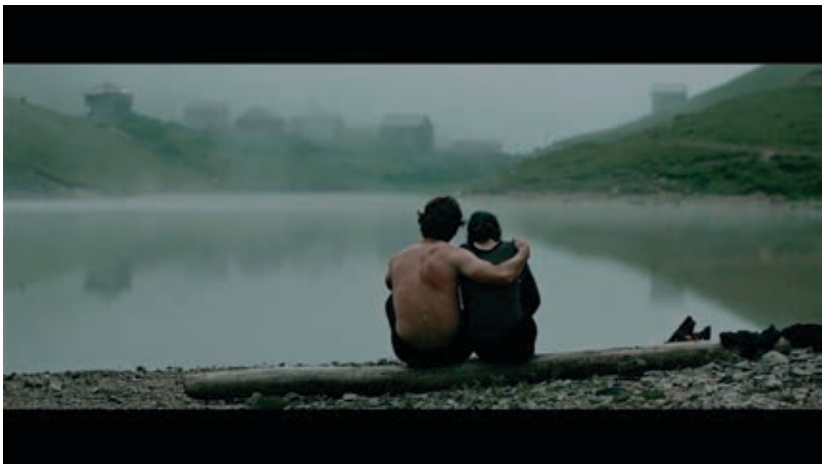
9. კადრი ფილმიდან  
„მიმინო“,  
რეჟ. გ. დანელია (1979).



10. კადრი ფილმიდან „გიორგობის თვე“, რეჟ. ო. იოსელიანი (1966).



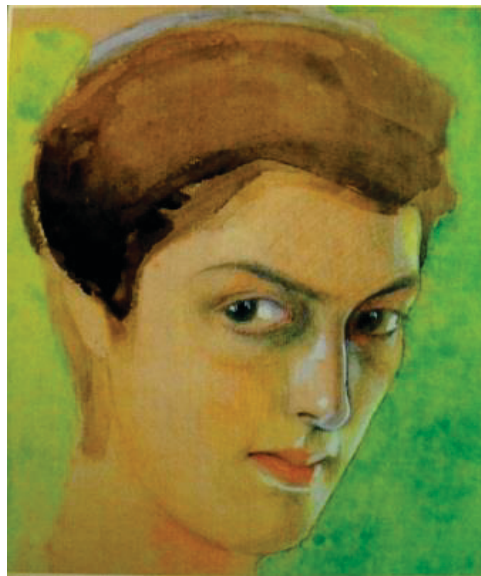
11. ზაზა ხალვაში.



12. კადრი ფილმიდან „ნამე“ (2017).



13. მხატვარი  
ალექსანდრე შერვაშიძე-ჩაჩბა.



14. ალექსანდრე შერვაშიძე –  
მერი შერვაშიძის პორტრეტი.



15. ალექსანდრე შერვაშიძე-ჩაჩბა,  
ბალერინა – თამარა თუმანიშვილი (თუმანოვა) – პარიზი.



16. მხატვრის საფლავი ნიკაში (საფრანგეთი)  
სადაც დაკრძალეს 101 წლის ასაკში გარდაცვლილი ალ. შერვაშიძე.  
მოგვიანებით მხატვარი გადაასვენეს მშობლიურ სოხუმში.



17. მხატვრის ქალიშვილი.  
რუსუდან შერვაშიძე-ჩაჩბა.



18. გიორგი წულუკიძე.  
უცნობი ავტორი.





19. ჯეფ ვოლი – არეული ოთახი, 1978.



20. ვაჟა-ფშაველა.  
ალექსანდრე როინაშვილი.



21. . ერნესტო ჩეკევარას გვამი. ფრედი ალბორტა.



22. ადელის ტორსი. ოგიუსტ როდენი (1882).





23. ლიზა მარი.  
რობერტ მეპლტორპი.



24. მეიბელი.  
რობერტ მეპლტორპი.



25. ფსიქეა. ოგიუსტ როდენი (1899).



26. კანფეტი სიგარეტი. სალი მანი (1989).



27. ოზნის ფიალა (ძვ. წ. III ათასწლეული).



28. რეზის ქვა (ძვ. წ. I ათასწლეული).



29. სათოვლე ნაბარების ბრინჯაოს სარტყელი  
(ძვ. წ. I ათასწლეული).



30. კავთისხევის საბეჭდავი (ძვ. წ. I ათასწლეული).

დაბეჭდა სტამბაში „კონტაური“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

ISBN 978-9941-9630-5-6



9 789941 963056