

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა
ფაკულტეტი

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი

სამეცნიერო შრომების კრებული

ISSN 1987-5851

**ხელოვნებათმცოდნეობითი
ეტიუდები**

IX

STUDIES IN ART CRITICISM

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ბათუმი 2022

UDC (უაკ) 7.072(051.2)

რედაქტორი – მაია ჭიჭილეიშვილი
ტომის რედაქტორი – სოფიო თავაძე

ტომის სარედაქციო საბჭო: ერმილე მესხია, ლელა ოჩიაური, ანა კლდიაშვილი, ხათუნა მანაგაძე, ქეთევან გოგოლაძე, ინგა ხალვაში
ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: თამარ სირაძე

Editor – **Maia Tchitchileishvili**

Volume editor – **Sopio Tavadze**

Volume Editorial Board: **Ermile Meskhia, Lela Ochiauri, Ana Kldiashvili, Khatuna Managadze, Ketevan Gogoladze, Inga Khalvashi**

Editor of the English Text: **Tamar Siradze**

საქართველო, ბათუმი, ზურაბ გორგილაძის/ვაჟა-ფშაველას ქ. №19/32
Georgia, Batumi, Zurab Gorgiladze/Vazha-Pshavela №19/32 Street

www.batu.edu.ge

info@batu.edu.ge

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2022

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2022

თბილისი, 0186, ა. ჯორჯიაშვილის №4, ☎: 5(99) 17 22 30; 5(99) 33 52 02

E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversal@gmail.com

ნათელა ჯაბუა
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

არქიტექტურული სტრუქტურის მდგრადობის შესახებ ჯვარგუმბათოვან ტიპებში

შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება არქიტექტურულ ტიპთა მრავალფეროვნებით ხასიათდება. ამ მოცემულობას, დიდწილად, საქართველოს მდიდარი ადგილობრივი სამშენებლო გამოცდილება, ქრისტიანულ სამყაროში ადრეულ ეტაპზე ინტეგრირება და ხუროთმოძღვრების განვითარების ყველა ეტაპზე ჩართულობა განაპირობებს. თავდაპირველად საქართველოში უგუმბათო არქიტექტურული ტიპები, უპირველესად სამნავიანი ბაზილიკა, გავრცელდა, ხოლო VI საუკუნიდან ნამყვანი გუმბათიანი თემა გახდა. საქართველოში ბაზილიკის არქიტექტურული ტიპის შემოტანა ადრექრისტიანულ ხანაში ქრისტიანობის გავრცელების პარალელურად მოხდა და ადგილობრივ ნიადაგზე ახალი, სამეკლესიიანი ბაზილიკის ტიპიც ჩამოყალიბდა (ჩუბინაშვილი, 1970: 104-108). რაც შეეხება გუმბათიანი ხუროთმოძღვრების პრიორიტეტულ მნიშვნელობას, ის დასავლეთქრისტიანული სამყაროსაგან განსხვავებით, ქრისტიანული აღმოსავლეთისათვის არის დამახასიათებელი. ამდენად, საქართველოში, როგორც აღმოსავლეთქრისტიანულ ქვეყნაში, მისი როლი ნათლად გამოვლინდა, ამასთან, საკმაოდ ადრეული ხანიდან.

საქართველოში განსხვავებული გეგმარებისა და არქიტექტურული სტრუქტურის გუმბათიანი საეკლესიო ნაგებობები იგება, თუმცა ძირითადად რამდენიმე არქიტექტურული

ტიპია გავრცელებული. მათ შორისაა ტეტრაკონქის, ტრიკონქის, თავისუფალი ჯვრის და ჩახაზული ჯვრის ტიპის ძეგლები, რომლებსაც ჯვრული გეგმარება გააჩნია და ჯვარგუმბათოვან ნაგებობებად მოიხსენიება. თითოეულ ზემოთხსენებულ ტიპს თავისი მახასიათებელი და განმასხვავებელი ნიშნები გამოარჩევს, თუმცა ჯვრის წარმოჩენა გეგმასა და სივრცეში ის არსებითი საერთო ნიშანია, რაც ჯვარგუმბათოვან ტაძრებს აერთიანებს.

ჯვარი კონსტანტინე დიდის ხანაში, ქრისტიანობის ოფიციალური აღიარების პერიოდიდან, ქრისტიანული რწმენის ყოვლისმომცველ სიმბოლოდ იქცა. ის ჯვარგუმბათოვან ტაძრებში ნაგებობის გეგმისა და სივრცული გადანწყვეტის საფუძველს წარმოადგენს. ჯვარს გუმბათქვეშა კვადრატისა და ოთხი მხრით მიმართული მკლავები ქმნის. გუმბათქვეშა კვადრატის ოთხი გვერდი ქვეყნიერების ოთხ მხარეს, შესაბამისად ამქვეყნიურ ყოფიერებას გამოსახავს. კვადრატის თავზე ნაგებობის დამაგვირგვინებელი გუმბათის ფუძით შექმნილი წრე, მარადიულობის, უსასრულობის და ზეციური სამყაროს სიმბოლოს განასახიერებს. ნიშანდობლივია, რომ ადრექრისტიანულ ხანაში ჩამოყალიბებული გუმბათიანი არქიტექტურის ამ სიმბოლურ კონცეფციას შეესატყვისება შუაბიზანტიურ ხანაში შემუშავებული ტაძრის მოხატვის სქემაში გუმბათის ფუძესთან, აფრებში, ქვეყნის ოთხივე მხარეს ქრისტიანული მოძღვრების გამავრცელებელი ოთხი მახარებლების გამოსახვის წესიც.

ამგვარად, საეკლესიო ნაგებობის საკრალურ სივრცეში ნიშანთა სისტემის მეშვეობით გაცხადებულია ეკლესიის არსობრივი მიზანი: წარმართოს მორწმუნენი უფლის სწავლითა და მოძღვრებით ამქვეყნიურ ცხოვრებაში, რათა ჰპოვონ მათ ქვეშეშეპირი გზა უფლისა და საუკუნო ცხოვრებისა.

აღსანიშნავია, რომ ჯვრის გარდა, რომელიც ჯვარგუმბათოვანი ტიპების საფუძველს წარმოადგენს, ჩვენი ვარაუდით საეკლესიო ნაგებობის გეგმარების საფუძველად ქრიზმაც გა-

მოიყენება. ამის მაგალითია საქართველოში მრავალაფსიდიანი ტაძრები (ჯაბუა, 2008: 129-137).

საქართველოში მრავალაფსიდიანი არქიტექტურული ტიპის გავრცელების პერიოდი ემთხვევა ე.წ. ცხოველხატული სტილის ფორმირების ხანას, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი ქართულ ბაროკოდ მოიხსენიებს (ჩუბინაშვილი, 1970: 236-261). ამ ეპოქაში არქიტექტურული ნაგებობის შიდა სივრცის თუ ფასადების გადანყვეტა, მთელისა და ნაწილის ურთიერთშეთანხმება, მრავალფეროვნების, დინამიზმის და ცხოველხატული ეფექტის შექმნას ემსახურება. არქიტექტურასა და სახვითი ხელოვნებაში გამოვლენილი მხატვრული ფორმისადმი ამგვარი მიდგომა, ცხადია, სახისმეტყველების საკითხების თავისებურ გააზრებას ეფუძნება. ამდენად, შეიძლება ვივარაუდოთ გუმბათიანი არქიტექტურის სტრუქტურის სიმბოლურ კონცეფციაში ახლებური მიდგომის გაჩენა, რომელიც, ბუნებრივია, არსობრივ ცვლილებას არ ითვალისწინებდა. შესაძლებელია დავუშვათ ჯვრის გარდა ქრიზმის გამოყენება, რომელიც ქრისტეს სახელის პირველი ორი ბერძნული ასოს ურთიერთშეთანხმებით არის შექმნილი. ქრიზმა მაცხოვრის ნიშან-სიმბოლოს წარმოადგენს და უფლის მოძღვრების სიმბოლოდ ქრისტიანულ სამყაროში ჯვრის დარად აღიქმება. საქართველოს მრავალაფსიდიანი ტაძრებში ექვსი აფსიდის რადიალური განლაგება ან ხუთი აფსიდით და სწორკუთხა მკლავით შექმნილი კომპოზიცია ზუსტად მიესადაგება ქრიზმის ექვსეგმენტთან მონოგრამას. რვააფსიდიან კომპოზიციაში (ნოჯიხევი) კი გამოყენებული უნდა იყოს ქრიზმისა და ჯვრის შენიაღბებული ვარიანტი. უმეტეს მრავალაფსიდიანი ტაძრების გეგმაში ქრიზმა წრეს მიახლოებულ მრავალწახნაგა ფორმაშია მოცემული. წრეში ქრიზმა ქრისტიანული მოძღვრების ყოვლისმომცველობის და მარადიულობის იდეას გამოსახავს. კუმურდოსა და ნიკორწმინდაში ქრიზმა ჯვრულ ფორმაშია მოქცეული, რითაც ხაზგასმულია ქრისტეს ვნებისა და ძლევის იდეა.

ამგვარად, ჯვარგუმბათიანი ტიპების მსგავსად, მრავალაფსიდიანი ტაძრების გეგმაში ქრიზმის მეშვეობით სიმბოლურად გაცხადებულია ქრისტიანული მრწამსის ერთგულების და ხსნის იდეა. საგულისხმო უნდა იყოს იმის გათვალისწინებაც, რომ X-XI საუკუნეების მიჯნა, ქრისტესშობიდან ათასი წელი, უთუოდ, ამ პერიოდის გამორჩეულობის განცდას ბადებდა. ამდენად, უფლის მიერ ათასი წლის წინ კაცად მოვლენილი ქრისტეს მონოგრამა ეპოქის ამგვარ აღქმას ზედმინვენით მიესადაგებოდა, რასაც მრავალაფსიდიანი არქიტექტურული ტიპის ნაგებობების დროის მხოლოდ მოკლე მონაკვეთში (X საუკუნის მეორე ნახ.-XI ს-ის დასაწყისი) მშენებლობაც ადასტურებს.

საქართველოს მრავალაფსიდიან ტაძრებში გეგმარების და არქიტექტურული სტრუქტურის გააზრების თვალსაზრისით ნათლად გამოიყოფა ორი ჯგუფი. პირველ ჯგუფშია ცენტრული, წრიულ ფორმას მიახლოებული გეგმარების ნაგებობები – გოგიუბა (სურ. 1), ოლთისი, კიალლის-ალთი, ბოჭორმა, კაცხი, ნოჯიხევი, ხოლო მეორეში ჯვრული კონფიგურაციის – კუმურდო (სურ. 2) და ნიკორწმინდა. ამასთან, პირველი ჯგუფის ძეგლებში პასტოფორიუმების მოწყობა არ ხერდება, ხოლო მეორე ჯგუფში ეს საკითხი სრულფასოვნად არის გადაწყვეტილი. ამდენად, არქიტექტურული ტიპი, რომელიც საქართველოში ერთ საუკუნეზე მცირე პერიოდში არსებობდა, არსებით სტრუქტურულ ცვლილებებს განიცდის და ორ, განსხვავებულ ქვეტიპს ქმნის. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა საუკუნეების განმავლობაში ქართულ ხუროთმოძღვრებაში პრიორიტეტული ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობების სტრუქტურული ცვლილებების განხილვა და იმ მიზეზების გამოვლენა, რაც სტრუქტურის მდგრადობას ან ცვლილებას განაპირობებს.

ქართულ არქიტექტურაში უადრესი, V საუკუნის გუმბათიანი ნაგებობები მანგლისის (სურ. 3) და ზეგანის წმინდა მარინეს (სურ. 4) ტაძრებია, რომელთა გეგმაში ნათლადაა

გამოვლენილი ჯვრის თემა. პირველი, დღეს ძლიერ სახემეც-ლილია, მაგრამ კარგად იკვეთება თავდაპირველი, ოქტო-გონში ჩანერილი ტეტრაკონქის კონფიგურაცია. მეორე ძეგ-ლის, მომცრო ზომის ზეგანის ტაძრის, გეგმა ორი მოცულო-ბითი ფორმის გადაკვეთით შექმნილი ჯვრული მოხაზულო-ბისაა და გუმბათი ექსტერიერში არ არის გამოვლენილი. ამ-დენად, დღევანდელი მონაცემებით საქართველოში ჯვარ-გუმბათოვანი საეკლესიო ნაგებობების მშენებლობა უკვე V საუკუნეში დაიწყო, რასაც ეს ორი ძეგლი ადასტურებს. ზე-განის ტაძრის არქიტექტურული სახე არქაულ იერს ატა-რებს, ხოლო მანგლისის ტაძარში კარგად გააზრებული სტრუქტურა არის ჩამოყალიბებული.

გუმბათიანი არქიტექტურული ტიპების ფორმირების პროცესი აქტიურად წარმართა მომდევნო, VI საუკუნეში. სწორედ ამ დროს წარმოჩნდა გუმბათიანი თემის მნიშვნე-ლობა, რამაც დიდწილად განსაზღვრა შუა საუკუნეების ქარ-თული ხუროთმოძღვრების განვითარების მთავარი ხაზი. თავდაპირველად იგება ტეტრაკონქის და თავისუფალი ჯვრის ტიპის, გეგმისა და არქიტექტურული სტრუქტურის თვალსაზრისით, მარტივი ნიმუშები (მაგ.: იდღეთის ნათლის-მცემელი, ერალაანთ-საყდარი, ნოჯიხევი, ძველი გავაზი), რომლებიც ე.წ. მარტივ ქვეტიპებს ქმნიან. იგივე სურათი აღინიშნება გარდამავალ ხანაში ტრიკონქის ტიპთან მიმარ-თებაში, რომლის პირველი ნიმუშები ასევე მარტივი ქვეტი-პის ძეგლებია (მაგ.: დორთქილისა, ბალჩალო-ყიშლა, ურავე-ლი, ჯვარზენი).

ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობების სტრუქტურის მდგრა-დობის საკითხის საკვლევად, განვიხილოთ, თუ რა საერთო მახასიათებელი აქვს მარტივი ქვეტიპის ნიმუშებს. მათი გეგ-მა ნათელყოფს, რომ ამ ძეგლებს ქრისტიანული საეკლესიო ნაგებობის კანონიკური მნიშვნელობის სათავსები, პასტო-ფორიუმები, არ გააჩნია. ამასთან, გუმბათი აფსიდალური ან სწორკუთხა ფორმის მკლავების გადაკვეთისას შექმნილ

კვედრატზე ამოდის და მის კუთხეებში მკლავების კვეთის ნერტილებს ეყრდნობა. შედეგად, იქმნება საკმაოდ მყარი კონსტრუქციული მთლიანობა, თუმცა ფართობის გაზრდის შეზღუდული შესაძლებლობებით. ეს ფაქტი არქიტექტურული ტიპისთვის პრობლემას ქმნის, რადგან საეკლესიო ნაგებობა უპირველესად ქრისტიანთა შესაკრებელს წარმოადგენს და ამიტომ მორწმუნეთა საკმაო რაოდენობის შეკრების უზრუნველყოფა მნიშვნელოვანია. შესაძლებელია კონკრეტულ შემთხვევაში, დამკვეთის ნების, მატერიალური რესურსის სიმწირის თუ სხვა მიზეზის გამო მომცრო ზომის ეკლესიის აგება იყოს სასურველი, მაგრამ, ზოგადად, საეკლესიო ნაგებობის არქიტექტურული ტიპი, უთუოდ, საჭიროებს ფართობის გაზრდის რესურსის არსებობას.

ამდენად, პასტოფორიუმების მოწყობის და ფართობის გაზრდის უზრუნველყოფა ის მოტივია, რაც არქიტექტურული ტიპის მარტივი სახის სახეცვლას, გართულებული ვარიანტების შემუშავებას განაპირობებს და კონკრეტული არქიტექტურული ტიპის სტრუქტურული მოდიფიკაციის შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას იძლევა. აღსანიშნავია, რომ ზოგი არქიტექტურული ტიპი არ იძლევა ამ საკითხების სრულფასოვნად გადაწყვეტის შესაძლებლობას. მაგალითად, დარბაზული ანუ ერთნაგიანი ეკლესიები თავისი არსით მარტივი ნაგებობებია და სწორედ სტრუქტურის სიმარტივე წარმოადგენს მათ მთავარ მახასიათებელს. ამდენად, ამ ტიპის ძეგლები უმთავრესად მომცრო ზომის, პასტოფორიუმების გარეშე ნაგებობებია, რომლებშიც ხშირად სათავსების ფუნქციას საკურთხევლის აფსიდაში არსებული ნიშები ითავსებს. სტრუქტურის სიმარტივე და ზემოთ აღნიშნული ორი პრობლემის არსებობა დარბაზულ ეკლესიებში ახალი სივრცეების და ნაწილების დამატების გზით სხვადასხვა ვარიანტების (მაგ.: დარბაზული ეკლესია სამხეთი სტოით, სამხრეთი და დასავლეთი სტოით, გარშემოსასვლელით, ჩრდილოეთი სათავსით და სხვ.) შემუშავებას განაპირობებს (ჯა-

ბუა, 2012: 63-78). პასტოფორიუმების საკითხი ჩვენს მიერ ნახსენებ მრავალაფსიდიან ტაძრებშიც პრობლემატურია. ამიტომ მისი გადანყვეტა ამ არქიტექტურული ტიპის რიგ ძეგლებში ნიშა-სათავსების (მაგ.: კაცხი, კიაღლის-ალთი) მოწყობის ან სტრუქტურის ძირეული სახეცვლის საშუალებით (კუმურდო, ნიკორწმინდა) განხორციელდა.

რაც შეეხება კონკრეტულად ჯვარგუმბათოვან ნაგებობებს, ისინი სტრუქტურული ცვლილების თვალსაზრისით საკმაოდ საინტერესო სურათს ქმნიან. ამ საკითხის უკეთ წარმოსაჩენად მოკლედ მიმოვიხილოთ მონაცემები თითოეული ტიპის შესახებ. როგორც აღვნიშნეთ, ტეტრაკონქის ტიპის ფორმირების პირველ ეტაპზე საქართველოში იგება მარტივი ქვეტიპის ტეტრაკონქები, რომელთა მშენებლობა X საუკუნის მეორე ნახევრამდე გრძელდება. მარტივი ქვეტიპის ძეგლების გეგმა ოთხი აფსიდის კომპოზიციით არის შედგენილი. ამ ძეგლებს პასტოფორიუმები არ გააჩნია, თუმცა მათი მოწყობის მცდელობა ამ ქვეტიპის ფარგლებში ჩანს მუხლაჯიგისში (სურ. 5) ერთი, ხოლო კინეპოსში (სურ. 6) ორივე სათავსის გამოყოფით. ტეტრაკონქის ტიპის კარდინალური ცვლილება მოხდა VI საუკუნის ბოლოს ნინოწმინდის კათედრალში, რითაც დიდი ზომის ნაგებობის აგება და ოთხი სათავსის განთავსება მოხერხდა. ამ ტენდენციამ შემდგომი განვითარება და არქიტექტურულ-მხატვრული თვალსაზრისით სრულყოფილი გადანყვეტა ჰპოვა მცხეთის ჯვრის ტაძარში (სურ. 7), რაც ახალი ქვეტიპის, კუთხისოთახებიანი ტეტრაკონქის შექმნის საფუძველი გახდა. ახალი მიდგომა ითვალისწინებდა ოთხაფსიდიანი კომპოზიციის სწორკუთხედში მოქცევას, რამაც სრულიად განსხვავებული ტიპოლოგიური, ინტერიერის სივრცული და ფასადების მხატვრული გადანყვეტის შესაძლებლობები წარმოაჩინა. კუთხისოთახებიანი ტეტრაკონქის ქვეტიპი შეიქმნა VI-VII საუკუნეთა მიჯნაზე აგებულ მცხეთის ჯვარში, გავრცელდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში VII საუკუნის პირველ ნახევარში ანუ

ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ე.წ. კლასიკურ ხანაში. ამ ქვეტიპის კიდევ ერთი, ნიმუში, ჩამხუსის ტაძარი (სურ. 8), გარდამავალ ხანაშიც აიგო. ტეტრაკონქის მესამე ქვეტიპი, მონუმენტური წრიულგარშემოსავლელიანი ტეტრაკონქი, VII საუკუნეში ჩამოყალიბდა. ტაოში აგებულ ამ ქვეტიპის ორ ძეგლში, იშხანსა და ბანაში (სურ. 9), დაისვა და გადაწყდა მასშტაბური ტეტრაკონქის აგების ამოცანა, რაც ოთხსათავსიანი ტეტრაკონქის კომპოზიციის წრიულ გეგმაში მოქცევის გზით განხორციელდა.

ამრიგად, ტეტრაკონქის ტიპის ფარგლებში ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში, მოხერხდა მომცრო ზომის მარტივი ნიმუშების შემდგომ დახვეწილი კუთხისოთახებიანი ვარიანტის და ბოლოს, მასშტაბური, რთული არქიტექტურული კომპოზიციის შექმნა. ტეტრაკონქის განვითარების ეს ქრესტომატიული გზა ნათლად მეტყველებს საქართველოში ამ არქიტექტურული ტიპის სტრუქტურული ცვლილებების მრავალფეროვნებას, თავად ტიპის განვითარების დინამიურობას, რაც ნათლად წარმოაჩენს ადგილობრივი ხუროთმოძღვრების დიდ შემოქმედებით პოტენციალს.

ზემოთაღნიშნულ კონტექსტში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტეტრაკონქის ტიპის პირველი ნაგებობა მანგლისის ტაძარი (დვალი, 1974). მარტივი ტიპის ამ ძეგლში გარკვეულწილად ნაწინასწარმეტყველებია საქართველოში ტეტრაკონქის არქიტექტურული ტიპის განვითარების გზა და გამოკვეთილია სტრუქტურული ცვლილებების შესაძლებლობები. მანგლისის ტაძარში (სურ. 3) ოთხი აფსიდა ჩანერილია ოქტოგონში, რითაც ერთგვარად გააზრებულია ტეტრაკონქის მრავალწახნაგა ან წრიულ კონფიგურაციაში მოქცევის არქიტექტურულ-მხატვრული ეფექტი, რაც ორი საუკუნის შემდგომ განხორციელდა იშხანსა და ბანაში მონუმენტური წრიულგარშემოსავლელიანი ქვეტიპის შექმნით. ამას გარდა მანგლისის გეგმაში ყურადღებას იქცევს აფსიდებს შორის კედლის სისქეში ოთხი ნიშა-სათავსის განთავ-

სება, რაც კუთხისოთახებიანი ქვეტიპის ოთხი სათავსის იდეას ეხმარება. ამდენად, საქართველოში ტექტრაკონქის ტიპის პირველი ძეგლი, მანგლისის ტაძარი, ოთხი ნიშა-სათავსისა და გეგმის რვანახნაგა მოხაზულობით ნათლად წარმოაჩენს ამ არქიტექტურული ტიპის სტრუქტურული ცვლილებების და ქვეტიპების ფორმირების პერსპექტივას.

თავისუფალი ჯვრის ტიპის ძეგლებს ჯვრული ფორმის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სტრუქტურა გააჩნია, სადაც ჯვარი განსაზღვრავს როგორც ექსტერიერის, ასევე ინტერიერის კონფიგურაციას (თუმანიშვილი, 1977). ტიპის რაობის განმაპირობებელი ეს ნიშანი ზღუდავს ფართობის გაზრდის და პასტოფორიუმების მოწყობის შესაძლებლობას. ამიტომ ამ ტიპის ძეგლები უმეტესად მომცრო ან საშუალო ზომის ნაგებობებია სათავსების გარეშე. ისინი სხვადასხვა ინტენსივობით იგება ადრეშუასაუკუნეებიდან დაწყებული (მაგ.: ერაღანთ-საყდარი (სურ. 10), სამნევრისი) გვიანი შუა საუკუნეების (მაგ.: ტყვირი, ქორეთისუბანი, ხოტევი) ჩათვლით. საყურადღებოა, რომ X-XI საუკუნეებში განხორციელდა პასტოფორიუმების მოწყობის მცდელობა, რითაც უარყოფილ იქნა ტიპის არსობრივი მახასიათებელი – ჯვრული გარშემონერილობა. შედეგად ჩამოყალიბდა ახალი სტრუქტურა, რომელსაც ინტერიერში თავისუფალი ჯვრის ტიპის მსგავსი ოთხმკლავიანი კომპოზიცია გააჩნია, მაგრამ ექსტერიერი განსხვავებული აქვს. ის ნახევრადთავისუფალი ჯვრის სახელით მოიხსენიება (ხოშტარია, 2005: 23) და თავისუფალი ჯვრის ქვეტიპად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ამ ტიპის ძეგლები თავისუფალი ჯვრის ტიპის ნიმუშებთან შედარებით უფრო დიდი ზომით და გართულებული გეგმარებით გამოირჩევა (მაგ.: ენი-რაბათი (სურ. 11), ექექი, იკვი). აღმოსავლეთით აფსიდის წინ ბემა და მის გვერდზე პასტოფორიუმები, დასავლეთით უმეტეს შემთხვევაში მკლავის დაგრძელება და პილასტრების მეშვეობით დანაწევრება ის ცვლილებებია, რაც აქ განხორციელდა. შედეგად, ექსტერიერში საკუთხევე-

ლის აფსიდა, პასტოფორიუმები, ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავი ქმნის სწორკუთხა გეგმარების ძირითად მოცულობას გუმბათით, რომლის გვერდით მდებარეობს დასავლეთ მკლავით შედგენილი უფრო მომცრო მოცულობითი ერთეული.

ამრიგად, არქიტექტურული ტიპის ამ ორ სახეობას შორის ინტერიერში ცვლილება ნაკლებად აღსაქმელია, ხოლო ნაგებობის კონფიგურაცია და გარე მასები საგრძნობლად განსხვავდება. რაც მთავარია, ცვლილებების მიზეზს ამ შემთხვევაშიც ფართობის გაზრდის მცდელობა და, უპირველესად, პასტოფორიუმების მოწყობა წარმოადგენს.

ტრიკონქი, გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, საქართველოში ტეტრაკონქის ბაზაზე ჩამოყალიბდა (ჩუბინაშვილი, 1936: 187-188). ამ ტიპის ძეგლები VIII-XI საუკუნეებში იგება. უადრეს, მარტივი ტიპის ნიმუშებში გუმბათი სამი აფსიდის და დასავლეთი მკლავის შესაყარზე შექმნილ კვადრატს ეფუძნება (მაგ.: დორთქილისა (სურ. 12), ბახჩალო-კიშლა, ჯვარზენი). შესაბამისად, სივრცის გაზრდის რესურსი ამ ქვეტიპის ფარგლებში შეზღუდულია. აღსანიშნავია, რომ მარტივი ქვეტიპის ძეგლებში პასტოფორიუმებიც არ არის, თუმცა გეგმარების სპეციფიკა მათი მოწყობის შესაძლებლობას იძლევა. შედეგად, იგება ტრიკონქები პასტოფორიუმებით, რომლებიც ე.წ. გართულებული ქვეტიპის ჯგუფს ქმნის. ეს ძეგლებია: ისი (სურ. 13), თელოვანი, ზეგანი. ტეტრაკონქის არქიტექტურულ ტიპში არსებითი სახეცვლა რთული ქვეტიპის ძეგლებში განხორცილდა. უმთავრესი ცვლილება ფართობის გაზრდის ძირითადი დამაბრკოლებელი საკითხის, გუმბათის აფსიდების შესაყარზე დაყრდნობის წესს შეეხო. ამ პრობლემის გადაწყვეტა კარდინალური ცვლილების გზით განხორცილდა და საქართველოში ჯერ კიდევ VII საუკუნეში წრომის ტაძარში გამოყენებულ ოთხ თავისუფალ საყრდენზე გუმბათის ამოყვანის ხერხს დაეფუძნა. ამდენად, შეიქმნა სრულიად ახალ პრინციპზე აგებული არქიტექტურული სტრუქტურა.

რა. უცვლელი დარჩა სამი აფსიდის თემა, რაც ტრიკონქის ტიპის არსებითი მახასიათებელია, მაგრამ გუმბათქვეშა სივრცესთან აფსიდების კონსტრუქციული კავშირი შესუსტდა. ოთხ საყრდენზე გუმბათის დაფუძნებამ ნაგებობის მასშტაბის გაზრდის, მისი ცალკეული მონაკვეთების სხვადასხვაგვარი დაგეგმარების შესაძლებლობა შექმნა. შედეგად, არქიტექტურულ-მხატვრული საკითხები თითოეულ ძეგლში კონკრეტული დამკვეთ-აღმშენებლის თუ რეგიონალური ხუროთმოძღვრული თავისებურებების შესაბამისად განხორციელდა და შეიქმნა ქართული ხუროთმოძღვრების ყველაზე მასშტაბური და გამორჩეული ძეგლები – ოშკი (სურ. 14), ბაგრატი, ალავერდი.

როგორც ვხედავთ, განხილული არქიტექტურული ტიპების განვითარება მათი სტრუქტურის ცვლის ეტაპობრივ სურათს წარმოაჩენს მარტივიდან რთულისკენ. საგულისხმოა, რომ ამ მხრივ განსხვავებულია ჯვარგუმბათოვანი ტაძრების კიდევ ერთი, ჩახაზული ჯვრის ტიპი, რომელიც სტრუქტურის მდგრადობით ხასიათდება. ის არსებით სახეცვლას არ განიცდის და, სხვა ჯვარგუმბათოვანი ტიპების საპირისპიროდ, გეგმარების მცირედ გამარტივების ტენდენციას ავლენს.

საქართველოში ჩახაზული ჯვრის ტიპი VII საუკუნიდან უწყვეტად არსებობს და ქართული ხუროთმოძღვრების წამყვან არქიტექტურულ ტიპს წარმოადგენს. ამ ტიპის ძეგლებს აგებენ საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე. გავრცელების ქრონოლოგიური და ტერიტორიული ფარგლების დიდი დიპაზონი განაპირობებს ჩახაზული ჯვრის ტიპის ნაგებობების არქიტექტურულ-მხატვრული იერსახის მრავალფეროვნებას, სტილისტურ ნაირგვარობას, თუმცა საყურადღებოა, რომ არქიტექტურულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა უცვლელი რჩება. ამის მიზეზია ის, რომ ჩახაზული ჯვრის სტრუქტურა პირველსავე ძეგლში, წრომის ტაძარში (სურ. 15), სრულყოფილად არის ჩამოყალიბებული. აქ გადაწყვეტილია

ყველა ის პრობლემა, რაც გუმბათიანი არქიტექტურის ზოგიერთი ტიპის შემთხვევაში ეტაპობრივად გადაილახა და ქვეტიპების წარმოშობა განაპირობა. თუ ფართობის გაზრდის და პასტოფორიუმების მონყობის საკითხის გადანყვეტა ტეტრაკონქისა და ტრიკონქის ძეგლებში სახეცვლის და არქიტექტურული კომპოზიციის გართულების მიზეზი გახდა, წრომში ეს საკითხი სრულფასოვნად იყო გადანყვეტილი. წრომის ტაძარში დასავლეთით იყო ნარტექსი და მეორე სართულზე პატრონიკე, რომელიც პირველად გვხვდება ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. ამდენად, არქიტექტურული სტრუქტურა არ საჭიროებდა ახალი ფორმების ძიებას თუ არსობრივ ცვლილებას და, შესაბამისად, საუკუნეების განმავლობაში მდგრადობას ინარჩუნებდა. საგულისხმოა, რომ სამნავიანი ბაზილიკის არქიტექტურული ტიპიც, რომელიც გეგმარების თვალსაზრისით კარგად პასუხობს სათავსების მონყობის და სასურველი ფართობის შექმნის მოთხოვნას, ასევე გამოირჩევა არქიტექტურული სტრუქტურის მდგრადობით. საქართველოში სამნავიანი ბაზილიკები სხვადასხვა ეტაპზე იცვლის პროპორციული თანაფარდობის წესს, მხატვრულ-სტილისტურ ნიშნებს, მაგრამ გეგმარების პრინციპი უცვლელი რჩება. ეს ფაქტი ჯვარგუმბათოვან ტიპებში სტრუქტურის ცვლილებების ჩვენს მიერ აღნიშნული მიზეზის მართებულობის კიდევ ერთ დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

როგორც აღინიშნა, მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე ჩახაზული ჯვრის ტიპის თავდაპირველად ფორმირებული მახასიათებლები შენარჩუნდა, ხოლო ერთგვარი სახეცვლა არა გართულების, არამედ მცირედ გამარტივების გზით განხორციელდა. კერძოდ, XI საუკუნეში, სამთავრო-სამთავისის ჯგუფის ძეგლებში (სურ. 16) დამკვიდრდა უფრო ლაკონური ვარიანტი, სადაც გუმბათი ოთხის ნაცვლად ორ საყრდენსა და აფსიდის შვერილებს დაეყრდნო. პ. ზაქარაია, რომელიც XI საუკუნიდან აგებულ ნიმუშებს ცენტრალურ-

გუმბათოვანი ტიპის სახელით მოიხსენიებს, ამ ძეგლებში არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით ოთხ ეტაჟს გამოჰყოფს (ზაქარაია, 1990: 3).

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ჩახაზული ჯვრის ტიპის სამშვილდისა (ჩუბინაშვილი ნ., 1969) და მოქვის (რჩეულიშვილი, 1988: 6-30) ტაძრები, რომლებიც გეგმარების თუ სივრცული გადაწყვეტის სირთულით გამოირჩევა და საქართველოში ამ ტიპის მრავალრიცხოვან ძეგლებს შორის ერთგვარ გამონაკლისად გვევლინება.

როგორც ცნობილია, ბიზანტიაში ჩახაზული ჯვრის ტიპის პირველ ნიმუშად იმპერატორ ბასილ I-ის მიერ 880 წელს კონსტანტინეპოლში აგებული „ნეას“ ტაძარი ითვლება. ამ დროიდან ეს ტიპი ბიზანტიასა და საერთოდ აღმოსავლეთ ქრისტიანულ სამყაროში წამყვან თემად იქცა. მანამდე, VII, VIII და IX საუკუნის ძეგლებში (ნიკეას ტაძარი, წმ. ნიკოლოზი მირაში, წმ. სოფია თესალონიკაში, წმ. კლიმენტი ანკარაში და სხვ.) ეტაპობრივად მოხდა სტრუქტურის დახვეწა-გამარტივება, რის შედეგად საბოლოოდ კომპაქტური არქიტექტურული სახე შეიქმნა (კრაუთჰაიმერი, 1986: 285-300). თუ გავითვალისწინებთ, რომ წრომის ტაძრის თანადროულად VII საუკუნეში სომხეთშიც (მნაცაკანიანი, ოგანესიანი, საინიანი, 1978: 106-108) იგება ჩახაზული ჯვრის ტიპის ნაგებობები (მაგ.: გაიანეს, ბაგავანის, მრენის ტაძრები), ქრისტიანულ სამყაროში ამ ფართოდ გავრცელებული არქიტექტურული ტიპის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით სამხრეთი კავკასია და კონკრეტულად საქართველო, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

საქართველოში ჩახაზული ჯვრის ტიპის პირველივე ნიმუშის გამართული არქიტექტურული სტრუქტურა და მხატვრული გამომსახველობა ამგვარი დახვეწილი გადაწყვეტის განმაპირობებელი გარკვეული არქიტექტურული ტრადიციის არსებობაზე მიუთითებს. გ. ჩუბინაშვილი წინაპირობას საქართველოს საერო ხუროთმოძღვრებაში, კერძოდ, საც-

ხოვრებელი სახლის – გლახური დარბაზის, ფორმებში ხედავს და წრომის ტაძარს ზოგადად ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში ამ ტიპის ერთ-ერთ უადრეს ნიმუშად მიიჩნევს (ჩუბინაშვილი, 1969). ჩვენი აზრით, საერო ხუროთმოძღვრების ტრადიციებთან ერთად, უთუოდ გასათვალისწინებელია წინაქრისტიანული საქართველოს კულტურული კონტაქტების მნიშვნელობა და ამ გზით ინოვაციების შეთვისების უნარი. საფიქრებელია, რომ სასახურ ირანში გავრცელებული ოთხ საყრდენზე ტრომპებით ამოყვანილი გუმბათის კომპოზიცია, უთუოდ, ნაცნობი იყო ამ ქვეყანასთან მჭიდრო ურთიერთობების მქონე საქართველოს ხუროთმოძღვრებისათვის. საყურადღებოა, რომ გ. ყიფიანი (ყიფიანი, 2000), რომელიც საქართველოში ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ფორმირებაზე წარმართული ტაძრების ზეგავლენაზე ამახვილებს ყურადღებას, საგანგებოდ გამოყოფს საქართველოში დადასტურებულ ცეცხლის ტაძრების საყრდენებიან კომპოზიციას ციხიაგორასა (სურ. 17) დედოფლის მინდორში (სურ. 17). ამდენად, უდაოა, რომ საქართველოში ადგილობრივმა სამშენებლო გამოცდილებამ და ტრადიციებმა თავისი როლი შეასრულა ჩახაზული ჯვრის ტიპის გავრცელებაში.

ამრიგად, საქართველოში ჯვარგუმბათოვან ტიპებში არქიტექტურული სტრუქტურის მდგრადობის საკითხი განსხვავებულია და თითოეულ ტიპს ევოლუციური განვითარების საკუთარი გზა ახასიათებს. უცვლელი რჩება მთავარი მახასიათებელი – ჯვრული გადანწყვეტა, ვინაიდან ჯვარი ამ ნაგებობების იდეურ და გეგმარების საფუძველს ქმნის. არქიტექტურული სტრუქტურის ყველაზე მნიშვნელოვანი სახეცვლა აღინიშნება ტრიკონქის ტიპში, სადაც პრინციპულად ახალი არქიტექტურულ-კონსტრუქციული მიდგომა იქნა გამოყენებული გუმბათქვეშა საყრდენების სახით, რამაც მასშტაბური და განსხვავებული დაგეგმარების ნაგებობების აგების შესაძლებლობა შექმნა. სტრუქტურის დინამიური სახეცვლა გამოარჩევს ტეტრაკონქის ტიპს, რის შედეგად კუთ-

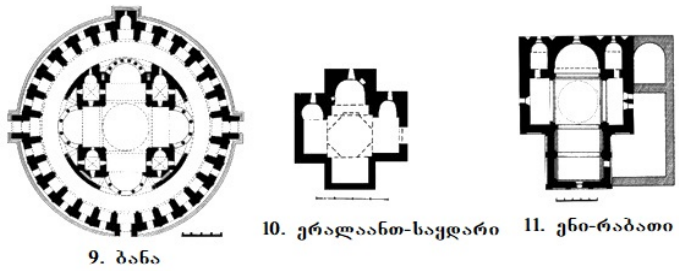
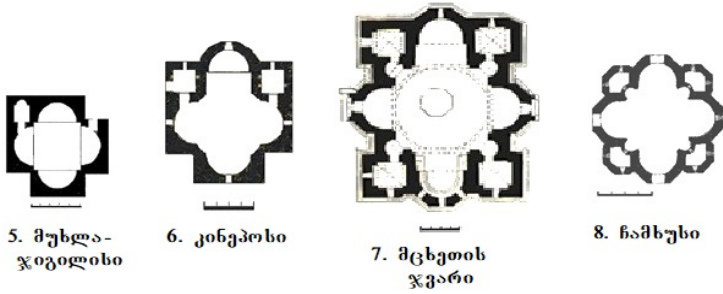
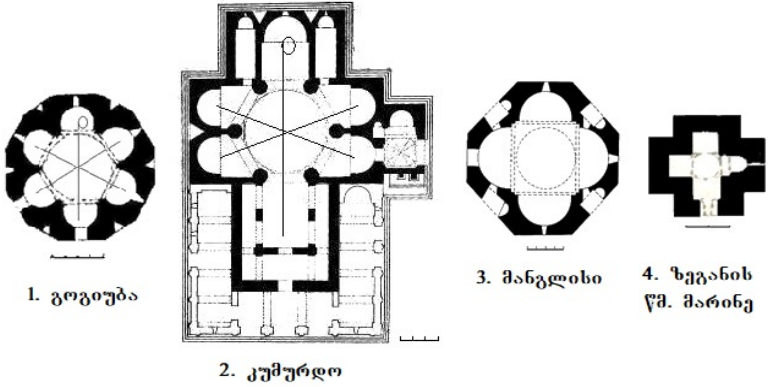
ხისოთახებიანი და წრიულგარშემოსასვლელიანი ქვეჯგუფების არქიტექტურულ-მხატვრული ღირებულებით გამორჩეული ძეგლები აიგო. რაც შეეხება თავისუფალ ჯვრის ტიპს, ის საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებდა თავდაპირველ სახეს, თუმცა პარალელურად ჩამოყალიბდა მეორე – ნახევრადთავისუფალი ჯვრის ტიპი, რომელშიც უგულვებელყოფილია ძირითადი მახასიათებელი, ჯვრული კონფიგურაცია. ამ არქიტექტურული ტიპების შედარებითი ანალიზი ნათლად ავლენს, რომ მათი სტრუქტურის სახეცვლის მოტივატორი ძირითადად ორი, პასტოფორიუმების მოწყობის და ფართობის გაზრდის საკითხია. ეს თითოეული ტიპის არქიტექტურულ-კონსტრუქციული პოტენციალის გამოვლენას და ახალი ქვეტიპების ფორმირებას განაპირობებს. განსხვავებულ სურათს ქმნის ჩახაზული ჯვრის ტიპი, რომელიც სტრუქტურის მდგრადობით ხასიათდება, რადგან აქ სხვა ტიპებისთვის პრობლემური საკითხები იმთავითვე გადაწყვეტილი იყო და სახეცვლის საჭიროება არ იდგა.

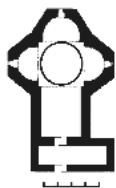
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დვალი მ., მანგლისის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბილისი, 1974.
2. ზაქარაია პ., ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბილისი, 1990.
3. ყიფიანი გ., კოლხეთისა და იბერიის წარმართული ტაძრები და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების წარმოშობის საკითხები, თბილისი, 2000.
4. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1936.
5. ხოშტარია დ., კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბილისი, 2005.

6. ჯაბუა ნ., ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, კრებული „საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები“, სიძველეთა დაცვისა და შესწავლის ცენტრი, თბილისი, 2008.
7. ჯაბუა ნ., ქრისტიანული ტაძრის არქიტექტურული ტიპები საქართველოში, თბილისი, 2012.
8. Krautheimer R., „Early Cristian and Byzantine Architecture“, Harmondsworth, 1986.
9. Мнацаканян С., Оганесян К., Саинян А., «Очерки по истории архитектуры древней и средневековой Армении», Ереван, 1978.
10. Рчеулишвили Л., «Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии», Тбилиси, 1988.
11. Туманишвили Дм., «Тема свободного креста в средневековой грузинской архитектуре», ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1977.
12. Чубинашвили Г., «Цроми», Тбилиси, 1969.
13. Чубинашвили Г., «Кумурдо и Никорцминда, Вопросы истории искусства», Тбилиси, 1970.
14. Чубинашвили Г., «Церковь близ сел. Болнис-Капанакчи, Вопросы истории искусства», Тбилиси, 1970.
15. Чубинашвили Н., «Самшвилдский Сион», Тбилиси, 1969.

ილუსტრაციები:

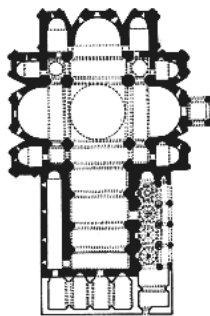




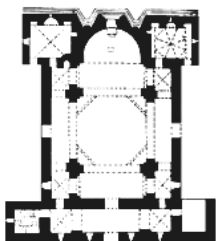
12. დორთქილისა



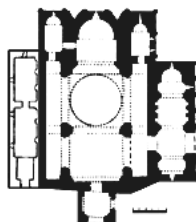
13. ისი



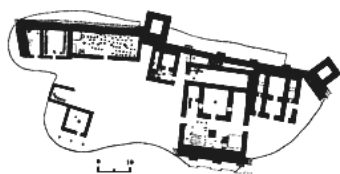
14. ოშკი



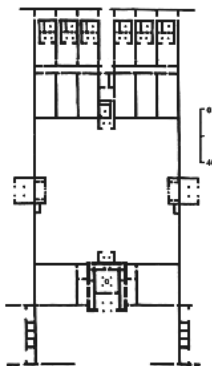
15. წრომი



16. სამთავერო



17. ციხიავორა



18. დედოფლის
მინდორი

ნინო სულავა
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

კოლხური ბრინჯაოს კულტურა და
„ფანტასტიკური ცხოველი“
(ტიპოლოგია, ქრონოლოგია, გავრცელება, გენეზისი)

ნებისმიერი ქვეყნის არქეოლოგიაში არის საკითხების სფერო, რომელთა კვლევაც თაობიდან თაობაზე გადადის.

კავკასიაში, ამგვარი სფეროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, საინტერესო და ამოუწურავი თემაა კოლხური ბრინჯაოს კულტურის იმ საკითხების შესწავლა, რომელიც კიდევ უფრო გაამყარებს ამ არქეოლოგიური კულტურის საფუძვლებს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა კოლხურ ბრინჯაოს ნანარმზე „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებების შესწავლა.¹

კავკასიაში აღმოჩენილ არქეოლოგიურ კულტურათა მასალებიდან ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა ე.წ. „კოლხურ-ყობანური“ წრის არტიფაქტები, რომელთა მხატვრული შემკულობის შესახებ მრავალი ნაშრომი შეიქმნა, მათ შორის სხვადასხვა ცხოველად ინტერპრეტირებული „ფანტასტიკური ცხოველის“ სემანტიკის შესახებ (Миллер, 1876; Миллер, 1922; Virchov, 1881, 1883; Уварова, 1900: 67, 178; Мещанинов, 1925: 195, 241, 245-256; Куфтин,

¹ „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებების შესწავლას სტატიების მთელი სერია მიუძღვნა ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორმა ნ. სულავამ და ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატმა ქ. რამიშვილმა (სულავა, 2010; რამიშვილი, სულავა, 2010; რამიშვილი, 2010; სულავა, რამიშვილი, 2011; რამიშვილი, 2011; Sulava, 2012; რამიშვილი, 2013; რამიშვილი, სულავა, 2013; Sulava, 2014; სულავა, 2016; Sulava, 2016). ივარაუდება სტატიების კრებულის გამოცემა კატალოგით.

1949: 56, 57, 195, 196; Perrot, Chipiez, 1898: 251-253, სურ. 118; Бардавелидзе, 1957: 47-53, 54; ვირსალაძე, 1964; ამირანაშვილი, 1963: 42, 43; ხიდაშელი, 1982: 28, 30, 63-64; ურუშაძე, 1984: 29, 30; ურუშაძე, 1988: 50, 51, 81; Иванов, 1980: 57-64; ფანცხავა, 1988: 39, 48, 49; აბაკელია, 1997: 56-58).

როგორც ჩანს, ძალის კულტი (იგივე „ფანტასტიკური ცხოველი“) სხვადასხვა სახით ფართოდ იყო გავრცელებული როგორც კავკასიის, ასევე ევროპის სივრცეშიც. ხოლო ნ. აბაკელიას კვლევის თანახმად, ძალის/მგლის სიმბოლო ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში მრავალი ასპექტით ფიგურირებს და, ისევე როგორც სხვა მრავალ მითოლოგიურ ტრადიციაში, ზოგჯერ ერთ სახეში ერთიანდება. მკვლევარი იზიარებს ნ. მარის მოსაზრებას, რომ მგელი-ძალდი, როგორც დარაჯი ან მცველი, კლასიფიცირდება ქვენარმავალთა კლასის წარმომადგენლებთან – დრაკონთან, გველთან, ვეშაპთან ერთად, ე.ი. ქვესკნელის ბინადრებთან (აბაკელია, 1997: 58).²

სხვადასხვა დროს, სხვადასხვაგვარად უამრავი მკვლევარი შეხება „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებას, რომელიც ყველაზე მეტად არის გავრცელებული ე.წ. კოლხურ-ყობანურ ბრინჯაოს ნაწარმზე, მაგრამ ჯერ არავის უკვლევია ყოველმხრივ, კომპლექსურად – ტიპოლოგიური, ქრონოლოგიური, გავრცელებისა და გენეზისის თვალსაზრისით.

ამ მეთოდოლოგიით (ტიპოლოგია, ქრონოლოგია, გავრცელება, გენეზისი) გამოსახულების შესწავლის იდეა წარმოშვა იმ გარემოებამ, რომ ანალოგიურგამოსახულებებიანი,

² ეს მოსაზრებები საინტერესოა როგორც ოქროს საწმისის მითთან დაკავშირებით, ასევე ძველ ქართულ სამკაულში „ფანტასტიკურ-ცხოველებთან“ თუ დრაკონის თავებით შემკულ ნივთებთან დაკავშირებით (ლორთქიფანიძე, 2015), ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, სარკმლის ფრიზის ირგვლივ, კარგა ხანს შემორჩენილ ამ გამოსახულებიან შემკულობასთან დაკავშირებით (Sulava, 2012).

სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებული (გრავირება, გრანულაცია, პუნსონი) არტეფაქტები ევროპის მეტ-ნაკლებად თანადროულ არქეოლოგიურ მასალებშიც მოვიძიეთ. კერძოდ, ევროპული აღმოჩენებიდან ცნობილია – გამოსახულებები ფიბულებსა, დისკოებსა და ფარებზე იტალიიდან, ფიბულებზე – ყოფილი იუგოსლავიის ტერიტორიიდან (სულავა, 2010; სულავა, 2011; Sulava, 2012; Sulava, 2014); ამგვარი, კომპლექსური კვლევა მაქსიმალურ შესაძლებლობას იძლევა მრავალმხრივი ინფორმაციის მიღების თვალსაზრისით, არამარტო კონკრეტულად ამგვარგამოსახულებიან ნივთებზე, არამედ თვით კოლხური ბრინჯაოს კულტურაზე.

საქართველოში აღმოჩენილი ამ გამოსახულებათა ტიპოლოგიური, ქრონოლოგიური, გავრცელებისა და გენეზისის თვალსაზრისით შესწავლამ ახალი მონაცემები გამოავლინა, რითიც კიდევ უფრო მყარდება კოლხური ბრინჯაოს კულტურის საფუძვლები.

კავკასიაში გავრცელებული ბრინჯაოს ყველა იმ ნაკეთობის (კოლხური ცულები, შუბისპირები, აბზინდები, ფიბულები, კვერთხისთავები, ქინძისთავები, მცირე პლასტიკა და სხვ.), რომლებზეც გრავირებითა თუ სკულპტურულად, გამოსახულია „ფანტასტიკური ცხოველი“, ტიპოლოგიურად შესწავლამ (რამიშვილი, სულავა, 2010) განსაზღვრა ის ტიპოლოგიური ნიშნები, რაც ახასიათებს „ფანტასტიკურ ცხოველს“ და რისი საშუალებითაც გაიმიჯნა ისინი სტილურ-ტიპოლოგიურად და ქრონოლოგიურად (რამიშვილი, 2010; სულავა, რამიშვილი, 2011).

ამ გამოსახულებათა ტიპოლოგიური განვითარების დინამიკამ გვიჩვენა, რომ შესრულების განსხვავებული მანერის მიხედვით „ფანტასტიკური ცხოველი“ (როგორც გრავირებული, ასევე მცირე პლასტიკა), იმისდამიუხედავად ნივთის

რომელ ნაწილზეა განთავსებული, ორ ჯგუფად დაიყო³ – I ჯგუფში უფრო ნატურალისტური გამოსახულებები გაერთიანდა, ხოლო II ჯგუფში – სტილიზებულ-სქემატურ-გეომეტრიზირებული ფიგურები. თითოეული ჯგუფშიც თავის მხრივ, მოდელირების თვალსაზრისით, გარკვეული განსხვავებების საფუძველზე, გამოიყო I ჯგუფში ორი ქვეჯგუფი (ტაბ. I/1, 2) და II ჯგუფში ოთხი ქვეჯგუფი (ტაბ. I/3-6).

ქრონოლოგიური⁴ განვითარების დინამიკამ გვიჩვენა, რომ I ჯგუფის „ფანტასტიკურცხოველებიანი“ არტეფაქტები თარიღდება ძვ.წ. VIII ს-ის პირველი ნახევრითა და VII ს-ით, ხოლო II ჯგუფის „ფანტასტიკურცხოველებიანი“ არტეფაქტები თარიღდება ძვ. წ. VIII ს-ის მეორე ნახევრითა და VI ს-ის დასაწყისით. როგორც ჩანს, I ჯგუფის I ქვეჯგუფისა და II ჯგუფის I ქვეჯგუფის (შესაძლოა, II ქვეჯგუფისაც) გამოსახულებები გარკვეული პერიოდის განმავლობაში თანაარსებობდნენ, ხოლო II ჯგუფის III და IV ქვეჯგუფები არსებობ-

³ განსხვავებით ლ. ფანცხავასაგან, რომელსაც ცულებზე მოთავსებული გამოსახულებები დაყოფილი აქვს სამ ჯგუფად: I და II ჯგუფის საფუძველია სტილური ნიშნები, ხოლო III ჯგუფისა – ცულზე გამოსახულების კომპოზიციური განთავსება (ფანცხავა, 1988: 69-71, 85, 86), რაც მეთოდოლოგიურად არასწორია. ფაქტობრივად, გამოდის, რომ მისეული II და III ჯგუფის გამოსახულებები ერთიდაიგივეა, რაც შემდეგში ქრონოლოგიურ აღრევასაც იწვევს.

⁴ კავკასიის გვიანბრინჯაო-რკინის ხანის სამაროვნებიდან, რომელიც კარგად არის წარმოდგენილი დახურული კომპლექსებით და შესაბამისად დათარიღებული, და რომლის კომპლექსებიც ჩვენთვის საინტერესო გამოსახულებებიანი ბრინჯაოს ნაწარმის შემცველია, თლიას სამაროვანია, რომლის ქრონოლოგია სრულად მოცემული აქვს ძეგლის გამთხრელს ბ. ტენოვს, რომლის თანახმადაც თლიას სამარხები თარიღდება – ძვ.წ. XII-X, X-IX და VII-VI საუკუნეებში (Техов, 1980; 1981; 1985; 2002). ჩვენთვის მისაღებია ლ. ფანცხავას მიერ შემოთავაზებული გაახალგაზრდავებული თარიღები (ფანცხავა, 1988), თუმცა ვფიქრობთ, რომ ზოგიერთი თარიღის დაკონკრეტება შეიძლება, რასაც რამდენიმე ნაშრომი მიუძღვნენ (სულავა, 2000; Сулава, 2004; სულავა, 2006; სულავა, 2011; Сулава, 2012).

დნენ ძვ. წ. VII ს-ის მეორე ნახევარსა და VI ს-ის დასაწყისში (სულავა, 2000; Сулава, 2004; სულავა, 2011; სულავა, რამიშვილი, 2011; Сулава, 2012) (ტაბ. II).

კოლხური ბრინჯაოს კულტურის არეალის დასადგენად ყოველთვის ამ კულტურის ისეთი წამყვანი არტეფაქტი სახელდება, როგორცაა კოლხური ცული (სახაროვა, 1998: 34-40; Sulava, 2016). ვფიქრობთ, რომ არეალის მოსანიშნად ბრინჯაოს ყველა ის ნაწარმიც შეიძლება გამოვიყენოთ საყრდენად, რომელზეც „ფანტასტიკური ცხოველია“ დატანილი (პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, კოლხური ცულები და ფიბულები, რომელთა ბუდეებიც შემკულია „ფანტასტიკური ცხოველით“).⁵

რადგან ეს გამოსახულება დაკავშირებულია რწმენა-წარმოდგენებთან, რაც ყველაზე დიდხანს ინარჩუნებს თავს ამა თუ იმ ხალხის ყოფაში, ტოტემურ ღვთაებასთან ან გარკვეულ კულტთან, მისი ზოგადი ფუნქცია, პატრონის, მეომრის მცველად, ზოგადად მცველად უნდა წარმოვიდგინოთ. ამ გამოსახულებების გავრცელება ჩრდ. იტალია-ადრიატიკიდან მოყოლებული საკმაოდ დიდ არეალს მოიცავს და პირდაპირ მიგვანიშნებს სამხრეთ ევროპასთან კოლხეთის კონტაქტებზე, რომელიც ზღვით ხორციელდებოდა (Куфтин, 1944: 316;

⁵ არეალის და გენეზისის დადგენის ყველაზე კარგ საშუალებას იძლევა კავკასიაში მოპოვებული მასალის, ფაქტობრივად, ყველა ხელმისაწვდომი არტეფაქტის (ამ შემთხვევაში, „ფანტასტიკური ცხოველით“ შემკული) არქეოლოგიური ატლასის პრინციპით ილუსტრირება, რომლის საფუძველიც იქნება კავკასიის „ფანტასტიკურცხოველიანი“ ბრინჯაოს მასალების კატალოგი, რაც რაოდენობრივ-ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიურ კონცენტრაციასაც გვიჩვენებს. არქეოლოგიური ატლასის იდეა (კულტურათა დამახასიათებელ არტეფაქტებზე) საქართველოს არქეოლოგიურ კვლევის ცენტრში აკად. ოთ. ლორთქიფანიძის დანერგული იყო და საბოლოო მიზნად ისახავდა საქართველოს არქეოლოგიისათვის გერმანული Prähistorische Bronzefunde-ს სერიის ანალოგიური გამოცემის შექმნას.

სულავა, 2011: 227), და რაც ფაქტობრივად, კოლხეთში არგონავტების მოგზაურობის მარშრუტში ექცევა (აპოლონიოს როდოსელი, 1975: 16, 216, შენ. 13; სულავა, 2011: 227). კოლხეთში ოქროს საწმისის მცველი გველეშაპი „ფანტასტიკური ცხოველის“ ერთ-ერთი სახეა (ლორთქიფანიძე, 2019: 145, 149, 150-158).

თუ „ფანტასტიკური ცხოველის“ ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიურ განვითარებას გადავავლებთ თვალს როგორც კოლხეთში, ასევე სამხრეთ ევროპაში, ერთმანეთს ემთხვევა ჩვენი I და II ჯგუფის II/I და II/II ქვეჯგუფის გამოსახულებები, რაც ქრონოლოგიურად ძვ. წ. VIII-VII სს-ს მოიცავს; დაახლოებით იგივე თარიღები გვაქვს ევროპაშიც ამ გამოსახულებებისათვის: კერძოდ, ბ. კუფტინს პარალელი მოჰყავს ბერძნული სამყაროდან – ბეოტიაში აღმოჩენილი ნავისებური ფიბულის სახით, რომელსაც ფირფიტისებური ფეხი/ბუდე აქვს, რომელიც შემკულია გრაფირებით შესრულებული კომპოზიციით, რომლის მთავარი პერსონაჟი მტაცებელია; ის კავკასიურ ფანტასტიკურ ცხოველებს განსაკუთრებით ფარფლისებური თათებით ემსგავსება (Perrot, Chipiez, 1898: 251-253, სურ. 118; Куптин, 1949: 56); კავკასიაში გავრცელებული ფანტასტიკური ცხოველის გამოსახულებისათვის ერთი შეხედვით სრულიად მოულოდნელ პარალელებს ვპოულობთ იტალიაში, კერძოდ, ბოლონიაში აღმოჩენილი ე.წ. „წურბლისებურ“ ფიბულების შემკულობაში. ამ ფიბულების ზურგი შემკულია ერთმანეთის საპირისპიროდ მიმართული „კავკასიური ფანტასტიკური“ ცხოველების ანალოგიური გამოსახულებებით (Montelius, 1895: II, ტაბ. VI/50). ი. ზუნდვალის მიხედვით, ეს ფიბულა ოქროსია და ფანტასტიკური „ძაღლების“ გამოსახულება შესრულებულია გრანულაციის ხერხით (Sundwall, 1943: 178, 188, 189, სურ. 286, სურ. 303). ამგვარი ფიბულები ძვ. წ. VIII ს-ის მეორე ნახევრით თარიღდება (Sundwall, 1943: 55); ჩვენთვის საინტერესო გამოსახულებები ევროპის სხვა არტიფაქტებზეც დასტურდება – ფიბულა იუ-

გოსლავიიდან (დალი – Dalj), რომელიც რ. ვასიჩს მიაჩნია „ყოზანური ბესტიას“ მსგავსად (Vasić, 1971: 2, ტაბ. II13).

ანალოგიური გამოსახულებებითაა შემკული ბრინჯაოს ფარები/დისკოები იტალიიდან. ისინი ორი სახისაა: ფარების ერთ ჯგუფზე გამოსახულება მთელ სასურათო სიბრტყეს ფარავს და ერთთავიანი ან ორთავიანია; ფარების მეორე ჯგუფზე გამოსახულებები მოქცეულია გეომეტრიული ორნამენტით შევსებულ წრიულ ფრიზებს შორის, ხოლო ცხოველის გამოსახულებები მონაცვლეობენ სვასტიკებთან. ამ ნივთების კონცენტრაცია ცენტრალურ იტალიაში ხდება. თითო-ოროლა სამხრეთ და ჩრდილო იტალიაშიც არის აღმოჩენილი. მათი ქრონოლოგია ძვ. წ. VII ს-ის დასაწყისითა და VI ს-ის შუა ხანებით განისაზღვრება (Tomedi, 2000: 39-42, 72-80, ტაბ. 17-21, 100, 149, 153).

პირველი ჯგუფის ფარების შესახებ ბ. ფარმაკოვსკი გამოთქვამდა აზრს, რომ ისინი გვხვდება ეტრუსკების ხელოვნებაში, რომელიც დიდად არის დამოკიდებული მცირე აზიის ხელოვნებაზე (Фармаковский, 1914: 29, ტაბ. XIX3).

ევროპულ და კავკასიურ მასალებში არსებული, ჯერ კიდევ კარგა ხნის წინ დაფიქსირებული სხვა და ამ მსგავსებების (Perrot, Chipiez, 1898: 251-253, სურ. 118; Куфтин, 1949: 56, 57, 195, 196; აფაქიძე, 2003: 49-62) შედარების საფუძველზე, რომლებიც ამა თუ იმ სახის კონტაქტების ამსახველია, შესაძლებლად მიგვაჩნია განვსაზღვროთ მათი მიმართება ჩვენს მასალებთან, კერძოდ, კოლხურ ბრინჯაოს კულტურასთან.

ვფიქრობ, ქვემოთ მოტანილი მასალა კიდევ ერთხელ უნდა ადასტურებდეს კავკასიასა და სამხრეთ ევროპას შორის არსებულ კონტაქტებს, რომელთა დამადასტურებელი არტეფაქტები თუ არტეფაქტების სხვადასხვა დეტალები, რა თქმა უნდა ტრანსფორმაციას განიცდიდნენ სივრცესა და დროში, მაგრამ მიუხედავად ამისა მაინც შესაძლებელია ამ მოვლე-

ნის (როგორც არ უნდა დავარქვათ – კონტაქტები, იმპულსები თუ სხვ.) თვალის გადავინახებ.

ს. რაინჰოლდი თვლის, რომ სწორედ კავკასიიდან ვრცელდებოდა დასავლეთში კულტურული იმპულსები, რომლებიც ეხლა განიხილება როგორც ფორმათა წარმომშობი ევროპული ჰალშტატის კულტურის ჩამოყალიბებაში (Reinhold 2007: 2-5, 333).

დღეისათვის არსებულ მონაცემებზე დაყრდნობით შეგვიძლია იმ დასკვნის გამოტანა, რომ სხეზეა ევროპული მასალების კავკასიური, თუ პირიქით, პარალელი – „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულების სახით.

„ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულების ტიპოლოგიის, ქრონოლოგიისა და გავრცელების კვლევით ჩვენც იგივე დასკვნებამდე მივედით, რა დასკვნებსაც აკეთებს ოთ. ლორთქიფანიძე „განძების“ შესწავლის შედეგად; კოლხური ბრინჯაოს კულტურის მატარებლების, კოლხების, საკრალური წესები ჩვენი კვლევებით (რაც ამაგრებს ჩვენი დიდი მკვლევარის მოსაზრებებს „განძებთან“ დაკავშირებით) ასახული უნდა იყოს კოლხურ ბრინჯაოს ნაწარმზე გრავირებით შესრულებული ე.წ. „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულების თემაში (შდრ.: ლორთქიფანიძე, 2002 და სულავა, 2010; რამიშვილი 2010; რამიშვილი, 2014; სულავა, რამიშვილი, 2011; Sulava, 2014; Sulava, 2016).

კოლხური ბრინჯაოს კულტურის არტეფაქტების უმნიშვნელოვანესი სიუჟეტის – „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებებზე ტიპოლოგიური, ქრონოლოგიური, გავრცელებისა და გენეზისის თვალსაზრისით ჩატარებული კვლევების შედეგად მიღებულმა მონაცემებმა დაადასტურა, რომ ამ გამოსახულების ჩამოყალიბება მოხდა კოლხური ბრინჯაოს კულტურის წიაღში, რომლის ფესვებიც საქართველოს, კოლხეთის ტერიტორიაზეა, სადაც იხაზება კიდევ მისი არეალი საკონტაქტო და ინფილტრაციის ზონებით – საქართველოს მიმდებარე თურქეთის ტერიტორიიდან მოყოლებული აფხა-

ზეთის მიმდებარე ჩრდ. ნაწილის ჩათვლით, მესხეთის, შიდა ქართლისა და ჩრდ. კავკასიის ნაწილის ჩათვლით.

ლიტერატურა:

1. აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, თბილისი, 1975.
2. აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბილისი, 1997.
3. აფაქიძე ჯ., კოლხური კულტურის საგარეო კავშირები ნამოსახლარების კერამიკული მასალის მიხედვით და მათი მნიშვნელობა აბსოლუტური ქრონოლოგიის კვლევისათვის, ძიებანი №12, თბილისი, 2003.
4. ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, თბილისი, 1964.
5. ლორთქიფანიძე ო., „განძები“ კოლხური ბრინჯაოს კულტურაში, ძიებანი, დამატებანი, VI, თბილისი, 2001.
6. ლორთქიფანიძე ნ., ძველი ქართული სამკაული, თბილისი, 2015.
7. სახაროვა ლ., კიდევ ერთხელ კოლხური ცულების ტიპოლოგიის შესახებ. ძიებანი, №1, თბილისი, 1998.
8. რამიშვილი ქ., კოლხურ ცულებზე გრავირებული „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებათა ტიპოლოგიისათვის (სტილისა და კომპოზიციის გააზრების ცდა), იბერია-კოლხეთი, №6, თბილისი, 2010.
9. რამიშვილი ქ., სულავა ნ., „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულება კოლხურ-ყობანურ ბრინჯაოს ნაწარმზე (აკც-ში წაკითხული მოხსენება ლ. სახაროვას სსოვნისადმი მიძღვნილ სესიაზე. 10.IX.2010. ხელნაწერი), თბილისი, 2010.
10. რამიშვილი ქ., „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებები კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლებზე, ძიებანი, №20, თბილისი, 2011.

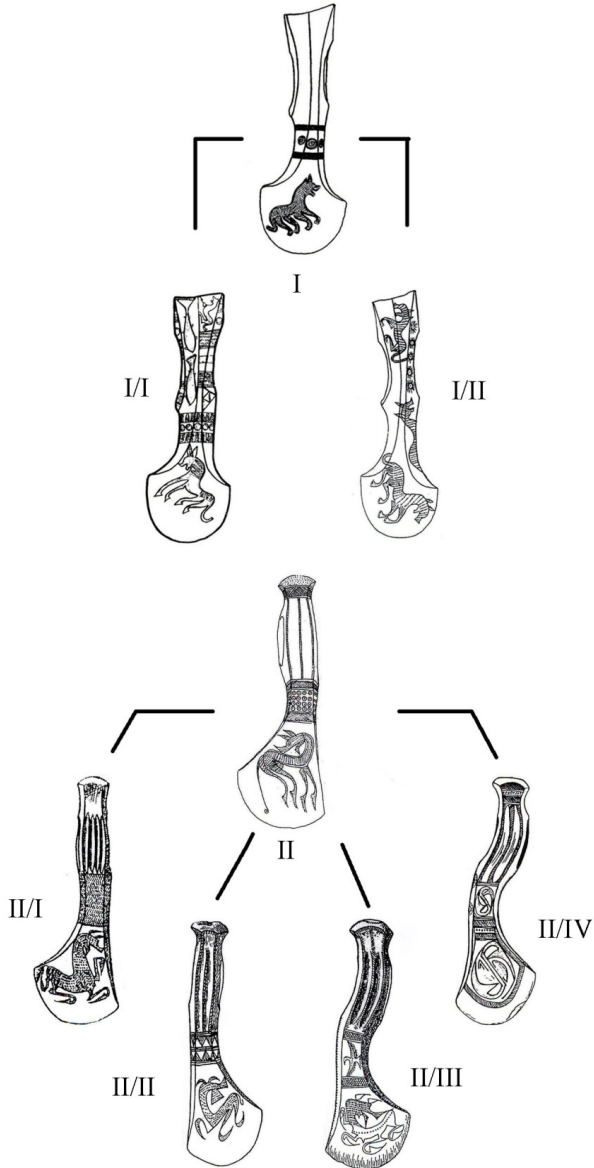
11. რამიშვილი ქ., ძაღლის ქანდაკებები კოლხური კულტურის ძეგლებზე, ძიებანი №21, თბილისი, 2013.
12. სულავა ნ., თლიას სამაროვნის ფიბულებიანი კომპლექსების დათარიღებისათვის, ძიებანი, №6, თბილისი, 2000.
13. სულავა ნ., კავკასიის ფიბულები (ტიპოლოგია, ქრონოლოგია, გენეზისი), ისტორიის მეცნ. დოქტ. ხარისხის მოსაპოვებელი დისერტ., თბილისი, 2006.
14. სულავა ნ., ბრინჯაოს ნივთებზე „ფანტასტიკური ცხოველები“ გამოსახულებების გავრცელების შესახებ, ძიებანი, №19, თბილისი, 2010.
15. სულავა ნ., რამიშვილი ქ., კოლხურ-ყობანურ ბრინჯაოს ნაწარმზე „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულების ქრონოლოგიისათვის, იბერია-კოლხეთი, №7, თბილისი, 2011.
16. სულავა ნ., კავკასიის ფიბულები (ტიპოლოგია, ქრონოლოგია, გენეზისი), თბილისი, 2011.
17. სულავა ნ., „ფანტასტიკური ცხოველი“ კოლხურ-ყობანურ ბრინჯაოს ნაწარმში (მოხსენება Institut National d’Histoire de l’Art-ში), პარიზი, 2016.
18. ფანცხავა ლ., კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოვნობის ძეგლები, თბილისი, 1988.
19. ხიდაშელი მ., ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში, თბილისი, 1982.
20. Амиранашвили Ш., История грузинского искусства. Москва. 1963.
21. Бардавелидзе В. В., Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тбилиси. 1957.
22. Иванов Вяч. Вс., Сходные черты в культе волка на Кавказе, в древней Малой Азии и на Балканах. Кавказ и Средиземноморье. Тбилиси. 1980.

23. Куфтин Б. А., Материалы к археологии Колхиды I. Тбилиси. 1949.
24. Куфтин Б. А., К вопросу о древнейших корнях грузинской культуры на Кавказе по данным археологии. ssmm, t. XII-V. Тбилиси. 1944.
25. Мещанинов И. И., Змея и собака на вещевых памятниках архаического Кавказа (Змея-зигзаг-длинная линия и змея-дракон-собака). ЗКВАМР, I. Ленинград. 1925.
26. Миллер В. Ф., Значение собаки в мифических верованиях. Москва. 1876.
27. Миллер А. А., Изображение собаки в древностях Кавказа. ИРАИМК. Т. II. Петербург. 1922.
28. Сулава Н. О., К датировке и типологии фибул Глийского могильника. Кавказоведение, № 5. Тбилиси. 2004.
29. Сулава Н. О., Комментарии к статье Б. Тержан «В поисках Медеи – исследование по раннему железному веку Кавказа». РАЕ № 2. СПб. 2012.
30. Техов Б. В., Глийский Могильник, I. Тбилиси. 1980.
31. Техов Б. В., Глийский могильник, II. Тбилиси. 1981.
32. Техов Б. В., Глийский могильник, III. Тбилиси. 1985.
33. Техов Б. В., Тайны древних погребений. Владикавказ. 2002.
34. Уварова П. С., Могильники Северного Кавказа, МАК, т. VIII. СПб. 1900.
35. Урушадзе Н., Бронзовая летопись древней Грузии. Тбилиси. 1984.
36. Урушадзе Н., Древнегрузинское пластическое искусство. Тбилиси. 1988.
37. Фармаковский Б. В., Архаический период в России. МАР ИАК, № 34. Петроград. 1914.
38. Montelius O., La Civilisation Primitive en Italie depuis L'introduction des Métaux, I, A Paris-Lyon. 1895.
39. Perrot G., Chipiez Ch. Histoire de l'art dans l'antiquité. t. VII. Paris. 1898.



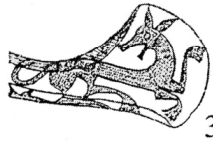

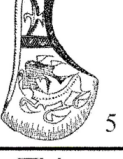
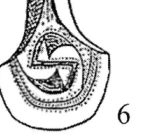
40. Reinhold S., Die Spätbronze – und frühe Eisenzeit im Kaukasus. UPA, Band 144. Bonn. 2007.
41. Sulava N., On the diffusion of representations of “fantastic” animals on bronze items (Abstr.). “Archaeological Heritage – its Role in Education, Presentation and Popularization of Science”, (Viminacium, Serbia, 5-8.X.2012). Belgrade. 2012.
42. Sulava N., On the spread of representations of “fantastic” animals on bronze items (Ancient Colchis and Europe: research perspective). ARCHAEOLOGY AND SCIENCE, 9 (2013). Belgrade. 2014.
43. Sulava N., Gravierte “fantastische” Tierbilder auf der kolchischen Axt (Abstr.). Megalithic Monuments and Cult Practices. PROCEEDINGS of the Second International Symposium. Blagoevgrad. 2016.
44. Sundwall J., Die ältesten Italischen Fibeln. Berlin. 1943.
45. Tomedi G., Italische Panzerplatten und panzerscheiben. PBF, III, 3. Stuttgart. 2000.
46. Vasić R., The openwork Belts and the Early Iron Age Chronology in the Northern Balkans - Archaeologia Jugoslavica, XII. Beograd. 1971.
47. Virchow R., Kaukasische Prähistorie, VBAG. Berlin. 1881.
48. Virchow R., Das Gräberfeld von Koban in Lande der Osseten. Berlin. 1883.

ილუსტრაციები:

ტაბ. I



ჭაბ. II

A		B	C				
			D-IV	E-III	F-II	G-I	
			VIII BC		VII BC		VI BC
I	II	 1					
	II	 2					
II	I	 3					
	II	 4					
	III	 5					
	IV	 6					

მარინე ფუთურიძე
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

**ორნამენტული მოტივები და მათი პრაქანტირების
ხერხები ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისის
პერსიის ჭურჭელზე**

ძვ. წ. XXI-XVII ს-ის პირველი ნახევრის საუკუნეების სამხრეთ კავკასიაში გამორჩეულად დაწინაურებული თრიალეთის ბრწყინვალე ყორღანების კულტურა სხვა მრავალფეროვან მასალებთან ერთად ტორევეტიკის ნიმუშების სიმრავლითაც გამოირჩევა. ოქრომჭედლობის ეს დარგი, რომელიც სწორედ ამ კულტურის დროს იკიდებს ფეხს ფართოდ და განსაკუთრებულ დაწინაურებასაც აღწევს, ოქროსა და ვერცხლის ჭურჭლის სიუხვითაა ცნობილი. ზოგადად, ხაზგასასმელია, რომ ლითონის ჭურჭლის გამოჩენა სამხრეთ კავკასიაში უშუალოდ თრიალეთის კულტურას უკავშირდება და მანამდე ამ კატეგორიის არცერთი არტეფაქტი აღნიშნულ რეგიონში დადასტურებული არ არის. ვერ ვიტყვი, რომ ლითონის რომელიმე ფაქტურის არტეფაქტები სჭარბობს მეორეს. ისინი მეტ-ნაკლებად ერთნაირი რაოდენობით არის წარმოდგენილი ამ კულტურის გავრცელების მთელს ვრცელ რეგიონში (Куфтин, 1941: 88-92; Puturidze, 2003: Fig.5.1; Puturidze, 2017: Fig. 2.1., 3.1., 4.1.).

ამჯერად მხოლოდ ვერცხლის ჭურჭლზე მოცემულ ორნამენტულ მოტივებსა და მათი გადმოცემის ხერხებზე წარმოვადგენთ ჩვენს თვალთახედვას. უნდა ითქვას, რომ ამ საკითხს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მკვლევარი ეხებოდა, თუმცა ძირითადად მაინც, ამა თუ იმ კონკრეტული არტეფაქტების შესწავლის მხრივ (ჯაფარიძე, 1981; Rubinson, 2003: 128-143; Rubinson, 2019: 12-25; Devedjian, 2006: 251-269) და არა

ამ კატეგორიის მასალისათვის დამახასიათებელი მოტივების, მხატვრული სტილისა და გადმოცემის ხერხების მთლიან მასშტაბში განზოგადების თვალსაზრისით. ამჯერად შევეცდებით ამ თემის ზოგიერთ ასპექტს შევეხოთ საკვლევი კულტურისათვის დამახასიათებელ თავისებურებათა ჭრილში და მიმოვიხილოთ, თუ რა სტილისტური პროგრამა, მოტივები და ხერხები ხდება სპეციფიკური თრიალეთის ვერცხლის ჭურჭლისათვის.

უპირველესად აღსანიშნავია, რომ ეს ნაწარმი სტილისტური თვალსაზრისით იყოფა მდიდრულ და სადა ჯგუფებად. უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე დამახასიათებელია ამ კულტურისათვის და ორივე გამოკვეთილად მდიდრულ სამარხებში გვხვდება. ამჯერად ჩვენ ვერცხლის ჭურჭლის ტიპოლოგიურ შესწავლას არ ვაპირებთ, ეს ცალკე კვლევის საგანია, არამედ მხოლოდ ორნამენტული მოტივებზე გავაკეთებთ აქცენტს.

თრიალეთის კულტურის მდიდრულად ორნამენტირებულ ჭურჭელთა ჯგუფში გვაქვს საკულტო-სარიტუალო მოტივის დეკორით შემკული და, ასევე, მხოლოდ ფლორა-ფაუნის სიუჟეტით დატვირთული ან მხოლოდ გეომეტრიული სახეებით გადმოცემული ნიმუშებიც. რაც შეეხება პირველს, ის წარმოდგენილი გვაქვს ორი ჭურჭლით: ნალკის №5 და ყარაშამის №1 ყორღანებში აღმოჩენილი ეგზემპლიარებით. დასაწყისშივე ხაზი მინდა გავუსვა იმას, რომ სწორედ საკულტო თასებია გამორჩეული სიუჟეტის სირთულით და მოტივების მრავალფეროვნებით. ვერცხლის ჭურჭლის არც ერთ სხვა ჯგუფს არ ახასიათებს ამგვარად მდიდრული და დატვირთული იკონოგრაფიული პროგრამა, რომელიც დამოუკიდებელ ფრიზულ მონაკვეთებშია გადმოცემული. ამ თასების სარიტუალო ხასიათს ადასტურებს არა მხოლოდ მასზე მოცემული სიუჟეტის სარიტუალო შინაარსი, არამედ ისიც, რომ სწორედ მისი ამსახველი ფრიზია ცენტრალური და დანარჩენებისაგან გამორჩეულად ფართოც. ნალკის ყორღანის ჭურ-

ჭლის ცილინდრულ კორპუსზე სულ ოთხი ჰორიზონტალური ფრიზია მოცემული, რომლებიც თანმიმდევრულადაა განთავსებული ერთმანეთის ქვეშ, პროპორციულად დაშორებული მკაფიოდ გამოყოფილი ვიწრო, რელიეფური სარტყლით. ოთხივე ფრიზი ორნამენტირებულია, თუმცა ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მოტივებითა და იკონოგრაფიული სქემით. განხილული სარიტუალო, დაბალფეხიანი თასები წარმოადგენს განვითარებული, შუა ბრინჯაოს ხანის II ფაზის შედეგებს, რომელთაც ანალოგები წინააზიურ სამყაროში დღემდე არ ეძებნებათ. ეს ნიმუშები მკაფიოდ წარმოგვიდგენს მხატვრული ხელოსნობის დარგის განვითარების მწვერვალს, რომელიც სტილისტური ნორმების და გადმოცემის მანერის მხრივ აშკარად გამორჩეული ჯგუფია ვერცხლის სხვა ჭურჭელთა შორის. სარიტუალო სცენით შემკული ფრიზი, გვირგვინიდან მეორე რიგში, წარმოგვიდგენს რიტუალში მონაწილე ანთროპომორფული გამოსახულებების მსვლელობას ტახტზე მჯდომი ღვთაებისაკენ. ეს არის ცენტრალური სიუჟეტი, რომელშიც ამავდროულად ჩართულია არაერთი სხვა დამოუკიდებელი ფიგურა. ორნამენტაციაზე წარმოდგენილი სიმბოლოები, დეკორატიულთან ერთად, სიუჟეტის ერთიანი განვითარების სქემაში ბუნებრივადაა ჩართული. ამგვარ ფიგურათა შორის აღსანიშნავია საკურთხევლის, სიცოცხლის ხის, ავეჯის (გადაჯვარედინებულფეხიანი ტახტი), წამოწოლილ პოზაში მოცემული ცხოველებისა და მაღალფეხიანი ჭურჭლის გამოსახულებები (Куфтин, 1941: 88-92). რაც შეეხება ყარაშამბის ვერცხლის თასს (Оганесян, 1988: 158-170; Кушнарева, 1994: 99-102), მის ექვს ფრიზზე განთავსებული გაცილებით მეტი რაოდენობით ფიგურების: ფრთებგაშლილი არწივის, სკამზე მჯდომი მუსიკოსისა და მის წინ კი მუსიკალური ინსტრუმენტის – ლირის, რამდენიმე დამოუკიდებელ ფრიზში მოცემულ ცხოველთა რიგის, სხვადასხვაგვარი ტიპის იარაღის, საკურთხევლისა და თვით რიტუალის სიუჟეტის გამოსახულებები ნათელს ხდის ამ პერი-

ოდის მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენის ამსახველ რთულ სარიტუალო პროცესიას. თითოეული ამ ფიგურათაგანი ორგანულად არის ჩართული რიტუალის მთლიან იკონოგრაფიულ პროგრამაში და რამდენადაც მათი გამოსახვა ცნობილია გლიპტიკის თუ ტორევტიკის არაერთ წინააზიურ გამოსახულებათა შორის, შესაბამისად, საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას იძლევა ძველბაბილონური ხანის რიტუალსა და საკულტო პრაქტიკაზე. ვფიქრობთ, რომ ამ წინააზიურ ტრადიციას აშკარად კარგად იცნობს სამხრეთკავკასიელი, მატერიალურად დაწინაურებული ელიტური საზოგადოების დაკვეთების შემსრულებელი ოქრომჭედელი, რადგან მის მიერ ადაპტირებული და გააზრებულია მეზობელი სამხრეთელი ცივილიზაციებისთვის დამახასიათებელი რიტუალის სიუჟეტი. თრიალეთის კულტურის ელიტა აშკარად იცნობს და ითავისებს საკულტო სფეროში მიღებულ იმ ნორმებსა და სტანდარტებს, რომელიც წამყვანი და მოწინავეა იმდროინდელ ძველ საყაროში. ეს ნათლად ჩანს სწორედ ტორევტიკის თუნდაც ამ ორი გამორჩეული ნიმუშის საფუძველზეც (გარდა იმისა, რომ ამაზევე მეტყველებს დაკრძალვის პრაქტიკა ნალკის მდიდრულ ყორღანებში). ყველაფერი ეს და სხვა არაერთი მომენტი ერთობლიობაში, მიუთითებს, თუ რამდენად აქტუალური და გაზიარებული იყო თრიალეთელი საზოგადოების მიერ მისი თანამედროვე დაწინაურებული ცივილიზაციების მიღწევები (ფუთურიძე, 2020: 199-209). ეს კი ყველაზე ნათლად და მკაფიოდ ელიტური დარგის – მხატვრული ხელოსნების ნიმუშებმა ასახეს. ვერცხლის სარიტუალო თასებიც, რომლებიც თრიალეთის კულტურის გავრცელების სხვადასხვა წამყვან ცენტრებში აღმოჩნდა, ამ კულტურულ-ეკონომიკური კავშირთა ერთობებისა და ცივილიზაციური მიღწევების გავრცელებისა და გაცვლის უდავო ამსახველია. უნდა ითქვას ერთი არსებითი მომენტის შესახებაც: მიუხედავად საკუთრივ ტორევტიკის ამგვარი არტეფაქტების არარსებობისა წინა აზიის კულტურულ სივრცეში, მაინც

უაღრესად ნიშანდობლივ ფაქტად უნდა ჩაითვალოს ნალკისა და ყარაშამხის სარიტუალო თასებზეგამოსახული ცალკეული ფიგურებისა (რიტუალის სიუჟეტი, ღვთაების სახე, საკურთხეველი, ავეჯი, სასმისები, ცხოველთა მსვლელობა ან მათი პოზა, რიტუალში მონაწილე ანთროპომორფულ გამოსახულებათა ტიპი და სხვა) და მათ იკონოგრაფიული გადმოცემის მხრივ ანალოგიები სწორედ წინააზიური გლიპტიკისა ან ქვის საკულტო ბარელიეფების ნიმუშებზე.

აქ ჩვენ არ მოვიტანეთ ვერცხლის სარიტუალო თასებზე გამოსახულ სიუჟეტთა დანვრილებითი აღწერა. ეს ზედმეტად მიგვაჩნია იმის გამო, რომ ის საკმაოდ ფართოდ არის წარმოდგენილი ქართულ და უცხოენოვან პუბლიკაციებში (Куфтин, 1941: 88-92; Оганесян, 1988: 158-170; Кушнарева, 1994: 101-103; ჯაფარიძე, 1981; გოგაძე, 1972: 69-79; ფუთურიძე, 2003: 122-127; 2017: 213-218; Rubinson, 2003: 128-143; Rubinson, 2019: 12-25; *The Gold Working of Ancient Armenia*, 2007; Puturidze, 2017: 213-228). რაც შეეხება ორნამენტაციის გადმოცემის ხერხს – ვერცხლის საშუალო სისქის ფურცლის ზედაპირზე მოცემულ მოტივებს, ის ღრმა ნაჭდევის საშუალებით გამოსახულებების კვეთითაა შესრულებული, რომლის საბოლოო და ნატიფი სახის მისაღებად ხელოსანს მოუხდა უაღრესად რთული მეთოდის გამოყენება. კერძოდ კი, უკვე მოდელირებული ცილინდრული ფორმის ჭურჭლის შიდა მხრიდან იუველირულად შესრულებული დანნეხვის ტექნიკით, კორპუსის გარეთა ზედაპირზე ნაჭდევი ხაზით წინასწარვე გამოკვეთილი ფიგურებისათვის ბარელიეფის დასრულებული სახის მიცემა (ჯაფარიძე, 1981: 11-29; Rubinson, 2003: 128-143). ამგვარი ორნამენტაციის, თანაც მრავლსიუჟეტიანის, შესრულება ჭურჭლის უკვე დასრულებულ ფორმაზე, იუველირული ხელოვნების უმაღლეს სტანდარტზე მეტყველებს, რომელიც ეპოქის შესაბამის ყოველგვარ ტექნიკას სრულყოფილად ფლობს. ამდენად, აღნიშნულ არტეფაქტზე რეპრეზენტირებული მრავალრიცხოვანი, განსხვა-

ვებული ფიგურების საბოლოოდ მოდელირებისათვის ოქრომჭედელს სხვადასხვა მეთოდის (ნაჭდევი, საშუალო სიმაღლის ბარელიეფი, მსუბუქად ნაკანრი, რელიეფური სარტყელი) გამოყენებით, უაღრესად გამომსახველობითი სახეები აქვს შექმნილი. ამაზე ნათლად მეტყველებს სამეცნიერო ნრეებისათვის უკვე კარგად ცნობილი თრიალეთის კულტურის მხატვრული ლითონნარმოების მრავალი ათეული სხვატიპის ნიმუშიც (Куфтин, 1941: 78-100; გოგაძე, 1972: 69-79; The Gold Working of Ancient Armenia, 2007; Devedjian, 2006: 187, 261-263, ტაბ. I-IV; Rubinson, 2019: 12-25; Puturidze, 2017: 213-228).

ამგვარი უმაღლესი სტანდარტის ტორევეტიკის (ცხადია, ამავე დონის სამკაულთან ერთად) შექმნა თრიალეთის კულტურის ნიაღში, რასაკვირველია, ოქრომჭედლობის დარგის სამხრეთ კავკასიაში განსაკუთრებული აყვავების პირველი საფეხურის დემონსტრირებად მიმაჩნია, რომელიც ჰარმონიულად ესადაგება ამ კულტურის საყოველთაო დანიშნულების საერთო პროცესს. და ბოლოს, გვინდა საგანგებოდ აღვნიშნოთ ჩვენი პოზიცია თუ რა სპეციფიკური სახასიათო ნიშნები შეგვიძლია მივიჩნიოთ დამახასიათებლად შუა ბრინჯაოს ხანის სამხრეთ კავკასიის ვერცხლის სარიტუალო ჭურჭლისათვის, რითაც ეს მასალა გამორჩეულია თრიალეთის კულტურის საერთო ტორევეტიკულ ანსამბლში. ამ მხრივ შემდეგ მახასიათებლებს გამოვყოფდით: ა) აშკარაა, რომ სარიტუალო სიუჟეტი ყოველთვის საგანგებოდ გამოყოფილია დეკორის სხვა მონაკვეთებისაგან და ის დამოუკიდებელ, ყველაზე ფართო ფრიზშია მობილიზებული. ამით ხაზგასმულია მისი დომინანტური მნიშვნელობა ამ ნიმუშზე გამოსახულ სხვა სიუჟეტურ სქემათა ფონზე, რაც, ცხადია, ხაზს უსვამს ამ არტეფაქტის სარიტუალო ფუნქციას. ამდენად, ვერცხლის თასის მთელს მრავალფეროვან იკონოგრაფიულ პროგრამაში საკულტო-სარტუალო თემა წამყვანი და მკაფიოდ გამოყოფილია სხვა შინაარსის ორნამენტული ხაზისგან. ბ) ტო-

რევეტიკის ამ ნიმუშების დამახასიათებელი ასპექტია სრულიად განსხვავებული მოტივების წარმოჩენა ერთ ჭურჭელზე: სარიტუალო, ზოომორფული და გეომეტრიული სტილის კომბინირებით შექმნილი ერთი ჭურჭლის დეკორი. ეს მრავალფეროვანი თემები და მათი ორნამენტული სქემების იმგვარად ურთიერთშეხამება, რომ თითოეულ ფრიზში მოცემული სიუჟეტი თავისუფლად იკითხებოდეს და ქაოტურად არ ირეოდეს ერთმანეთთან, ქმნის მონესრიგებულობისა და მკაფიოობის უდავო სტანდარტს. გ) ყველა ფრიზში ორნამენტული მოტივების გადმოცემის ერთი და იგივე ტექნიკური ხერხია წარმოდგენილი. როგორც ვერცხლის ორივე ჭურჭლის შემთხვევაში ჩანს, ერთიანი კომპოზიციის შესაქმნელად გამოყენებულია მათი პრეზენტირების სხვადასხვა ტექნიკური ხერხები: ნაჭდევი, ნაკანრი, ღრმა და მსუბუქი წერტილოვანი, მოკლე შტრიხების, დაბალი რელიეფის მეთოდი. ეს მომენტი კი დამოუკიდებელ ფრიზებში მოცემული ორნამენტაციის განვითარების ხაზში ქმნის გამოსახვის მანერის მთლიანობის შთაბეჭდილებას. დ) მცირე სახეები (ავეჯი, ტანსაცმელ-ფეხსაცმელი და ა.შ.) ყოველთვის მასშტაბის იდეალურად დაცვითაა მოცემული მთავარ სიუჟეტურ კომპოზიციასთან მიმართებით. ხოლო ის, რაც ოქრომჭედელს განზრახული აქვს გვიჩვენოს როგორც გამორჩეული მნიშვნელობის მქონე დეტალი, მას ყოველთვის გამოკვეთს სიდიდითაც და აქცენტირებულად, საფასადოდ წინა პლანზე წარმოჩენის მხრივაც. მხედველობაში გვაქვს ორივე სარიტუალო ჭურჭელზე მოცემული საკურთხევლის, აყვავებული სიცოცხლის ხის, ლირის, ფრთებგაშლილი არწივისა და იარაღის ფიგურები, რომლებიც სხვა ზემოაღნიშნულ სახეებთან შედარებით მკაფიოდ მოცულობითია და ფრიზის თითქმის მთელს სიმაღლეს იკავებს. ე) საბოლოოდ კი, საკულტო-სარიტუალო თასებზე გამოსახული რთული იკონოგრაფიული პროგრამა, შექმნილი მარტივი და რთული სიუჟეტების რიტმულობისა და პროპორციის დაცვის პრინციპზე აგებული ორნამენტით,

ქმნის კომპოზიციურად შეკრულ მთლიანობას, რომელიც მნახველს შეუძლია „ნაიკითხოს“ ფრიზულად განლაგებულ მონაკვეთებში.

უნდა ითქვას, რომ ეს ნიმუშები დღემდე ყველაზე სრულყოფილ არტეფაქტებადაა მიჩნეული ვერცხლის ჭურჭლის რეპერტუარში. მისგან სრულიად განსხვავებული ტიპია სარწყული, რომელიც ჯერჯერობით მხოლოდ ნალკის №17 ყორღანში აღმოჩენილი ცალით შემოიფარგლება. რთულსიუჟეტიან და დახვეწილ ჭურჭელთა შორის გამორჩეულია ერთადერთი ეგზემპლიარის სახით ცნობილი სარწყულის ტიპი (Куфтин, 1941: ტაბ. LXXXVIII). თრიალეთის კულტურაში ეს ერთადერთი ცალია, რომელიც ვერცხლისა და ოქროს კომბინირებითაა შექმნილი, რაც მას ორგინალურთან ერთად გამორჩეულად შთამბეჭდავ ნიმუშად წარმოგვიდგენს. ამ არტეფაქტზე გადმოცემული ორნამენტული სქემა გვირგვინიდან ძირამდე ერთიანად ფარავს მთელს მის ზედაპირს და ფონად არსად თავისუფალ, ასე ვთქვათ, „სასუნთქ“ სივრცეს არ ტოვებს, რაც მასზე გამლილი ამა თუ იმ ფიგურების ერთანეთისაგან განცალკევებულ სახეებად ნაკითხვის საშუალებას არ იძლევა. ამდენად, სიუჟეტი უაღრესად გადატვირთულია და ამავე დროს ის ერთ კომპოზიციური მთლიანობად წარმოგვიდგება. ეს კი სარწყულის ზედმეტად გადატვირთულ სიუჟეტურ სქემასთან ერთად მნახველზე განსაკუთრებულად ორიგინალური და მდიდრული ორნამენტული სახის მქონე ლითონის ნაწარმის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ვერცხლის სარწყულის შემკობის ხერხიც განსხვავებულია ზემოთგანხილული ორი სარიტუალო თასისაგან. თუკი ამ უკანასკნელზე, ღრმა ნაჭდევით შესრულებულ კონტურთან ერთად მკაფიოდ გამოკვეთილი ბარელიეფური ფიგურები იკითხება, მათგან განსხვავებით, სარწყულზე უფრო მსუბუქად ნაჭდევი, ზოგჯერ ნაკანრი, კონტურით მოდელირებული სახეებია და მათი საგანგებოდ, ძალიან დაბალი რელიეფურობით გამოკვეთისათვის კვლავ შიდაპირიდან დაწოლის

ტექნიკური ხერხია გამოყენებული. ამასთან სარწყულზე მხოლოდ ფლორისა და ფაუნის თემატიკა გვხვდება, რომელიც ფიგურების დაუნანვერებელად, ერთმანეთისაგან უწყვეტად „თხრობის“ პრინციპზეა შექმნილი. ჭურჭლის მთელი კორპუსი თხელფურცლოვანი ვერცხლითაა ნაკეთები (იქნებ ამის გამოც დაზიანდა ის სხვა ნივთებთან შედარებით ყველაზე მეტად) და მის ძირსა და გვირგვინზე კი ჰორიზონტალურად შემოუყვება ოქროს სადა საღებები. ოქროს მასალა გამოყენებულია სარწყულის კიდევ ერთ ნაწილზე, რომელიც განსხვავებით ძირისა და გვირგვინის დასახელებული დეტალებისა, გაცილებით ნატიფად ნაკეთები, ბრტყელი, ნწულის ორნამენტიტაა შემკული. ის ვერტიკალურ ზოლად გასდევს ჭურჭლის ორივე გვერდს, სწორედ იქ, სადაც კორპუსის ვერცხლის ფირფიტის შეერთების ადგილია. ამ ორგინალური ხერხით, ვფიქრობ, რომ ოქრომჭედელმა ორი პრობლემა გადაჭრა: ჯერ ერთი, მოაგვარა ვერცხლის ფირფიტის გადაბმის ადგილის შენიღბვა და, მეორეც, ტექნიკურად უზადოდ და ნატიფად შესრულებული ნწული ორნამენტით დეკორის გამდიდრებაც. სარწყულს აქვს ჭურჭლის კორპუსზე მოძრავად მიმაგრებული ყური (Куртин, 1941: ტაბ. LXXXVIII). უნდა ითქვას, რომ ვერცხლის ჭურჭელზე, მისი კორპუსის მაღლა მოდელირებული რკალისბური ფორმის ყური თრიალეთის კულტურისათვის უცხო მოვლენა არ არის, მაგრამ სარწყულისა მაინც განსხვავებული ტიპია. ის ერთადერთი შემთხვევაა განსხვავებულად შესრულებული გრეხული ყურის არსებობისა, რომელიც ფუნქციურად ჭურჭლის ადვილად გამოყენების გარდა, მისი დეკორაციული ნიუანსით გამდიდრებისთვისაც იყო გამიზნული. მიუხედავად ვერცხლის ამ ორ ჭურჭელს შორის განსხვავებისა, ისინი მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით, უდავოდ, სიახლოვეს ამჟღავნებენ ერთმანეთთან მცენარეული და ცხოველური სახეების გადმოცემის მანერისა და ცხოველის ტანის მოკლე, ირიბი ხაზებით დაშტრიხვის მხრივაც. ორივე მათგანზე რქოსან და სხვა

უფრო პატარა ტანის ცხოველთა და, ასევე, ანალოგიურ მცენარეთა ჯიშების გამოსახულებებს ვხვდებით. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მხატვრული ლითონის ოსტატს ზედმინვენით კარგად ჰქონდა ათვისებული მისთვის ცნობილი ბიოგარემოს წარმომადგენელთა ტიპები და სწორედ მათ აქტუალიზებას შეეცადა რთული იკონოგრაფიული პროგრამის შექმნისას. გარდა რთული და უხვი ორნამენტით შემკული განხილული არტეფაქტებისა, თრიალეთის კულტურა წარმოგვიდგენს სხვა კატეგორიის ვერცხლის ჭურჭელსაც, რომლებიც ორნამენტული სახეების მხრივ ბევრად ძუნდაა შემკული ან საერთოდ სადაზედაპირიანია. ამგვარი ნიუშების ერთ ათეულამდე აღმოჩენის შემთხვევებია უკვე ცნობილი. ვერცხლის ჭურჭლის მოკრძალებულად დეკორირებული ნიმუშები ფორმის თავისებურებიდან გამომდინარე სამ ტიპად შეიძლება დიფერენცირდეს: ნახევარსფერული ღრმა თასები, ცილინდრული ფორმის შედარებით მოზრდილი ზომის ჭურჭელი და ბიკონოსურტანიანი თასები. მათგან, ნახევარსფერული, დახვეწილი პროფილის მქონე ვერცხლის ცალყურა თასი აღმოჩენილია ლორი ბერდის №65 ყორღანში (Devedjian, 2006: ტაბ. IV, 1). ის სრულიად სადაზედაპირიანია, თუმცა მის ერთადერთ დეკორატიულ ელემენტად შესაძლებელია ჭურჭლის კორპუსის ზედა ნაწილში განთავსებული მოხდენილი, ჭრილში მართკუთხა განიკვეთისა და ფორმით კი ბრტყელი ყური განვიხილოთ. საინტერესოა, რომ ყურს შუა ნაწილში მკაფიოდ ჩაღრმავებული სიგრძივი ღარი ამკობს, რაც თვით მის ნაპირებს მაღალი ნიბოს ფორმას აძლევს. აშკარად იკვეთება, რომ ის თვით ყურის დეკორატიულობის ერთ-ერთი ელემენტია, ჭურჭლის კორპუსთან მისი მიმაგრების სხვა დეტალებთან ერთად. მიმაგრება კი იმდენად მყარად არის გაკეთებული, რომ თვით ჭურჭლის ერთ ნაწილში – სწორედ ყურის ახლოს, უშუალოდ თხელი და დაბალი რელიეფური გვირგვინის ერთი ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, ყური ყოველგვარი დეფორმაციის გარეშეა გადარ-

ჩენილი. საყურადღებოა ყურის ტანთან უშუალოდ მიმაგრების სპეციფიკა – სპირალურად დახვეული წვრილი მავთულით შექმნილი დაბალრელიეფური წრიული ფორმის დეტალი, შუაში დაბალი კოპით, რომელიც ამ ნიმუშისთვის აშკარად ერთ-ერთი სახასიათო ორნამენტული ელემენტია. ზოგადად, თრიალეთის კულტურაში ამ ფორმის ლითონის ჭურჭელი დიდად გარცელებული ფორმა არ ჩანს, თუმცა მის ახლო ანალოგად, ვფიქრობ, შეგვიძლია დავასახელოთ ვანაძორის (კიროვაკანი) №1 ყორღანში აღმოჩენილი ცალი (Devedjian, 2006: 262, სურ. 142). ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისში კიროვაკანის ყორღანში აღმოაჩინა ბ. პიოტროვსკიმ (Пиотровский, 1949: 34). ვერცხლის სხვა ნიმუშებთან ერთად, ტორეცტიკის მთელი მრავალფეროვნება და მათ შორის ვერცხლის ღრმა, ნახევარსფერული თასი 2006 წელს ცალკე თავის სახით გამოაქვეყნა ს. დევეჯიანმა თავის მონოგრაფიაში (Devedjian, 2006: 262, სურ. 142). სწორედ ამის შედეგად გახდა სამეცნიერო წრეებისთვის ცნობილი ამ სამარხეული ძეგლის ვერცხლის მთელი საინტერესო ანსამბლი. ჩვენს მიერ ლორი ბერდის №65 ყორღანის ვერცხლის თასის ანალოგად დასახელებული ეგზემპლარი ვანაძორის №1 მდიდრული ყორღანიდან დაბალფეხიანი და ძალიან ვიწროგვირგვინიანი ღრმა, ნახევარსფერული ფორმის თასია (Devedjian, 2006: 262, სურ. 142,1), დამზადებული ვერცხლის მთლიანი ფირფიტისაგან. მისი შემკობის ერთადერთი დეტალია მოხდენილი ფორმის ყური, რომელიც მიმაგრებულია ჭურჭლის საერთო სიმაღლის თითქმის 2/3-ის მონაკვეთის სიგრძეზე, კორპუსის კედლის ვერტიკალურად და, რაც ყველაზე ნიშანდობლივია, მკაფიოდ ზემოთაა აცდენილი მის გვირგვინს. ეს კი მისი ფორმის სტილისტურ სპეციფიკურობას უსვამს ხაზს. ყურის ცენტრალური ნაწილი სიგრძივ მასაც ბრტყლად აქვს ჩაზნექილი ისევე როგორც ლორი ბერდის ეგზემპლარს, ხოლო ნაპირებთან კი ვიწრო წიბოები გასდევს. ეს ელემენტიც, ცხადია, თასის

დეკორატიულ კომპონენტად იქცა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ნახევარსფერული თასების ტიპი უცხო არ დარჩენილა თრიალეთის კულტურისათვის. ტორევეტიკის მასალათა შორის უნდა აღინიშნოს ცილინდრული ფორმის, ოდნავ პირგადაშლილი ჭურჭელი, ფართო ძირითა და მასთან შედარებით ფართო პირით (Devedjian, 2006: 262, სურ. 142,2). ვანაძორის (კიროვაკანის) №1 ყორღანში აღმოჩენილი ეს ცალი სადაზედაპირიანია და მკაცრად გეომეტრიული ფორმა აქვს. ამგვარი ტიპის, პროპორციულობითა და კუთხოვანი ხაზის დომინირებით გამორჩეული ჭურჭლის მეტ-ნაკლებად მსგავსი სტილისტური ფორმები ცნობილია სინქრონული ხანის აშურის სამარხებიდან (Muller-Karpe, 1995: 266-267, სურ. 7) და ის ფართოდ გავრცელებულ ტიპოლოგიურ ჯგუფად ითვლება მახლობელი აღმოსავლეთის ფართო რეგიონში. აღსანიშნავია, რომ მასაც, ისევე, როგორც სხვა ორ ზემოთაღწერილ ნიმუშებს ლორი ბერდის №65 და ვანაძორის №1 ყორღანებიდან, ყურის შუა ნაწილზე აშკარად ეტყობა ჩაღრმავების ვიწრო სარტყელი, რომელიც მის ნაპირებს ვიწრო ნიბოს ფორმას აძლევს. როგორც ჩანს, ყურის ამგვარად შემკობის პრინციპი დამახასიათებელი ნიუანსი ხდება შუა ბრინჯაოს განვითარებული ხანის საკვლევი კულტურისათვის. ვფიქრობ, რომ სამხრეთული ცივილიზაციების ამავე რეგიონს შეიძლება დავუკავშიროთ კიდევ ერთი ტიპის არსებობა თრიალეთის კულტურის იგივე სამარხეული კომპლექსში. მას დაბალი ნახევარსფერული ფორმის მთელს კორპუსზე გეომეტრიული დეკორის სხვადასხვა მოტივებით ორნამენტირებული ზედაპირი ამშვენებს (Devedjian, 2006: 262, სურ. 142,4). საგანგებოდ მინდა გავუსვა ხაზი ჭურჭლის ფაქტობრივად მთელს ზედაპირზე წარმოდგენილი დაბალრელიეფური, ვიწრო სარტყლების რიგების ურთიერთმიმართების საინტერესო პრინციპს, რომელიც აქამდე არცერთ სხვა თრიალეთურ ნიმუშზე წარმოდგენილი არ ყოფილა. ესაა ერთმანეთისადმი საპირისპიროდ მიმართული, თანაბარად ვიწრო და დაბალრელიეფური სარ-

ტყელების რიგები, განთავსებული ჭურჭლის ზედაპირზე სამ დამოუკიდებელ ჯგუფად. ეს სარტყლები ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად თანაბარი ინტერვალებითაა დაცილებული, რაც რიტმულობის განცდას ტოვებს. ორნამენტის ამგვარი განვითარება ჭურჭლის ისედაც დაბალ ფორმას კიდევ უფრო ჰორიზონტულ ღერძზე განზიდულის შთაბეჭდილებას აძლევს. საინტერესო და ორიგინალურია დეკორის წარმოჩენა სიმეტრიულობისა და ერთგვაროვანი სტილისტური იერის მიღებისათვის ისე, რომ ოსტატმა ის თანაბარ მონაკვეთებად გაანაწილა მთელს ზედაპირსა და ჭურჭლის ძირზეც. ეს იმგვარადაა, რომ ორნამენტული პროგრამის მთელი განვითარება ერთ მთლიანობას ქმნის. ჭურჭლის წინხედზე მოცემული ვიწრო სარტყლების დეკორი ოდნავ დიაგონალურად, ხოლო ძირზე კი, გაშლილი ნახევარწრეების სახითაა წარმოდგენილი ისე, რომ ორნამენტაციის იმგვარი განლაგება სამ მონაკვეთად განაწილებულ სარტყლებს შორის სამკუთხა კონფიგურაციის თავისუფალ სივრცეს ტოვებს ძირზე. ვფიქრობ, რომ ამ ორნამენტული სქემის ჭურჭელზე განთავსება სწორედ ძირიდან უნდა იწყებოდეს, ხოლო მისი გაშლის შედეგად ის უკვე ჭურჭლის ფასადზე უნდა გრძელდებოდეს. აქვე დავძენ, რომ ორნამენტის ორგანიზების ეს სტილი აშკარად იმეორებს იმ პრინციპს, რომელიც ხათური ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელ ტორევეტიკის ნიმუშების ერთ მნიშვნელოვან ნაწილზეა მოცემული (Bingol, 1999). ვანაძორის ყორღანის ამ სახასიათო ნიმუშს, ფართო პირთან ჰორიზონტალურად მიუყვება რთული გეომეტრიული ორნამენტული სახე, შექმნილი, კიდევ სხვა სახეებით წარმოდგენილ მოჩარჩოებას შორის არსებული ვიწრო და უწყვეტად განვითარებული რომბისებური მოტივით. ორივე ორნამენტული სახე (ჭურჭლის ტანსა და ძირზე და უშუალოდ გვირგვინის ქვემოთ, ფაქტობრივად, მთლიანად ავსებს ჭურჭლის ერთიან სივრცეს და მასზე თავისუფალ ადგილს არ ტოვებს. ვერცხლის სადაზედაპირიანი ჭურჭლის კიდევ ერთ ფორმას იც-

ნობს თრიალეთის კულტურა, რომლის მკაცრი დეკორი მხოლოდ მისი დაბალი ფეხის |ძირზეა მობილიზებული. ამიტომ მისი ნახვა წინხედში ვერ ხერხდება და მხოლოდ თასის გადმობრუნებისას ჩანს. ესაა ბიკონოსური ფორმის ვერცხლის წყვილი ნიმუში წალკის №15 ყორღანიდან, მის ქვედა მონაკვეთში გარდატეხის ხაზით, რომელიც ჰორიზონტალურად გავითარებულ მკაფიო ნიბოს იძლევა (Куфтин, 1941: ტაბ. CII,1). ეს დახვეწილი პროფილის მქონე თასის ტიპი სამეცნიერო სამყაროსთვის კარგა ხანია ცნობილია მიკენის შახტური სამარხიდან. მის შესახებ აქ მეტად აღარ დავაკონკრეტებ, რადგან აღნიშნული ჭურჭელი საგანგებოდ განვიხილეთ ეგეოსურ-ამიერკავკასიური პრობლემისადმი მიძღვნილ ნაშრომში (ფუთურიძე, 2002: 100-113).

ამდენად, თრიალეთის ვერცხლის ყველა ჭურჭელზე წარმოდგენილი ორნამენტული მოტივები და მათი გადმოცემის ხერხები საშუალებას გვაძლევს შემდეგი ვარაუდის გამოთქმისათვის: ა) ვერცხლის ჭურჭელზე მოცემული შემკობის მოტივები ხასიათდება ტიპობრივი მრავალფეროვნებით, რომლებიც განსხვავებულ მხატვრულ-სტილისტურ ვერსიებს გვთავაზობენ; ბ) ჭურჭელზე წარმოდგენილი ორნამენტაცია მასზე გადმოცემული თემის მიხედვით ზოგადად ოთხ ვარიანტად შეიძლება დიფერენცირდეს: 1. რთულსიუჟეტიანი საკულტო-სარიტუალო, და ასევე, ბიოგარემოს მრავალფეროვანი სახეების შინაარსის ამსახველი სცენები. 2. მხოლოდ ფლორისა და ფაუნის ორნამენტული სქემა. 3. მხოლოდ გეომეტრიული სტილის სახეებით შესრულებული ორნამენტული თემა. 4. შემთხვევები, როცა სადაზედაპირიან ჭურჭელზე, ძალიან მკაცრად და ძუნწად შესრულებული ესა თუ ის დეკორატიული დეტალი წარმოდგენილია არა ფასადზე, სადაც, ჩვეულებრივ, გვაქვს ხოლმე დეკორი, არამედ ჭურჭლის რომელიმე კონკრეტულ ნაწილზე – ყურზე ან ქუსლზე. გ) თრიალეთის კულტურის ვერცხლის ჭურჭელზე პრეზენტირებული ორნამენტული პროგრამის სხვადასხვაგვარი ვა-

რიაციები და მათი შესრულების ტექნიკური ხერხები აშკარად სათანადო კორელაციაშია ერთმანეთთან.

ზოგადად, თრიალეთის ოქრომჭედლობისათვის დამახასიათებელია ყველანაირი მოტივის გადმოცემა მათი დატანის მეთოდთან ჰარმონიულ შესაბამისობაში. მაგალითად, არც ერთ შემთხვევაში არ გვაქვს ინკრუსტაციის, ცვარას, ფილიგრანის, პუნსონის, რელიეფური მავთულით მოდელირების, ჭვირვის თუ სხვა შემთხვევები იმგვარ დეკორატიულ სახეებთან, რომელიც ჰარმონიაში არ ყოფილა მათთან. ეს მიუთითებს, რომ თრიალეთელი ხელოსანი უდავოდ მაღალ დონეზე ფლობს ორნამენტირებისა და კონკრეტული მოტივების შეხამებას. სწორედ ამიტომაცაა მიღწეული უმაღლესი სტანდარტის მხატვრულ-სტილისტური ღირებულების შედეგები. რასაკვირველია, გარდა აქ ზემოთქმული შეფასებისა, სამომავლოდ, ამ მხრივ კვლევა აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს და დაზუსტდეს თრიალეთური მხატვრული სტილისა და მისი გადმოცემის არაერთი სხვა ნიუანსი და მათი საწყისები.

ლიტერატურა:

1. გოგაძე ე., თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და გენეზისი, თბილისი, 1972.
2. ლორთქიფანიძე ო., ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბილისი, 2002.
3. ფუთურიძე მ., სამხრეთ კავკასია-ეგეოსური სამყაროს კულტურული კონტაქტების პრობლემისათვის ძვ. წ. III ათასწლეულის ბოლოსა და II ათასწლეულის პირველ ნახევარში. ენა და კულტურა, №3, თბილისი, 2002, 110-113.
4. ფუთურიძე მ., ანალოგიური ტენდენციების შედარებითი კვლევისათვის სამხრეთ კავკასიის და წინა აზიის შუა ბრინჯაოს ხანის მხატვრულ ხელოსნობაში. ცივილიზაციური ძიებანი, №9, თბილისი, 2012, 95-106.

5. ფუთურიძე მ., შუმერის გავლენის ამსახველი არტეფაქტების შესახებ თრიალეთის კულტურაში. „აღმოსავლეთ-მცოდნეობა“, №9, თბილისი, 2020, 194-209.
6. ჯაფარიძე ო., ქართველი ერის ეთნოგენეზის სათავეებთან, თბილისი, 2006.
7. ჯაფარიძე ნ., ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თბილისი, 1981.
8. Bingol I., Museum of Anatolian Civilizations. Ancient Jewellery, Ankara, 1999.
9. Devedjian S., Lori Berd, II, Erevan, 2006.
10. Muller-Karpe M., Zu den Erdgräbern 18, 20 und 21 von Assur. Ein Beitrag zur Kenntnis mesopotamischen Metallgefäss und -waffen des 3. Zum 2. Jahrtausend v. Chr., Mainz, 1995, 257-352.
11. Puturidze M., Social and Economic Shifts in the South Caucasian Middle Bronze Age. Archaeology in the Borderlands. Investigations in Caucasia and Beyond. Los Angeles, 2003, 111-127.
12. Puturidze M., The Origins and Development of Gold Working in the Middle Bronze Age Trialeti Culture. SUBARTU, XXXVIII, At the Northern Frontier of the Near Eastern Archaeology. Recent Research on Caucasia and Anatolia in the Bronze Age. (Eds.: E. Rova & M. Tonussi), Turnhout, 2017, 213-228.
13. Rubinson K., Silver Vessels and Cylinder Sealings: Precious Reflections of the Economic Exchange in the Early II Millennium BC. Archaeology in the Borderlands. Investigations in Caucasia and Beyond. Los Angeles, 2003: 128-143.
14. Rubinson K., Actual Imports or Just Ideas? Investigations in Anatolia and the Caucasus. Cultures in Contact. From Mesopotamia to the Mediterranean in the Second Millennium BC. New Haven and London, 2019: 12-25.
15. The Gold Working of Ancient Armenia (III mill.BCE -14 cent.AD), Yerevan, 2007.

16. Куфтин Б., Археологические раскопки в Триалети, I, Тбилиси, 1941.
17. Кушнарера К., Памятники триалетской культуры на территории Южного Кавказа. Археология Кавказа и Средней Азии. Ранняя и средняя бронза Кавказа. М., 1994, 93-105.
18. Оганесян В. Серебряный кубок из Карашамба. Историко-филологический журнал, №4, Ереван, 1988, 158-170.
19. Пиотровский Б., Археология Закавказья, Ленинград, 1949.

ხატი საქტიტორო გამოსახულით აცის მთავარანგელოზის ეკლესიიდან

შუაგულ ტყეში მდებარე აცის წმ. მთავარანგელოზის ეკლესია დასახლებული პუნქტიდან რამდენიმე კილომეტრითაა დაცილებული. იგი იფარის თემში ერთიანდება. მცირე ზომის დარბაზულ ტაძარში (სურ. 1) ერთათეულამდე ჭედური და ფერწერული ძველი ხატის ნიმუშია დაცული (სურ. 2) (ყენია, ალადაშვილი, 2000: 63-64). ფერწერულ სახეებს შორის გამოირჩევა მცირე ზომის ღვთისმშობლის ხატი, რომელზეც საქტიტორო პორტრეტია გამოსახული.

ხატის საქტიტორო კომპოზიცია შესრულებულია მცირე ზომის (ხატის ზომები: 40X28,5 სმ.), ხეზე გადაჭიმულ დაგრუნტულ ტილოზე (სურ. 3). ტილო მოჩარჩოებას ბოლომდე ნვდება, თუმც დაზიანების გამო ხატის კიდეც გრუნტის საფარი აღარ შემორჩა. გრუნტი ნაწილ-ნაწილ ფერწერულ ზედაპირზეც აცვენილია, რომლის ქვეშ ტილოს ქსოვილის ფაქტურა მოჩანს. ხატის დაზიანება იმდენად მასშტაბურია (საღებავის ფენა ერთიანად დაბზარულია), რომ ქსოვილის ფაქტურა ფერწერული ფენის ზედაპირზეც იგრძნობა. ერთიანი დაფის ცენტრალური ნაწილი ორ განსხვავებულ დონეზეა ჩაკვეთილი – შედეგად მიღებულია ხატის ფართო ჩარჩო-ველი, რომელსაც თავისივე ვიწრო მოჩარჩოება შემოსდევს.

დაფის ცენტრალურ მონაკვეთზე ორფიგურიანი კომპოზიციანა წარმოდგენილი. ლაჟვარდისფერ ფონზე ხატის ცენტრში ღვთისმშობლის ფეხზე მდგომი ფიგურა, სამ-მეოთხედში ვედრების ნიშნად გამოუსახავთ. იგი ლურჯ კაბასა და მენამულ-ღვიძლისფერ მაფორიონშია მოსილი. სამოსზე მოდელირების კვალი მეტწილად გადასულია; მკრთალად გაირჩევა

დრაპირების აღმნიშვნელი შავი ხაზები. დედა ღვთისას მხრებსა და შუბლის არეს ოთხ-ოთხად დანყვილებული ყვითელი ფერის ბურთულები ამკობს. კაბის კალთის ქვეშ მკრთალად ჩანს მარჯვნივ მიმართული, შავი ფერით დაფერილი ფეხის ტერფები. შედარებით უკეთ ჩანს სახისა და ხელების ზედაპირზე შერჩენილი მოდელირების დეტალები. მუქი ყავისფრით შესრულებული სახის კონტური ღვთისმშობლის მძიმე სახის ოვალს წვრილად ევლება. ასეთივე სიფაქიზითაა შემოსაზღვრული სახის – თვალ-წარბისა და ცხვირ-ტუჩის კონტურული მონასმები. რბილად მოდელირებულ ვარდისფრით გამონათებულ ოქრის ფუძეფერზე, მკვეთრად გამოყოფილი ნაკვეთები სახეს სახასიათო ნიშნებით მკაფიოდ აღბეჭდავს (სურ. 4). დედა ღვთისას შარავანდმოსილი ფიგურა ხატის ზედა მარჯვენა კუთხეში გამოსახულ მაკურთხეველ ხელს წარუდგება. მაკურთხეველი ღვთის ხელი შვიდმრიან ნახევარწრიულ ცის სეგმენტშია წარმოდგენილი, რომლის ბოლო შრე წითელი ფერის ფართო რკალითაა შემოსაზღვრული. ხატის ქვედა მარცხენა კიდეში, მცირე ზომის ფეხზე მდგომი საერო პირის ფიგურაა განთავსებული (სურ. 5). ღვთისმშობლის „კალთას ამოფარებული“ ქალბატონის საქტიტორო პორტრეტი სამი-მეოთხედით ცენტრისკენ – ღვთისმშობლისკენ მიბრუნებული ხელებგანვდილი გამოუსახავთ. მვედრებელი მანდილოსანი დიდებულ სამოსშია წარმოდგენილი; მას გრძელსახელოებიანი, ბოლომდე დაშვებული წითელი ფერის კაბა მოსავს. სამოსის გულისპირს მხრებთან საოლველი ნყვილად, ხოლო მის ქვემოთ ეულად ბოლომდე გაუყვება. მარგალიტების მწკრივით ორმხრივად შემკულ საოლველის მოყვითალო ფუძეფერს, ყავისფერით შესრულებული ორნამენტული მოტივი ავსებს. კაბას შავი ფერის კონტურით ძუნწად შესრულებული დრაპირების მონასმები ისე დაუყვება, რომ ქსოვლის ქვეშ სხეულის ფორმა არ შეიგრძნობა. კაბის ქვეშ მცირედ ჩანს შავი ფერისვე, ბოლოში წანვეტებული მცირე ზომის ფეხის ტერფები, რომელიც მარჯვნივ – ერთი მიმართულებით

გამოუსახავთ. მანდილოსანს თავზე შავი ფერის, წინწკლებით მორთული თეთრი ქსოვილის კუბასტი აქვს ჩამოშვებული, რომლის მარცხენა ბოლო მხარზე ეფინება. თეთრივე ფერისაა შიდა სამოსის გულისპირიც. იგი წითელი კაბის შიგნით მცირედ მოუჩანს. მანდილოსნის ახალგაზრდულად „შევარდის-ფერებულ“ სახეზე მკაფიოდ გაირჩევა მოშავო ფერის მონასმებით, ოსტატურად გამოწერილი თვალ-წარბის კონტურული ნახატი. იგი იმდენად გამომსახველია და ფაქიზადაა შესრულებული, რომ ქალის სახეს განსაკუთრებულ – კეთილშობილ გამომეტყველებას ანიჭებს (სურ. 6). წინ განვდილი მომცრო ზომის, ოდნავ დაგრძელებული ხელის მტევნები ღვთისმშობლის სამოსს მცირედ ეხება. კომპოზიციურად აღსანიშნავია, რომ ხატის უკანა პლანზე ე.წ. მიწის აღმნიშვნელი ხაზი დანატილი არ არის. მხატვრულად ამ „ფუნქციას“ წითელი კონტურით დაფერილი, ხატის ცენტრალურ არეს ნაკვეთი კიდე ასრულებს (ხატზე გამოსახული მანდილოსნის ფეხის ტერფები ამ კიდის ქვედა წითელ ზოლზეა „ჩამოსული“). ასეთივე წითელი ფერის კონტურული რეგისტრი ევლება ხატის გარე თეთრი ფერის ჩარჩოს პროფილსაც.

ქალის თავს ზემოთ და ღვთისმშობლის ფიგურას შორის, ხატის ზედა მარცხენა მონაკვეთზე შვიდ სტრიქონიანი თეთრი ფერით შესრულებული დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერა დაუყვება (სურ. 7, სურ. 8)⁶; სტრიოქნებს შორის მანძილი, ისევე როგორც გრაფემების ზომები, არათანაგვა-

⁶ ძეგლის პირველად ნახვის დროს (2014 წ.) ხატის წარწერა უკეთ გაირჩეოდა. მისი ხელმეორედ ნახვისას (2021 წ.) იგი საგრძნობლად დაზიანებული დაგვხვდა. ტაძარი იშვიათად იღება და შიგნით მაღალი ტენიანობაა, მაგრამ მაინც ძნელი სათქმელია, რას უნდა გამოეწვიო ხატის ზედაპირის ასე მოკლე დროში დაზიანება. ხატი სამცხნიერო ლიტერატურაში უცნობია. იგი პირველად ქვეყნდება. მის შესახებ წინამდებარე მოკლე წერილის მომზადება, გარკვეულწილად, ამ გარემოებებმაც განაპირობა. თანდართული ფოტოები და გრაფიკული მონახაზი 2014 წელს ავტორის მიერ არის გადაღებული და შესრულებული.

რია. საქტიტორო ნარწერა ძლიერაა დაზიანებული და იგი შემდეგნაირად იკითხება:

ჭჭ[-]
[- -]
[-]ო : იჭქო
[-]ყღ~ზო : ყ~
[- -]ღნს :
ტ
ნ :

წმ[ი || და]ო ღმრთ(ის) || [მ]შ(ო)ბ(ე)ლო შ(ე)ნი⁷ || [- - -]გნს || ა || (მი)ნ

ხატის ზურგი ტილოს გარეშე პირდაპირ დაუგრუნტავთ. თეთრ ფონზე განივად, შავი და წითელი ფერის არათანაბარი ზომის წყვილი, ფაქტურული ხაზები ქსოვილის იმიტაციის საჩვენებლად, არც თუ ისე სიმეტრიულად დაუხატავთ (სურ. 9).

ხატებზე გამოსახულ საქტიტორო პორტრეტებს, ქრისტიანული ხელოვნების სხვა დარგებში არსებული ქტიტორთა კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, როგორც მიიჩნევა, არ ახასიათებთ რაიმე „ნაქმარის“ (ეკლესიის მოდელის, წიგნის და ა.შ) მიძღვნა/მირთმევის გამოსახვა წმინდანისადმი (Franses, 2018: 152-193). აცის ხატზე გამოსახული მანდილოსანიც მხოლოდ მვედრებელი ჟესტით, მისი ლოცვის „დემონსტრირებას“ მოკრძალებით ახდენს. ღვთისმშობლის წინაშე გამოსახული ქალბატონის დიდებულთა სამოსით წარმოდგენა და იერარქიულობის პრინციპის დაცვით (ღვთისმშობელთან შედარებით ისტორიული პორტრეტის გამოსახულება ორჯერ ნაკლებია) მისი „ჩართულობა“ ხატზე ნათლად მიაწინებს, რომ იგი მაღალი სოციალური წრიდან – (შესაძლოა, სამეფისკარო წრესთან დაახლოებულიც) წარჩინებული გვა-

⁷ ქარაგმა ასევე შეიძლება გაიხსნას როგორც *შ(ე)ინყალ(ე)*.

რის წარმომადგენელი უნდა ყოფილიყო. სამწუხაროდ, არ იკითხება წარწერის ის მონაკვეთი, საიდანაც გამოსახული პირის სახელისა და ვინაობის დადგენას შევძლებდით.

ხატის კონტრასტულად გადანყვეტილი ფერადოვნება ((ლაჟვარდი, ალისფერი სურინჯი (შესაძლოა, იგი იყოს სინგურიც)), ზოგადი პროპორციები (სხეულის მწყობრი აღნაგობის მიუხედავად, სტილიზებისკენ მიდრეკილი ცალკეულ დეტალთა დისპროპორცია, ღვთისმშობლის ემოციურად გაძლიერებული სახის „დამძიმებული“ ოვალი), პალეოგრაფიული მონაცემები თუ ფერწერული ზედაპირის მოდელირების ტექნიკა (თითქოს პლასტიკური, მაგრამ დეკორაციულობისკენ მეტად გადახრილი ნახატის ხასიათი, ლოკალურ ფერებზე ძუნწად დატანილი გალიადფერება) საშუალებას იძლევა მისი შესრულების სავარაუდო დრო განისაზღვროს. მსგავსი სახვითი ნიშნებით XIII საუკუნის შუა ხანისა და მეორე ნახევრის ქართული ფერწერული ხატები ხასიათდება (ალიბეგაშვილი, 1994: 127-146; ჭიჭინაძე, 2011: 10-11); ამრიგად, ხატის შესრულების სავარაუდო პერიოდი XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედით (ვიდრე პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის გავრცელებამდე) შეიძლება განისაზღვროს. ერთი შეხედვით, ხატის ზოგადი მახასიათებლები მის ადგილობრივ სვანურ წარმოშობაზე თითქოს არ უნდა მეტყველებდეს (სვანური სკოლის ამ პერიოდის ადგილობრივი ნიმუშებისთვის ფიგურატიული თვალსაზრისით, შედარებით მეტად დამახასიათებელი იყო გამარტივებული წერის მანერა, ძლიერი დეფორმაციით მკვეთრად გამოვლენილი „ხალხური ხასიათი“ და სხვ.) (ალიბეგაშვილი, 1994: 127-146; ბურჭულაძე, 2016: 78-93, 95, 124-131, 134-135, 157-161, 164-167, 207-213 და სხვ.). იგი, ისევე როგორც ზემო სვანეთში დაცული საგანძურის ნაწილი (ბურჭულაძე, 2016: 10-11), შესაძლოა, საქართველოს რომელიმე პროვინციული ცენტრიდან იფარის თემში გვიან ხანაში მოხვედრილიყო. მეორეს მხრივ, ხატის ზურგზე პრიმიტიულად ნახატი ქსოვილის იმიტაცია სვანური

სკოლის ნიმუშებთან მსგავსების გამო,⁸ ასევე არ გამოირიცხავს მის ადგილობრივ წარმომავლობასაც.

საქტიტორო ხატზე ყურადღებას იქცევს ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი აგიოსორიტისა (*ἡ Ἀγιοσπηῖσσα*) – ვედრების ღვთისმშობელი, რომელიც კონსტანტინეპოლის უმნიშვნელოვანეს სალოცავს უკავშირდება (ჭიჭინაძე, 2004: 82-83). საღვთისმეტყველო თვალსაზრისით, ქრისტესადმი მმვედრებლად მიმართული დედა ღვთისას სახე მეოხებისა და შუამდგომლობის ხატად, ესქატოლოგიურ თემასთან კავშირში განიხილება (როგორც ხატის ისტორიული წარწერის შინაარსიდანაც ჩანს, საგანგებოდაა წარმოჩენილი ღვთისმშობლისადმი დამკვეთის მიმართება სულის ხსნისათვის). საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართული სახვითი ხელოვნება მომგებელთა გამოსახვის უწყვეტი ტრადიციით ხასიათდება. მიუხედავად ამისა, ადგილობრივ საქტიტორო სქემებში ღვთისმშობლის აგიოსორიტისას იკონოგრაფიული ტიპის დამოუკიდებლად (არა ვედრების რიგში წარმოდგენა, როგორც ეს მაგალითად ოშკის საქტიტორო რელიეფებში გვხვდება და სხვ.) გამოსახვა ფერწერულ დარგებში (კედლის მხატვრობა, დაზგური ფერწერა, მინიატურა, მინანქარი)

⁸ ხატის ზურგის ფერწერით შემკობა ძვირფასი ქსოვილის იმიტაციით შუა საუკუნეებში ერთ-ერთი მიღებული პრაქტიკა იყო. (მაგ: მთავარანგელოზთა კრების ხატი ფხოტრერიდან, იხ: (ბურჭულაძე, 2016: 118-121; ჭიჭინაძე, 2014: 74-75). მათ გარდა, შემოგვრჩა მდარედ – პრიმიტიულად შემკობის ნიმუშებიც, რაც მეტ წილად ორფერ ზოლად (ხშირია წითელი და შავი ფერის დანყვილება) შვეულად ან განივად დატანილ მარტივ დეკორს გულისხმობდა. შესაძლებელია, რომ აცის ხატის ზურგი მოგვიანებითაც განეახლებინათ. ამის ვარაუდის საფუძველს ხატისა და მის ზურგზე გამოყენებული ფერების ტონალობების სხვადასხვაობა გვაფიქრებინებს. მით უფრო, რომ ხატის ხელახალი შემკობის პრაქტიკა მიღებულიც იყო. მაგ: ლაგურკის ერთ-ერთი ხატის ზურგი მოგვიანებით იქნა განახლებული (ბურჭულაძე, 2016: 238-239).

ძალზედ იშვიათი იყო,⁹ განსხვავებით ბიზანტიური წრის ძეგლებისაგან, სადაც ეს უკანასკნელი შუა საუკუნეების საქტიტორო სქემებში მეტი რაოდენობით ჩნდებოდა.¹⁰ ამ თვალთახედვით აცის ეკლესიაში დაცული საქტიტორო ხატი ქართული სინამდვილისთვის ამ დროისთვის გამონაკლისი ჩანს.¹¹ არსებული გარემოება მეტყველებს იმაზე, რომ აცის ხატის მომხატველ-მომგებლისთვის ბიზანტიურ ხელოვნებაში შედარებით გავრცელებული აგიოსორიტისას შემცველი საქტიტორო სქემები ქართული შუა საუკუნეების საზოგადოებისთვის ცნობილი იყო. ერთი კი ცხადია, რომ საქართველოში, მიუხედავად ღვთისმშობლის განსაკუთრებული თაყვანისცემის ტრადიციისა, აღნიშნული საქტიტორო ქარგა პოპულარობით არ სარგებლობდა და მას ფართოდ გავრცელება ადგილობრივ სახვით ტრადიციაში არ მოჰყოლია. განსხვავებით „ვედრების“ რიგის ღვთისმშობლისაგან, რომე-

⁹ ერთადერთ არაპირდაპირ მაგალითად სინას მთაზე დაცული იოანე თოჯაბის ექვსკარედის ერთ-ერთ ფრთაზე გამოსახული ღვთისმშობლის სასწაულმოქმედ სახეებს შორის არსებული აგიოსორიტისას გამოსახულების დასახელება შეიძლება, სადაც ისტორიული პორტრეტიცაა ჩართული (სხირტლაძე, 2014: 180).

¹⁰ ყოვლადწმინდა ღვთისმშობლის თაყვანისცემის საეკლესიო ტრადიციაში მისი მეოხების მნიშვნელობა საგანგებოდაა გამოყოფილი; კაცობრიობის უდიდესი მფარველის ხაზგასმა ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც მრავალმხრივია ასახული და იგი, როგორც მიიჩნევა, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში მეტად ძლიერდება; მცირე ჩამონათვალი ბიბლიოგრაფიით, იხ: (Beltting, 1994: 281-296; Cotsonis, 2002: 41-55; Kalavrezou, 2000: 41-46; Ledit, 1976: 303-313; Виноградов, 2021: 100-120, და სხვ.).

¹¹ საქტიტორო სქემებში ამგვარი იკონოგრაფიული ტიპის ჩართვა ქრისტიანულ კავკასიაშიც, როგორც ჩანს, იშვიათი იყო. ერთადერთ გამონაკლისად სახელდება ჩრდილოეთ კავკასიაში სენტის XI-XII საუკუნეებით დათარიღებულ მოხატულობაში არსებული საქტიტორო რიგი (Виноградов, 2021: 107-108. ილ. 5).

ლიც შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ ყველაზე საზოგადოდ გავრცელებულ სახედ რჩებოდა.¹²

როგორც ცნობილია, სვანეთში დაცული ქართული დაზგური ფერწერის კოლექციაში ისტორიულ პირთა გამოსახულებით ჩვენამდე მოღწეული მხოლოდ რამდენიმე ხატია (ჭიჭინაძე, 2014: 50-65). ამ მცირერიცხოვან ფერწერულ ხატებს შორის აცის წმ. მთავარანგელოზის ეკლესიაში დაცული ხატი უცნობი მანდილოსნის გამოსახულებით კიდევ ერთ საინტერესო ნიმუშად თავსდება. მისი ადგილის სათანადო შეფასება შუა საუკუნეების ქართული ხატწერის მხატვრული შემოქმედების წარმოჩენა/განვითარებაში სამომავლო კვლევის საგანია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალიბეგაშვილი, გ., *ქართული ხატები*, თბილისი, 1994.
2. ბურჭულაძე, ნ., *ქართული ხატები*, თბილისი, 2016.
3. სხირტლაძე, ზ., სინა – კონსტანტინეპოლი: ახალი მონაცემები წმ. სოფიის ტაძრის საკურთხევლის მოზაიკის შესახებ, *გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები*, I, 2014, გვ. 175-216.
4. სხირტლაძე, ზ., ჩაკვეტაძე, ნ., ანისის წმ. გრიგოლის ეკლესიის, კარიბჭისა და ეკვდერის მოხატულობები, *ანისი*

¹² მიიჩნევა, რომ დაზგურ ფერწერაში არქიტრავებზე ხატების განთავსების ტრადიციამ ხელი შეუწყო „ვედრების“ რიგის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებას და მის ფართოდ გავრცელებას, (ბურჭულაძე, 2016: 283-285, 286-295; საქართველოში „ვედრების“ რიგის ფერწერული ხატების პოპულარობის ერთ-ერთ დამატებით იმპულსად ხახულის დედა ღვთისას ხატი სახელდება (ჭიჭინაძე, 2014: 107-108); ის ასევე ფართოდ იყო გავრცელებული ქართულ კედლის მხატვრობაში. „ვედრების“ შესახებ ადრეული ბიბლიოგრაფიით იხ: (სხირტლაძე, ჩაკვეტაძე, 2020: 52-57); აგიოსორიტიკისას ერთ-ერთ ქვე-ტიპად პარაკლესისის სახე (მვედრებელი ღვთისმშობელი გრაგნილით ხელში) მიიჩნევა, ქართულ სახვით ხელოვნებაში არსებული მაგალითების შესახებ იხ: (Tezelashvili, 2000, 1-19).

და საქართველო (ნარკვევები, მასალები), ტ. II, თბილისი, 2020.

5. ყენია, რ., ალადაშვილი, ნ., *ზემო სვანეთი* (შუა საუკუნეების ხელოვნება), გზამკვლევი, თბილისი, 2000.
6. ჭიჭინაძე, ნ., კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები, *საქართველოს სიძველენი*, №6, 2004, გვ. 73-88.
7. ჭიჭინაძე, ნ., *შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა*, თბილისი, 2011.
8. ჭიჭინაძე, ნ., *ხატი: კულტი და ხელოვნება* (ქართული ხატწერის ისტორიიდან), თბილისი, 2014.
9. Belting, H., *Likeness and Presence* (A History of the Image before the Era of Art), Chicago, 1994.
10. Cotsonis, J., The Virgin and Justinian on Seals of the "Ekklesiekdikoi" of Hagia Sophia, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 56, 2002, pp. 41-55.
11. Franses, R., *Donor Portraits in Byzantine Art: The Vicissitudes of Contact between Human and Divine*, Cambridge University Press, 2018.
12. Kalavrezou, I., *The Maternal Side of the Virgin, Mother of God* (Representations of the Virgin in Byzantine Art), Athens, 2000.
13. Ledit, J., *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris, 1976.
14. Tezelashvili, I., *Intercession Through a Dialogue: Depicting the Virgin Paraklesis in Medieval Georgia*, 2000, pp. 1-19.
<http://farig.org/images/pdfs/2020/Intercession%20through%20a%20Dialogue.pdf>.
15. Виноградов, А., Богородица-Агиосоритисса в ктиторских композициях: визуализация идеи небесного заступничества (Византия, Русь, Кавказ), *Новое литературное обозрение*, 2 (168), 2021, с. 100-120.

ილუსტრაციები:



სურ. 1. აცის მთავარანგელოზის ეკლესია. ხედი სამხრეთ დასავლეთიდან



სურ. 2. აცის მთავარანგელოზის ეკლესია. ინტერიერი



სურ. 3. აცი, ფერწერული ხატი ღვთისმშობლისა და საქტიტორო გამოსახულებით



სურ. 4. აცი. ფერწერული ხატი. ღვთისმშობლის გამოსახულება, დეტალი



სურ. 5. აცი. ფერწერული ხატი. ქტიტორის გამოსახულება



სურ. 6. აცი, ფერწერული ხატი. ქტიტორის გამოსახულება. დეტალი



სურ. 7. აცი, ფერწერული ხატი. საქ-
ტიტორო ნარწერა



სურ. 8. აცი, ფერწერული ხატი. საქ-
ტიტორო ნარწერა. სქემა



სურ. 9. აცი, ფერწერული ხატის
ზურგი

აჭარის ხის მემკვიდრის ტრადიციული დეკორი და მხატვრული შემკულობის ფორმები

კედლის სიბრტყის ერთიანი ნააზრვეის თხრობითობი-სათვის შემოქმედ ოსტატებისთვის ორნამენტი უნივერსალური მიგნება და ერთგვარი კანონზომიერებაა. სხვადასხვა მოტივთა სახეებს საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებული სქემები უდევს საფუძვლად. მხატვრული ზემოქმედება და სიცოცხლისუნარიანობა ორნამენტს დღევანდელ რეალობაშიც მკვეთრად გამოხატული აქვს. ორნამენტი ხშირად ემსახურება არქიტექტურული ფორმების აქცენტირებას, ფასადის თუ ინტერიერის მხატვრულ კომპოზიციაში იგი სრულუფლებიანი კომპონენტი ხდება, რომელიც გამდიდრებულია მთელი რიგი დეკორატიული მოტივების ნაირფეროვნებით. აღსანიშნავია, რომ ხშირად ორნამენტში გრაფიკული სანყისი დომინირებს, რომელიც აძლიერებს მის სკულპტურულ მეტყველებას.

მეცნიერებაში გამოთქმულია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სიმბოლური ნიშნების გაჩენა, რომელიც ორნამენტში გვხვდება, ნატურალურ გამოსახულებათა სტილიზაცია თუ კომპოზიციურ სქემათა აღმოცენება, განყენებული აზროვნების განვითარებაზე მიგვანიშნებს, რადგანაც ასეთ შემთხვევაში გამოსახება არა ერთი რომელიმე კონკრეტული მოვლენა ან საგანი, არამედ საერთო შეხედულებანი მოვლენებსა და საგანთა კატეგორიაზე. სიმბოლური გამოსახულებანი თავის თავში გულისხმობს აბსტრაქტულ აზროვნებას. სიმბოლო, როგორც რაიმე განზოგადებული შინაარსით დატვირთული ნიშანი, აღმოცენდება გარკვეულ დროს. ამ პერიოდში მისთვის ძირითადია ისეთი მახასითებლები, რომლე-

ბიც წარმოსახავენ მოვლენის უმთავრეს თვისებებს. მაგალითად, გრაფიკულად მარტივადაა შესრულებული უძველესი ჯვრები, წრეები, მაგრამ მათი საშუალებით გადმოიცემა უმთავრესი: ქვეყნიერების ოთხი ძირითადი მხარე, ციკლურობა და ბრუნვა. ეს ნიშნები უკვე დატვირთული არიან სემანტიკური მნიშვნელობით. დროთა განმავლობაში სიმბოლოში ასახული იდგა ან მოვლენა საზოგადოებისთვის არააქტუალური ხდება და იცვლის შინაარსს, იგი დატვირთულია მხოლოდ მხატვრული ფუნქციით და იძენს ესთეტიკურ ღირებულებას. დაკვირვებამ აჩვენა რომ, სიმბოლური აზროვნების ფორმები არ ისაზღვრება რაიმე ტერიტორიული თუ ეთნიკური ჩარჩოებით, მათ შორის გარეგნული განსხვავება მხოლოდ სტილისტური და კომპოზიციური ნიშნებით განისაზღვრება. ასახული იდეების სამყარო უნივერსალურია. მაგალითად, ჯვრის სახვადასხვა ვარიანტი არქაულ ხანებში კოსმოგონიური შინაარსისაა, შემდგომ იქცევა ქრისტიანულ სიმბოლოდ, საბოლოოდ კი მხოლოდ მხატვრულ ღირებულებას ინარჩუნებს.

საქართველოში სიმბოლოები გამოისახებოდა სათავსებზე, საცხოვრებლებზე, ავეჯზე, რიტუალურ ნამცხვრებზე, სამოსზე, როგორც საკრალური ნიშანი. დროთა განმავლობაში ყოფაში აღარ იციან გამოსახულების კონკრეტული სიმბოლური მნიშვნელობა, მაგრამ სიმბოლო-ნიშნებს მაინც ტრადიციულ ადგილზე და გარკვეულ დროს გამოსახავენ. სიმბოლური ნიშნები გენეტიკურად, უნივერსალური შინაარსით ვრცელდებოდა. სიმბოლური შინაარსის კვლევისას, ასევე გასათვალისწინებელია ამ ძეგლთა სოციალური და სარწმუნეობრივი ასპექტები. სიმბოლო-ნიშნები კოსმოგონიურ-რელიგიურ შინაარსს ატარებს, სადაც არეკლილია საზოგადოების შეხედულებები გარე სამყაროზე და მისი კავშირი სოციალურ გარემოსთან.

აჭარის მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობათა ორნამენტული სიმბოლიკის საკითხი უშუალოდაა დაკავშირებული აჭარის ისტორიულ წარსულთან.

აჭარის მოსახლეობის ისლამიზაციის პროცესი XIX საუკუნის 30-იანი წლებიდან დაჩქარდა. მიუხედავად აღნიშნულისა, სამხრეთ საქართველოს, მათ შორის აჭარის მოსახლეობის დიდი ნაწილი ცდილობდა ფარულად მაინც შეენარჩუნებინა ქრისტიანული რწმენა.

სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში ქრისტიანული აღმსარებლობის ტრადიციულობის შესახებ არაერთი ისტორიული ცნობა არსებობს. XIX საუკუნის მრავალი მოგზაური თუ მკვლევარი მიუთითებდა აჭარაში ქრისტიანობის „ძლიერ და მკაფიო კვალის“ შემონახულობაზე. აჭარაში ფარული ქრისტიანების არსებობის შესახებ აღნიშნავდნენ: დ. ბაქრაძე, ზ. ჭიჭინაძე, ა. ფრენკელი, ა. ხელაია და სხვები.

აღნიშნულ რეგიონში ქრისტიანობის კვალი დიდხანს შემორჩა მატერიალური კულტურის ნაშთების სახით (ქვა ჯვარები, ნაეკლესიარები), ხოლო ქრისტიანულ საეკლესიო ნორმათა რიტუალიზებული ფორმები შეერწყა ტრადიციულ კულტურას, რაც თავს იჩენდა ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში, დღესასწაულებში, ჩვეულებებში, ფოლკლორში. ხაზგასასმელია, აგრეთვე, აჭარაში წარმოდგენილი ქრისტიანული ტოპონიმის სიუხვე.

აჭარაში წარმართული, ქრისტიანული და ისლამური სიმბოლოების თანაარსებობა განაპირობა შედარებით გვიან ისლამის გავრცელებამ. მძიმე ისტორიული ვითარების მიუხედავად, აჭარის მოსახლეობამ შესძლო, უცხო ეთნიკური ელემენტისთვის ეროვნული კულტურული ფასეულობები დაეპირისპირებინა და ამით ეთნიკური ცნობიერება გადაერჩინა. ზემოთ თქმულის ერთ-ერთ გამოხატულებად მეჩეთის ინტერიერში დაცული ორნამენტი შეიძლება მივიჩნიოთ.

აჭარაში მეჩეთის ინტერიერში ტრადიციული ხეზეკვეთილობის ისეთი ნიმუშები გვხვდება, როგორიცაა მზებორჯღა-

ლი, ვარდული, „წმინდა ჭურჭელი“ (თასი, დოქი), სიცოცხლის ხის მოტივი და სხვა. მეჩეთები ორნამენტის ფორმათა მრავალგვარობით გამოირჩევა, ხშირად გვხვდება სხვადასხვა ფორმის ხვეულები, წნულები, მრავლადაა წარმოდგენილი სხვადასხვა ფორმის ვარდულები, რომელთა შორის ოთხფურცლიანი ვარდულებიც შეიმჩნევა. მცენარეული და გეომეტრიული სტილის ჩუქურთმათა კომპოზიციური ერთიანობა მთლიანობაში საოცარ ჰარმონიას ავლენს და ქართული ხეზეკვეთილობის ტრადიციულ იერსახეს ატარებს.

მეჩეთებზე ქართული ჩუქურთმის გამოყენებას ისე, რომ მას არ გამოეწვია მუსლიმანური კულტმსახურების წარმომადგენელთა გაღიზიანება, ხშირად ორნამენტის უნივერსალურობა განსაზღვრავდა.

ტრადიციულ ხეზეკვეთილობაში შენარჩუნებული ნიშან-სიმბოლოები ეროვნული ფასეულობების გამოხატულებად იქცა. დროთა განმავლობაში კი, ყოველივემ ქვეცნობიერი ხასიათი მიიღო, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ხეზეკვეთილობის ქართული ხალხური ნიმუშები ყველა შემთხვევაში ღრმად ტრადიციული დარჩა.

აჭარაში ხის ან ქვის საძირკველზე აღმართული ხის მეჩეთები თითოეული სოფლის ცენტრალურ და გამორჩეულ ლანდშაფტურ გარემოშია ჩანერილი. გადმოცემის მიხედვით, სწორედ ამ ადგილებში ადრექრისტიანული ეკლესიები იდგა, რის გამოც სოფლის მოსახლეობაში მრავლადაა დამკვიდრებული ტოპონიმები: ნაეკლესიარი, ნასაყდრალი, ნაქილისვარი (თურქ. ქილისე-ეკლესია).

ხის მეჩეთების ვიზუალური მხარე თავისი უნიკალური ფორმის და ორგანულად გათავისებული გარემოს ურთიერთქმედებით რეგიონალური არქიტექტურის ნიშნებს ავლენს. ჯამეს შენობის პირველი სართულის სივრცეში შეჭრილი სვეტებიანი აივანი ყოველთვის შესასვლელი ფასადის მხარესაა მოქცეული. ჯამეს აივნის ჩუქურთმიანი სვეტებითა და კარებით ინყება მნახველზე ემოციური ზეგავლენის მოხდენა.

უფრო ძლიერი ემოციური გავლენის სფეროდ რჩება ინტერიერი, სადაც გაფორმების მთელი შესაძლებლობანია გამოყენებული და ხეზე კვეთილობის საუკეთესო ნიმუშებია წარმოდგენილი. უნდა აღინიშნოს, რომ გვხდება ჯამეები დეკორატიული ხასიათის, საწესჩვეულებო და რწმენა-წარმოდგენების ნიშნების გამომხატველი მორთულობით.

ხის საკულტო ნაგებობათა ექსტერიერისათვის დამახასიათებელია სახურავის კარნიზის არშიების, სართულთაშორის მდებარე თავხის შემკულობა. აივნის მოაჯირი ხშირად დამშვენებულია წრიული რიკულებით ან პროფილირებული აჟურული სახეებით. ყველაზე დიდი ყურადღება კარების დეკორს ეთმობა. საკულტო ნაგებობების როგორც ცალი, ასევე წყვილფრთიანი კარები, შემკულობის ფორმისა და შინაარსის მიხედვით, ნაირგვარია. იგი ძირითადად მცენარეული (სიცოცხლის ხე, ფოთოლი, ყვავილი, ყლორტი, კვირტი, ვაზის მტევანი, ბროწეულის ნაყოფი), გეომეტრიული (სამკუთხედი, ზიგზაგი, წნული, წრე, ნახევარწრე, ჯვარი და სხვა), ასტრალური (გასხივოსნებული მზე, ბორჯღალი, მზის ბორბლისებური დისკო, ვარსკვლავი და სხვა) მოტივისაა.

აჭარაში ხის ჯამეების ორნამენტირებული ჭერი, გუმბათოვანი, გვირგვინისებური ან ბრტყელზედაპირიანი ფორმითაა წარმოდგენილი. ზოგიერთი გუმბათი (აგარის, ცხმორისის, პაქსაძეების, დანისპარაულის, ნიგაზეულის, ჭვანას) თეთრ ფონზე ზეთის საღებავებით სხვადასხვა ფერებითაა მოხატული. ისინი შემკულია მცენარეული, გეომეტრიული და ასტრალური მოტივებით. გვირგვინისებური ჭერის შემკულობაში გვხვდება მცენარის სტილიზებული ფოთლები, ასტრალურ მნათობთა სიმბოლოები, წყვილ შ-სებურ ელემენტისგან შემდგარი გულისებრი კონფიგურაციის მქონე ფიგურები, რკალები, ტალღისებური სწორი და ზიგზაგისებური ხაზები, ვარდულები და სხვა. ბრტყელზედაპირიანი ჭერი (ქიძინიძეების, გოგაძეების, ჯაბნიძეების, ხოხნის, ხიხაძირის) შედარებით სადა შემკულობით ხასითდება. იგი მოკლე-

ბულია კომპოზიციურ და კონსტრუქციულ სირთულეებს. მასზე ვხვდებით გეომეტრიულ და მცენარეულ სახეებს.

მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებს გააჩნიათ სპეციფიკური რიტუალური დანიშნულების ადგილები ინტერიერში – მიჰრაბი, მინბარი, ქურსი, რომელიც ასევე მორთულია სხვადასხვა დეკორატიული მოტივებით.

აჭარაში ხის საკულტო ნაგებობების – ჯამეების, მათი მშენებელი ლაზი და აჭარელი ოსტატების წარმოჩენისათვის აუცილებელია დეკორატიული საქმიანობის სამყაროში უფრო ღრმად ჩანვდომა და გააზრება. ნიშნეულია, რომ სწორედ ამ დიაპაზონის, ცალკეულ სიუჟეტებსა და სახეებში ვლინდება რწმენა-წარმოდგენებისა და წეს-ჩვეულებების ელემენტები, რომელიც ქართულ ტრადიციებთან ღრმად დაკავშირებული ფენომენია.

აჭარაში მუსლიმანური საკულტო ნაგებობის შემკულობაში ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრული ტრადიციების შემონახულობა მრავალი კონკრეტული მონაცემით დასტურდება. ზოგადად აღსანიშნავია ის, რომ ჯამეებში მცენარეული ორნამენტები დიდი სიჭარბით გამოირჩევა, ვიდრე სხვა მოტივის სახეები. თუ პარალელს გავავლებთ ისლამური ქვეყნების ხელოვნებასთან, ბუნებრივია, გარკვეული ცვლილებებით დავინახავთ, რომ ისლამურ კულტურაში უფრო მეტად გეომეტრიული ფიგურებისგან შემდგარი კომპოზიციური ნახაზი სჭარბობს.

საინტერესოა მიმოვიხილოთ ისლამურ კულტურაში ორნამენტის აღქმისა და გააზრების პრინციპები.

ორნამენტი წამყვანი მხატვრული ფორმაა ისლამურ სამყაროში და აღწევს სახვითი ხელოვნების ყველა სფეროს. იგი წარმოადგენს ერთ მთლიან მხატვრულ სისტემას. მუსლიმანური მხატვრული კულტურის მთლიანობა თავდაპირველად დაეფუძნა ფასეულობებს, რომლებმაც განსაზღვრა მათი ერთობა, პირველ რიგში ეს ისლამური ცივილიზაციის საფუძვლებია – ყურანი, ისლამის იდეოლოგია და არაბული

ენა. ამის შემდეგ მასზე დაფუძნებული მუსლიმანური ფილოსოფია, მეცნიერება, ლიტერატურა და ხელოვნება. ასევე მნიშვნელოვანია იმ სხვა ცივილიზაციათა ნვლილი, რომლებიც შედიოდა ისლამურ სამყაროში, ურთიერთქმედებდა და ახდენდა გავლენას. მუსლიმანური ხელოვნების მთლიანობა განპირობებულია აგრეთვე ლინგვისტიკით – არაბული დამწერლობითა და ენით.

VII-VIII საუკუნეებიდან კალიგრაფია დიდ როლს თამაშობს მხატვრული ფორმის ერთიანობის ჩამოყალიბებაში, რომელმაც ორნამენტში ყველაზე მრავალფეროვანი გამოხატულება მიიღო. ერთ-ერთი თვისება, რომელიც ნათლად გამოხატული, ეს არის დაურღვეველი, სულიერი კავშირი ორნამენტულ ქარგებს შორის, როგორც გაფორმებასა და მორთულ ნივთებს შორის, რომელიც შეესაბამება ორმაგი ერთობის პრინციპს. ორნამენტი ის კონცეპტუალური ხიდია, რომლითაც შესაძლებელია ისლამური ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური შინაარსის გაგება. ორნამენტი ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა ისლამური ხელოვნების ყველა დარგში. მათ შორის არქიტექტურაში. ინარჩუნებდა თავის მნიშვნელობას, პირველადობას, განვითარების ყველა ეტაპზე. ნიმუშების ნახაზების ხასიათი, რომელიც ამკობს ნებისმიერ ძეგლს (კედელს თუ ფურცელს) წარმოადგენს მუსლიმი მხატვრის შემოქმედებით პროცესს. შეიძლება ითქვას, რომ ორნამენტმა თავიდანვე დაიკავა წამყვანი ადგილი ისლამური ხელოვნების სისტემაში და იქცა იმ შემოქმედებით დიაპაზონად, სადაც მხატვარს შეეძლო გამოეყვინა თავისი იდეები და მხატვრული ხედვა.

ისლამური ორნამენტის ევოლუცია სხვადასხვაგვარია, იგი დამოკიდებულია კონკრეტული რეგიონის მხატვრულ ტრადიციებზე, მატერიალურ რესურსზე და იმ ეპოქის გემოვნებაზე, რომლის ნიმუშსაც წარმოადგენს იგი. მაგალითად: გეომეტრიული ვარსკვლავის ორნამენტი, რომელიც XII საუკუნეში ფატიმიანთა ეპოქაში ეგვიპტეში ვრცელდება,

ასევე გავრცელდა ჩრდილოეთ აფრიკაში და ანდალუზიაში, როცა აღმოსავლეთ ერაყში, ირანში და აზიაში გავრცელებული იყო აყვავებულ მცენარეთა ფორმები. შუა საუკუნეებში ისლამური ორნამენტი წარმოადგენს ეპოქის ესთეტიკური ხედვის დამადასტურებელ საბუთს.

ისლამურ ეპოქაში შეიქმნა ორნამენტის მთავარი პრინციპები ფორმათქმნადობის, სტრუქტურულობის, მხატვრული ხასიათის სისტემის, რომლის ევოლუციას არა აქვს დასაწყისი და დასასრული და იგი მისდევს ისლამური პრინციპების განვითარებას. ამ პრინციპებზე დაყრდნობით მხატვრები ქმნიდნენ სხვადასხვაგვარ ფორმებს და კომპოზიციებს, რომლებიც მუდამ განმსჭვალული იყო რელიგიური იდეებით და სწორედ ამ პრინციპმა განსაზღვრა ორნამენტის ესთეტიკურობის განსაკუთრებულობა.

აჭარის ჯამეებზე გამოსახული მცენარეული სახეები შესრულების ტექნიკის მიხედვით ორ ჯგუფად შეიძლება დავყოთ. პირველს ეკუთვნის ხის ზედაპირზე ნაკვეთი მხატვრული მოტივები, ხოლო მეორეს – ცალკე დამზადებული ხის ფირფიტები და შემდეგ დამაგრებული ზედაპირზე.

ჯამეების ორნამენტული მორთულობის კოლორიტული გამა წითელი, ყვითელი, ლურჯი, მწვანე, ყავისფერი, თეთრი და შავი ფერისგან შედგება. ფერების განლაგება, როგორც მკვლევარი ჯემალ ვარშალომიძე აღნიშნავს, პირობითია, რადგანაც ისინი არ ემყარება გარკვეულ კანონზომიერებას. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ფერთა გამაში ყოველთვის ნათელი ფერები სჭარბობს. ხის ზედაპირდამუშავებული რელიეფის გადაღებვით განპირობებულია შუქ-ჩრდილის ნაირსახეობა, ფერთა თამაში, მუქი და ღია ტონების მონაცვლეობა, რაც საკმაოდ საინტერესო მხატვრულ ეფექტს ქმნის.

მცენარეულ ორნამენტში საყურადღებო ადგილი უჭირავს სიმინდის, ვაზის, ბროწეულის გამოსახულებებს. საინტერესოა, რომ სიმინდის გამოსახულებასთან დაკავშირებით შემდეგი მოსაზრება არსებობს: „აღნიშნული საკულტო ნაგე-

ბობანი ლაზი ოსტატების მიერ არის აგებული და ნახატებიც მათივე შესრულებული. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ საკულტო ნაგებობებზე სიმინდის მცენარის გამოსახულება აჭარაში მოგზაურ ლაზ ხუროთა ემბლემას წარმოადგენდა“ (ვარშალომიძე, 2007: 433). ცნობილია, რომ აჭარაში და საერთოდ, საქართველოში სიმინდის გავრცელების საქმეში გარკვეული წვლილი აქვთ შეტანილი ლაზ ხუროებს (სიმინდის გამოსახულება გვხვდება ასევე ლაზურ სამოსზე), რომლებიც მათ მიერ აგებულ საკულტო ნაგებობაზე ემბლემად სიმინდთან ერთად ზოგჯერ გემსაც გამოსახავდნენ, როგორც მათი შრომა-საქმიანობის დამახასიათებელ მთავარ სიმბოლოს. მსგავსი მხატვრული ფორმის შექმნის ტრადიცია ისლამურ ქვეყნებშიც გვხვდება, გარკვეულ მმართველ დინასტიებს მათი ნიშან-სიმბოლოები შემოაქვთ ორნამენტულ ქარგაში, რაც საინტერესო მხატვრული სახის გარდა, გარკვეულწილად, ეპოქის მოთხოვნების გამომხატველია. მაგალითად, ოტომანების პერიოდში გავრცელებული მცენარე ტიტა.

საკულტო ნაგებობებზე დადასტურებულია ასევე ბრონეულის ფოთლის, ყვავილის და ნაყოფის გამოსახულება. მაგალითად, დღვანისა და ჯაბნიძეების ჯამეებზე. ბრონეულის ხალხური გააზრება და მისი სემანტიკა ბუნებრივია, მივიწყებულია, იგი არსებობას განაგრძობს როგორც მზა მხატვრული სახე. ეს მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რადგან მზა მხატვრული ფორმები ხშირად სწორედ ქრისტიანული ფესვებიდან ან უფრო ღრმა წარმართული ეპოქიდან იღებს სათავეს.

მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობათა ინტერიერის შემამკობელ დეკორში გვხვდება ასევე ხეზე ამოკვეთილი ან ზეთის საღებავით მოხატული ვაზის ორნამენტი. იგი უმთავრესად წარმოდგენილია მტევნის სახით, რომელსაც ზოგჯერ ახლავს მიმოხვეული ღერო და ფოთლები. ყურძნის მტევნები სხვადასხვა ფორმისა და სიდიდისაა, რაც შესაძლოა ვაზის სხვადასხვა ჯიშს გამოხატავდეს. ვაზის მტევნებით შემკულია თხილვანის, ღორჯომის, აგარის, ჯაბნიძეების, მახალა-

კიძეების, დღვანის, გულების, ზუნდაგის, ხოხნის ჯამეები. ყურძნის გამოსახულების განსაკუთრებული სიუხვე სოფელ დღვანის ჯამეს ინტერიერში აღინიშნება. აქ ვაზის მტევანი არა მარტო რელიეფურადაა ამოკვეთილი, არამედ კედლებზე ზეთის საღებავითაც არის მოხატული. რელიეფურად გამოკვეთილი ყურძნის მოზრდილი მტევნები გამოსახულია მინბარზე, ხოლო უფრო მეტი რაოდენობით ფერწერულადაა შესრულებული შენობის შიდა კედლებზე. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ საკულტო ნაგებობაზე ვაზის მტევნები მოხატულია მუსლიმანური რელიგიის მსახურის ხელით.

სოფელ გულების ჯამეს შესასვლელი კარი ორი ფრთისგან შედგება, სადაც ორივე კარზე ორნამენტია მოცემული. კარის ქვედა ნაწილზე ვაზი სახელურიან სურამია ჩაშვებული. სურას თავ-ბოლოზე კონცენტრირებული წრეები აქვს შემოვლებული. ნიშნეულია ის ფაქტიც, რომ ყურძნის მტევანს 7-7 ცალი მარცვალი აქვს (რიცხვი 7 ქრისტიანულ სარწმუნოებაში საკრალურია, საფიქრებელია ქვეცნობიერი გავლენა). მტევნებს ორივე გვერდით ხორბლის მარცვლისებური მოყვანილობის ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად განლაგებული სახეები ახლავს. ყურძნის მარცვლები თანაბარი სიდიდის და ფორმისაა. კარის ზედა მოჩუქურთმებულ ნაწილზე გამოსახული ვაზი დეკორატიული სურის გარეშეა წარმოდგენილი.

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ვაზის გამოსახულება პირველად გვხვდება კარის გარე ზედაპირზე შესავლელში. ამავე მოყვანილობის მტევნები ინტერიერშიცაა მინბარის კედელზე გამოსახული. საერთოდ, ჯამეს ექსტერიერისათვის ვაზის გამოსახვა იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს.

ჯამეებზე ვაზის გამოსახვა იმდენად ნიშანდობლივია, რომ იგი უთუოდ კანონზომიერებას ემყარება. უდავოა, რომ მხატვარ-შემოქმედი ქრისტიანული სიმბოლიკით სარგებლობს, რაც საკმაოდ ორგანული ჩანს მისთვის (ქრისტიანულ

სამყაროში, ფსალმუნი: „მე ვარ ვაზი ჭეშმარიტი და მამაჩემი მევენახეა“, იოანე 15:21).

აჭარამ სხვა გამაჰმადიანებული პროვინციების მსგავსად, არამარტო მევენახეობა, არამედ მეურნეობის ამ დარგთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებებიც შემოინახა. გადმოცემის თანახმად, დიდ ცოდვად ითვლებოდა ვაზის მოჭრა, ასევე ვაზის გამხმარი ღეროს შეშად დანვა. აჭარაში მევენახეობა ფართოდ ყოფილა განვითარებული. ამას ადასტურებს მთელი რიგი ფაქტები. ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწე, მწერალი და მოგზაური თედო სახოკია წერდა, რომ 1894 წელს ქედაში 17 სახელწოდების ყურძენი ყოფილა გავრცელებული.

ყურანში ღვინო აკრძალულია, მაგრამ ყურძენი მოხსენიებულია, როგორც საუკეთესო ხილი სამოთხის აღწერისას დასახელებულ ხილს შორის.

აჭარაში მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობათა შემკულობაში ვაზის გამოსახულების სიმრავლე უნდა მივიჩნიოთ ვაზის კულტთან დაკავშირებული ქართული ტრადიციების სახვით გამოხატულებად. ვაზის კულტმა ფართოდ ჰპოვა ასახვა ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლებზე, კერძოდ – ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრულ ნაგებობებზე. ამ ტრადიციის გავლენა იმდენად ძლიერი და ღრმა იყო, რომ იგი აჭარაში მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებზეც აგრძელებს არსებობას. ვენახი იმ კულტურათა რიგს მიეკუთვნება, რომელიც მიუხედავად კუთხის ისტორიული ავბედიტობისა, მოსახლეობამ უწყვეტლივ შეინარჩუნა.

ძნელი საფიქრებელია, თუ როგორია შემოქმედებით პროცესში მყოფი ოსტატის მისწრაფების განსაზღვრა, მაგრამ ცხადია, რომ ქართული ხეზეკვეთილობის ბრწყინვალე ნიმუშები, რომლებიც მეჩეთებშია დაცული, ტრადიციული თარგის მიხედვით იგებოდა და ხელოვანის ხელში ახალ სიცოცხლეს იძენდა. ამ გზით ქართველი ხალხის კულტურული ღირებულებები ხშირად გაუცნობიერებლად, შინაარსობრივი

დატვირთვის გარეშე თუ მისი საკრალურ მნიშვნელობისგან დაცლილი, თაობიდან თაობაზე მემკვიდრეობით გადადიოდა.

აჭარის ჯამეებში ხეზე ამოკვეთილ მცენარეულ მოტივს მიეკუთვნება მცენარეთა დეკორატიული სახეები. მაგალითად: ქიძინიძეების (შუახევის რაიონი) ჯამეს კარზე და მინბარის კედლის შემკულობაში მცენარის სტილიზებული ყვავილები და ფოთლები გამოსახულია ვარდულებთან ერთად. მათი ერთობლივი ქარგით იქმნება ჯვარი. შესასვლელ კარზე მეტად საინტერესოდ ვითარდება ორნამენტი. წრეში ოთხი შროშანია მოცემული, რომელთა ერთმანეთის პირისპირ შეერთება ჯვრის ფორმას ქმნის. აღსანიშნავია, რომ შესასვლელი კარის ორნამენტული გაფორმება ყოველთვის ზედმინვენით სრულდებოდა მხატვარ-ოსტატის მიერ. ასეთივე ორნამენტებია ამოკვეთილი მანყვალთის ჯამეს მინბარის კედელსა და შესასვლელ კარზე, ასევე სოფელ მახალაკიძეების ჯამეს კარზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გამოსახულებები ერთმანეთს არ იმეორებენ როგორც მზა სქემა. ორნამენტების ელემენტები მსგავსია, მაგრამ კომპოზიციური გადანწყვეტით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. მცენარეულ სახეებთან ერთად, უხვად ვლინდება მზის, მინისა და წყლის სიმბოლური ნიშნებიც. წყალი გადმოცემულია გეომეტრიული (ზიგზაგი, ტალღისებური, კლაკნილი) სახეებით, ასევე დოქით, წყლის სურა. წყლის, მინისა და მზის სიმბოლოებთან კავშირში მცენარე ნაყოფიერების კულტს განასახიერებს.

აჭარის ჯამეებზე, ისევე როგორც დასავლეთ საქართველოს სხვა კუთხეებში გავრცელებულ ნაგებობებზე, ხშირია მცენარე შროშანის გამოსახვის ტრადიცია, რომელიც ჯერ კიდევ ადრე ფეოდალური ხანის მატერიალური კულტურის ძეგლებზე გვხვდება. აღმოჩენილ ქვა-ჯვრებზე გამოსახული შროშანი აღორძინების და სიცოცხლის სიმბოლოდაა მიჩნეული (ქრისტიანულ ხელოვნებაში შროშანი ღვთისმშობლის სიმბოლოა). შეიძლება გავიხსენოთ ხანდისის სტელა, დათა-

რილებული VI საუკუნით, სადაც შრომანი და ვაზი ერთ მთლიანობად გვაქვს მოცემული. ჯამეების ორნამენტების მნიშვნელოვანი ნაწილი ეკლესიების შემკულობიდანაა ნა-საზრდოები. აღსანიშნავია ისიც, რომ საცხოვრებლის კარზე, სვეტზე ან ჭერზე გამოსახული ჯვარი, თუნდაც სტილიზებული, ანალოგს პოულობს ჯამეების კვეთილობაში. ჯვარი ხშირად შენიღბული სახითაა წარმოდგენილი. ხეზე ამოკვეთილ ორნამენტში ჯვრის გამოსახულებები გამოვლენილია სოფელ დიდაჭარაში, ღორჯომის, ვერნების, ფუშკურაულის ჯამეებზე, ასევე ახოს, მეძიბნას ჯამეების სვეტებზე. აშკარად გამოკვეთილი ჯვრები მზის სიმბოლოებთან ავლენს კავშირს. როგორც ჩანს, ის ერთი მხრივ წარმართული რწმენა-წარმოდგენების გამომხატველია, ხოლო სტილიზაცია და შეფარულობა განიცადა იმ ჯვრებმა, რომლებიც ქრისტიანობის მრწამსის გამომხატველი იყო.

ამრიგად, აჭარის ჯამეებზე ორნამენტული სახეების სიუხვე და მრავალფეროვნება იმ დალექილი ცოდნის გამომხატველია, რაც ქართველ შემოქმედს მუდმივად გააჩნდა და გენეტიკურად ითავისებდა მას.

ხშირად ხითხუროები, საკრალური არსისგან დაცლილი, შინაგანი ინტუიციით, გაუცნობიერებლად ახდენდნენ სივრცის გამშვენებას, რომელიც უკვე თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებით ნათელი დასტური იყო წარსულთან უწყვეტი კავშირისა – ნაგებობის სივრცე, თავის თავში დატეული იდუმალი, დაფარული არსით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ადამია ი., ქართული საცხოვრებელი სახლების უძველესი ტიპები აჭარაში, „ძეგლის მეგობარი“, 1967.
2. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა. თბილისი, 1993.

3. სუმბაძე ლ., ჩუქურთმა ხეზე ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში, „ძეგლის მეგობარი“, 1967.
4. ჩიტაია გ., ლაზური ორნამენტი. „ძეგლის მეგობარი“, 1967.
5. მგელაძე ნ., ტუნაძე თ., მაჰმადიანური საკულტო ნაგებობების მშენებლობის ისტორიისათვის აჭარაში (ხულოს ჯამე), კავკასიის ეთნოლოგიური კრებული, ტ. VII, თბილისი, 2003.
6. ჭიჭილეიშვილი მ., მეჩეთების მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებანი, „ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში“, ბათუმი, 2010.
7. ვარშალომიძე ჯ., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები აჭარის მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებზე, „სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები“ 1, ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, ბათუმი, 2007.
8. ბარამიძე რ., მუსლიმური საკულტო ნაგებობანი, „ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში“, ბათუმი, 2010.
9. Karaman O. Y., Zeren M. T., Examples of Wooden Vernacular Architecture – Turkish Houses in Western Anatolia. 2015.
10. Oztank N., An Investigation of Traditional Turkish Wooden Houses, Journal of Asian Architecture and Building Engineering. 2018.
11. Гараканидзе М., Грузинское деревянное зодчество. Тбилиси, 1959.
12. Чубинашвили Н., Грузинская средневековая художественная резьба по дереву. Тбилиси, 1956.

ილუსტრაციები:



დღვანის ჯამე



დღვანის ჯამე. ვაზის
გამოსახულება



დღვანის ჯამე



კვირიკეს ჯამე.
კარის დეტალი.



კვირიკეს ჯამე.
შესასვლელი კარი.



კვირიკეს ჯამე.
ბოძის მორთულობა.



ქიძინიძეების ჯამე. შესასვლელი კარის ფრაგმენტი.



გრაფიკული ესკიზი



ქიძინიძეების ჯამე. ქურსი



ჯაბნიძეების ჯამე. მინბარი.



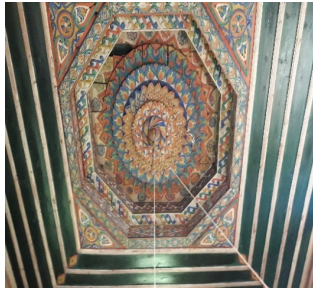
გულების ჯამე. ფრაგმენტი ვაზის გამოსახულებით.



გულების ჯამე. შესასვლელი კარი.



ნენის ჯამე.
კარის ფრაგმენტი



ჯაზნიძეების ჯამე.
ჭერის შემკულობა



ჯაზნიძეების ჯამე.
ქურსი.

მეღვინეობის ტრადიციები და მარან-სანანახლები აჭარაში

აჭარის გეოგრაფიული გარემო და განსხვავებული რელიეფი განსაზღვრავს მთისა და ბარის საცხოვრებელი კომპლექსის ტრადიციებს. აჭარის მთისა და ბარის დასახლებებს შორის, საცხოვრებელი კომპლექსების ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური პრინციპით დაყოფის შედეგად, გამოარჩევენ რამდენიმე ზოლს და აჭარულ, ლაზურ და ოდა-სახლის ტიპის საცხოვრებლებს. მეურნეობის ტრადიციული სახეები გავლენას ახდენს თითოეული ზოლისათვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი ტიპის ჩამოყალიბებაზე. ქვემო აჭარაში გავრცელებული მინათმოქმედება, ხოლო ზემო აჭარაში გავრცელებული მესაქონლეობა განაპირობებს საცხოვრებლის განსხვავებულ ფუნქციურ გადაწყვეტას. აჭარის მთის ზონაში (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ზონა, ქობულეთის მთიანი ხინოს დასახლება) დადასტურებული საცხოვრებელი სახლები ქმნის რთულ კომპლექსს, რომელშიც სხვადასხვა დანიშნულების საცხოვრებელი და სამეურნეო სათავსებია გაერთიანებული: ხალხამი, ახორი, საცხოვრებელი ნაწილი და თავანის სართული ზამთრის ბელისთვის. აჭარული სახლისათვის დამახასიათებელია კომპლექსის ვერტიკალური ორგანიზაცია და საცხოვრებელი ფართის სეგმენტაცია დერეფნის ორ მხარეს განლაგებული ოთახებით, რომელშიც გამოიყოფოდა საუფროსო სახლი და სამზარეულო, ახალდაქორწინებულთა ოთახი, პროდუქტების შესანახი „სარძიე“ სათავსი და მორთულობით გამორჩეული სტუმრის ოთახი „მეიდან-ოდა“ (რობაქიძე, 1960: 20).

აჭარის საცხოვრებლის მეორე ზონაში ახორის ნაცვლად მარანი ან სამეურნეო ტიპის სათავსია, რაც მიწათმოქმედების, მევენახეობა-მეღვინეობის ტრადიციული დარგების დომინანტურობას ადასტურებს. ქედა-ხელვაჩაურის ზონაში წარმოდგენილი აჭარული ტიპის საცხოვრებელი სახლები ნაგებია შერეული მასალით. ამავე ზოლში გავრცელებულია აჭარული სახლის გეგმის მქონე ე.წ. ციხე-სახლები, რომელთაც ახასიათებთ ქვითა და კირხნარით ნაგები პირველი სართულის პალატები ბუხრებითა და ხეობებისაკენ მიმართული, ზოგჯერ სათოფურების მსგავსი, თაღოვანი სარკმლებით. ამავე ზონაში საკარმიდამო კომპლექსთან დაკავშირებულია ქვითკირით ნაგები მარნები, კლდეში ნაკვეთი და ნაშენი სანახლები, კერამიკული ქვევრები, რაც მეღვინეობის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას ადასტურებს.

საქართველო მევენახეობის წარმოშობისა და განვითარების ძირძველი ქვეყანაა. მევენახეობა-მეღვინეობას ყველა კუთხეში ყოფა-ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს და აჭარაც, ამ მხრივ, არ არის გამონაკლისი (კახიძე, 2009: 213). ვახუშტი ბატონიშვილი აღნიშნავდა, რომ აჭარისწყლის ხეობა იყო „ვენახოვანი, ხილიანი, მოსავლიანი, თვინიერ ბრინჯ-ბამბისა, ყოვლითა მარცვლითა“ (ვახუშტი, 1941: 134). დასავლეთ საქართველოში უმეტესად მაღლარი ვენახი უნდა ყოფილიყო გაბატონებული. აჭარაშიც ბათუმის, გონიოსა და ერგეს აღწერაში ვახუშტი მოიხსენიებს მაღლარ ვენახს და გემოვნური თვისებებით გამორჩეულ ღვინოს: „ღვინო კეთილი, მსუბუქი და შემრგო, გემოიან-სუნიანი მრავლად“ (ვახუშტი, 1941: 176). ვაზის მაღლარი ჯიშების შესახებ ცნობები მოიპოვება თ.სახოკიას, გ.ყაზბეგის, ივ.ჯავახიშვილის, ნ.კახიძის და სხვათა ნაშრომებში. მსგავსი ვითარება დადასტურებულია შავშეთში, კლარჯეთში, იმერხევში, არტანუჯში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში (კახიძე, 2009: 313). აჭარაში გავრცელებული მაღლარი ჯიშის ვაზი გენეტიკურად დაკავშირებულია ველურ ვაზთან, რომელიც

საქართველოს ბევრ კუთხეშია დაფიქსირებული. აჭარა უკავშირდება კულტურული ვაზის ფორმირების იმ არეალს, რომელიც მოიცავს სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს, ას-პინძისა და ადიგენის მხარეს, სადაც დღესაც ცოცხლობს გიგანტური ვაზის ხეები (კახიძე, 2009: 314).

ვაზისათვის აჭარაში გამოიყენებოდა მალალხეებიანი ფერდები, რომელზეც გაშენებული იყო თხმელა, ცხემლა, ლეკი, ნაბლი და სხვ. ფართოდ გავრცელებული ჩხავერის ჯიშისთვის საუკეთესოდ ითვლებოდა ლეკის ხე. ეს ხეები ბუნებრივად იზრდებოდა ან საგანგებოდ ირგვებოდა ეზო-კარმიდამოს, გუბის, სახნავ-სათესების ირგვლივ, ღელეების პირას. აჭარის კლიმატური პირობებიც ხელს უწყობდა მალლარი ვენახის გაშენებას, რადგან მალალი ვაზი მეტად იტანს მკაცრ და ყინვიან ზამთარს, ვიდრე დაბალი ჯიშები (კახიძე, 2009: 313). აჭარაში სულ გამოვლენილია ადგილობრივი და შემოტანილი შავ-წითელი და თეთრი მალლარი ვაზის 70-მდე ჯიში.¹³ მაჭახლის ხეობის მასალების მიხედვით, შედარებით დიდი ადგილი ეკავა ჩხავერის მოშენებას, რომლის წილი მეღვინეობაში დიდი ყოფილა (კახიძე, 2009: 313; კახიძე, 1979: 46). მალლარი ვაზი დიდი რაოდენობით ხარობდა ეკლესია-მონასტრების მიდამოებში. მალლარი ვაზის ჯიშები დასტურება მაჭახლის ხეობაში ქვითკირით ნაშენი საწინახელების ტერიტორიზე (კახიძე, 2009: 313-318).

აჭარის მევენახეობა-მეღვინეობის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შესწავლისას ორი პერიოდი გამოიყოფა: 1. უძველესი პერიოდიდან ოსმალთა ბატონობამდე; 2. ოსმალთა ბატონობის პერიოდი (XVII-XIX სს). ოსმალთა ბატონობამ აჭარასა და სამცხე საათაბაგოში მევენახეობასა და მეღვინეობაზე უარყოფითი გავლენა იქონია – მევენახეობა დაკნინდა,

¹³ აჭარაში დადასტურებული ვაზის ჯიშებია: კოლომა, ჩხავერი, ხარისთვალა, ცხენიძუძუ, შავშურა, კლარკული, ხოფავერი, საკმიელი, ლივანური, მისკეთი, ქვაბთური, ბურძღლა, ტყისყურძენა, დულდო, ბოსტნური, ჩიტაყურძენა და სხვ.

მელვინეობა კი თითქმის მთლიანად მოისპო. ოსმალთა ბატონობის დროს მელვინეობა-მევენახეობის დაცემა, უმთავრესად, რელიგიური და სოციალურ-ეკონომიკური ფაქტორებითაა განპირობებული.¹⁴

ამ დარგის განვითარებას, ვაზის ჯიშებთან ერთად, ადასტურებს ქვემო და ზემო აჭარაში მოღწეული კლდეში, ქვის მოზრდილი ლოდებში ნაკვეთი, ასევე, ქვითკირით ნაგები ან კლდის მასივებთან მიშენებული, ნაწილობრივ ქვითკირის საწნახლები, ქვით ნაგები მარნები, მინაში ჩაფლული სხვადასხვა ტევადობის ქვევრები, ზეპირსიტყვიერი ცნობები, ტერმინოლოგიური მონაცემები და სხვ. (კახიძე, 2009: 414).

აჭარის ტერიტორიაზე გამოვლენილ მევენახეობასთან დაკავშირებულ ნაგებობებს შორის უძველესი უნდა იყოს ძვ.წ. III საუკუნით დათარიღებული ქობულეთის მუნიციპალიტეტის სოფელ ზენითის ქვაში ამოკვეთილი საწნახელი

¹⁴ ოსმალები მიმართავდნენ სხვაგვარ მეთოდებს, ვიდრე ვაზის აჩეხვას. ისლამის სარწმუნოება კრძალავდა ღვინის დაყენებასა და მოხმარებას და არა მევენახეობას. ზემო და ქვემო აჭარისა და ბათუმის ლივების შესახებ არსებული დავთრებით (XVI-XVIII სს.) ირკვევა, რომ მოსახლეობა იხდიდა დიდ გადასახადს ყურძნის ბადაგზე, რომელიც ცხოვრების ერთ-ერთ სახსარს შეადგენდა. ეკლესიამონასტრების დახურვასთან ერთად ისპობა ღვინის დაყენების ტრადიცია, რადგან ისინი იყვნენ ღვინის მომხმარებლები. თუმცა ამ პერიოდში არამუსლიმანი მოსახლეობა მაინც მისდევს ღვინის დაყენებას. ასევე, ამ პერიოდში ცნობილია ყურძნითა და მისი პროდუქტებით ვაჭრობის ფაქტი. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისში დასავლეთ და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში გავრცელდა ვაზის სხვადასხვა დაავადებები. თითქმის მთლიანად განადგურდა ადგილობრივი მაღლარი ვაზის ჯიშები, შემოტანილ იქნება ახალი ჯიში „ადესა“, რომელიც დაავადების მიმართ უფრო გამძლე აღმოჩნდა. აჭარის მოსახლეობის ყოფაში ყურძენსა და მის პროდუქტებს მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა, ძირითადად იკრძალებოდა ღვინის დაყენება და მოხმარება. ყურძნის წვენიდან ამზადებდნენ ტკბილ დასალევს – ხარდალს და მას ღვინის მაგივრად ხმარობდნენ. აჭარაში მზადდებოდა ბაქმაზი, ლეჩერი, ყურძნის ფაფა (ფელამუში), ჯანჯუხი, ჩირი და სხვ.

(ხახუტაიშვილი, 1982: 42-43; კახიძე, სურმანიძე, ნაგერვაძე, 2016: 65-70).¹⁵ ნავისებურად მომრგვალებული ფორმის მონოლითური სანნახელი ამჟამად დაქანებულ ფერდსაა შერჩენილი (სურ. 1-3). ზენითის სანნახლის ღრმულები წარმოადგენდა ყურძნის სანნეხ და წვენის დასაგროვებელ ავზებს, რომლებიც ერთმანეთთან სპეციალური ღარით იყო დაკავშირებული. სავარაუდოდ, თავდაპირველად ორივე ნაწილი ერთიანი მონოლითური ქვისაგან იქნებოდა გამოკვეთილი, თუმცა ამჟამად ისინი ერთმანეთს დაშორებულია. ანტიკურ-ელინისტური ტიპის სანნახლების მსგავსად, ფართო სანნეხი ავზი ისარნასთან, ტკბილის მოსაკავებელ ავზთან შედარებით ნაკლებად ღრმაა. სანნეხ ავზს განიერი ლოდის ერთ მხარეს გააჩნია ნახვრეტი, ხოლო მეორე მხარეს ღრმა ჭრილი, რომელიც კედლის მთელ სისქეს მოიცავს. სანნახელში მოთავსებული იქნებოდა ოწინარები (ბერკეტები) და წნეხი, რომლითაც ღვინის დაწურვა ხდებოდა.¹⁶ ზენითის სანნახელი, აჭარის ტერიტორიაზე გამოვლენილ ნიმუშებს შორის, გამოირჩევა დიდი ზომებით, მონოლითურობით, უხეშად მომრგვალებული, ხისტი ფორმებითა და მასიურობით, რაც

¹⁵ იგი მდებარეობს სოფლის ერთ-ერთ უბანში „საჭნახელში“. მისი სიგრძე 8 მ, სიგანე 3, სიღრმე 1 მ, ხოლო ღართან 0,20-30 მ. სოფელი ზენითი უძველესი ხანიდანაა დასახლებული, რასაც ადასტურებს აქ აღმოჩენილი და ბათუმის არქეოლოგიურ მუზეუმში დაცული ბრინჯაოს ეპოქის განძი – ძვ.წ. II ათასწლეულის ბრინჯაოს სამი ცული, ბრინჯაოსა და სპილენძის სამეურნეო იარაღები.

¹⁶ სანნახლის მახლობლად შემორჩენილი მონოლითური ქვის ნატეხები შესაძლოა სანნახლის კომპლექსთან იყო დაკავშირებული. სანნახლის მიმდებარე ფერდობზე სავარაუდოდ ვაზი იქნებოდა გაშენებული, შესაძლოა ადგილობრივები ენეოდნენ ღვინის სავაჭრო წარმოებასაც, რომელსაც ჰქონდა საკულტო-რელიგიური ფუნქცია. ზენითის ტერიტორიაზე აღმოჩენილია დიდი ზომისა და მოცულობის ქვევრები, ჩაქვისწყლის ხეობაში კი თითქმის ყველა სოფელში შემორჩენილია უძველესი პერიოდის ღვინის მარნის ნაშთები. სოფლის მცხოვრებთა გადმოცემით ზენითის სანნახლის მიდამოებში, ფერდის ქვემოთ არსებული ქვევრების ნაშთები განადგურდა თურქთა შემოსევების დროს.

თავის მხრივ მიაწინებს მის არქაულობას. საწნახლის დათარიღებასთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული (ხახუტაიშვილი, 1982: 42-43; კახიძე, მამულაძე, 2016: 113-114).¹⁷ ზენითის საწნახლის უახლოეს პარალელს წარმოადგენს უფლისციხის „თახჩებიანი დარბაზის“ სამხრეთით, კლდეში ნაკვეთ დარბაზში გამოკვეთილი ორი საწნახელი, რომლებიც აღნაგობით დიდად განსხვავდება შუა საუკუნეებისა და თანამედროვე ქართული საწნახლები-საგან. უფლისციხის საწნახლები მსგავსებას იჩენს ყირიმში აღმოჩენილ ძვ.წ. III-II სს-ით დათარიღებულ საწნახლებთან. უფლისციხის საწნახლები ძვ.წ. IV-II საუკუნეებითაა დათარიღებული. ასეთი ტიპის საწნახლები ქართლში ახ.წ. IV-V საუკუნეებამდე გვხვდება. პალესტინის ქართული მონასტრის გათხრების მასალებით ჩანს, რომ IV-VI საუკუნეებში შუა საუკუნეების საქართველოში საწნახლის ახალი ტიპი ვრცელდება, რომლის მსგავსი გვხვდება ვარძიის, უფლისციხის (სალიზვარის ხევი), გურიის (ოზურგეთის), ქვემო ქართლის ნიმუშებში. უფლისციხის შუა საუკუნეების საწნახელი, რომელსაც დ.ხახუტაიშვილმა „სალიზვარული ტიპი“ უწოდა, უფრო რთული აღნაგობისაა, ვიდრე ანტიკური საწნახელი. იგი შედგება საწნახლის, თალარის/ისარნისა და ბერკეტიანი საქაჯავისაგან (ჭაჭის საწნეხი), რომელიც საწნახლის გვერდზეა განთავსებული. ზენითისა და უფლისციხის ანტიკური ტიპის კლდეში ნაკვეთი საწნახლები საქართველოში აღმოჩენილ ამ დანიშნულების ნაგებობათაგან ერთ-ერთი უძველესია (ხახუტაიშვილი, 1982: 42-43, სურ. 21,39; ბოხოჩაძე, 1963: 94-97, ტაბ., I-9, II-3). ზენითის საწნახელი ძვ.წ. IV-III საუკუნეებით თარიღდება და მევენახეობა-მელვინეობის განვითარების უძველეს ტრადიციებზე მეტყველებს. ვაზის კულტი დას-

¹⁷დ.ხახუტაიშვილი, ლ.ბოხოჩაძე ზენითის საწნახელს ანტიკური ხანის ძეგლად მიიჩნევს, ა.კახიძე, შ.მამულაძე ზენითის და ზოგადად, აჭარაში დადასტურებულ ყველა საწნახლს განვითარებული შუა საუკუნეების ძეგლებად მიიჩნევენ.

ტურდება ფიჭვნარს, ციხისძირის, კოხის ანტიკური ხანის ნა-
მოსახლარებზე (ხახუტაიშვილი, 1982: 42-43, სურ. 21,39).¹⁸

სანნახლის ასაგებად გამოყენებული მასალის მიხედვით, საქართველოში დადასტურებულია 4 სახეობა: ხის, კლდეში ნაკვეთი მთლიანი სანნახლები, კერამიკული ფილებითა და ჰიდრავლიკური ხსნარით ნაგები და ქვითკირის სანნახლები (ბოხოჩაძე, 1963: 83-84; დილმელაშვილი, 2020: 33). ამათგან ყველაზე ადრეულია ხის სანნახლები, რომელიც დაფიქსირებულია ძვ.წ. IV-III საუკუნეების ციხიაგორას სატაძრო კომპლექსის მარანში (დილმელაშვილი, 2020: 33; ცქიტიშვილი, 2003: 17). კერამიკული ფილებითა და ჰიდრავლიკური ხსნარით ნაგები, II-III საუკუნეებით დათარიღებული ორგანოფილებიანი სანნახელი დასტურდება მცხეთის სამეურნეო უბანში კარნისისხევში (დილმელაშვილი, 2020: 33).¹⁹

განვითარებულ შუა საუკუნეებში გავრცელებული სახეა კლდეში, მონოლითურ ქვის ლოდში ნაკვეთი სანნახელი, რომელიც ხასიათდება წაგრძელებული სწორკუთხა ფორმებით,

¹⁸ ზენითის სანნახელი ამჟამად დაზიანებულია, მონოლითის შუა ნელში ღრმა ბზარია, რაც დაშლის საშიშროებას ქმნის. აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის სააგენტოს დაკვეთით 2022 წელს შესრულდა ძეგლის რესტავრაცია-კონსერვაციის პროექტი. ჩვენი ამ თემით დაინტერესებაც სწორედ აღნიშნული ნიმუშის კვლევით იყო განპირობებული. პროექტის ფარგლებში გათვალისწინებულია სანნახლის მდებარეობის დაფიქსირება, ბზარების გამაგრება, სანნახლის ავთენტური, მონოლითური, არქაული ფაქტურის შენარჩუნება, ქვის სიმკვრივისა და მდგრადობის ლაბორატორიული კვლევა და დაცვის მეთოდების შემუშავება, სანნახლის მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიური დაზვერვა და ტერიტორიის ადაპტირება ძეგლის ვიზუალური აღქმისათვის. რესტავრაცია-კონსერვაციის პროექტის ავტორი არქიტექტორ-რესტავრატორი ნ. ინწკირველი.

¹⁹ ყურძნის პირველადი დაწურვისათვის აგებული იყო ჰიდრავლიკური ხსნარით ნაგები, იატაკ მოკირწყლული შემოზღუდული მოედანი, რომლიდანაც ჭაჭა გადაჰქონდათ კერამიკული ფილებით ნაგებ აბაზანისმაგვარ ნაგებობაში, ორივე ნაწილიდან კი, დაწურული სითხე თიხის მილვით გადაჰქონდათ ქვევრებში.

მას უკვე აღარ გააჩნია აუზი, რომლის დანიშნულებას ასრულებს სპეციალური ჭურჭელი – თაღარი. მაგალითად, პალესტინის ახ.წ. IV საუკუნით დათარიღებული სანნახელი (ბოხოჩაძე, 1963: 92). განვითარებული შუა საუკუნეების კლდეში (ქვის ლოდში) ამოკვეთილი სანნახლები დადასტურებულია მტკვრის ხეობაში, მესხეთ-ჯავახეთის ტერიტორიაზე. ზოგჯერ სანნახლები დაკავშირებულია საცხოვრებელ და სამურნეო კომპლექსებთან და წარმოადგენს მარნის ან სათავსოს ნაწილს. ასეთია ვარძიის გამოქვაბულის კომპლექსში დაცული სანნახლები და საქაჯავები (XII-XIII სს.), ჭაჭკარის ბაღების კლდეში ნაკვეთი სანნახლები (XI-XII სს.), ფიას სანნახელი, რომელიც ნაკვეთია რელიეფის შესაბამისად საფეხურებად და სხვ. (ბოხოჩაძე, 1963: 93-94).

კლდეში, ქვის ლოდში გამოკვეთილი შუა საუკუნეების სანნახელის ნიმუშია ქედის მუნიციპალიტეტის სოფელ ოქტომბერში, მდინარე აკავრეთას ხეობაში დადასტურებული სანნახელი (სურ. 4). ბუნებრივ ქვის მასივში ამოკვეთილ სწორკუთხა ფორმის ავზს გააჩნია წვესადინარი და ფოსოები ხის ძელებისათვის²⁰ (კახიძე, მამულაძე, 2016: 115, ტაბ. 198/2). ასეთივე ტიპისაა მდინარე აჭარისწყლის მარცხენა სანაპიროზე, კლდოვან მონოლითში გამოკვეთილი კორომხეთის (ქედა) ორგანყოფილიანი სანნახელი (სურ. 5), რომელსაც გააჩნია სწორკუთხა ავზი და მომგვალეზული ფორმის ისარნა²¹ (კახიძე, მამულაძე, 2016: 115, ტაბ. 199/2). ასევე, შუა საუკუნეების ორგანყოფილებიანი სანნახელი შემორჩენილია სოფელ ზუნდაგაში (ქედა), რომელიც წაგრძელებული ფორმის სწორკუთხა ავზისა და კვადრატულთან მიახლოე-

²⁰ სოფელ ოქტომბრის სანნახლის ზომები: 3,5x2,3 მ, სიმაღლე, დაახლოებით, 70-90 სმ.

²¹ კორომხეთის სანნახლის ავზის ზომები: სიგრძე – 2,6, სიგანე – 87-93 სმ, სიღრმე – 81-93 სმ.

ბული ისარნისაგან შედგება.²² ნრიული ფორმის სადინარი ხვრელი ისარნის მხარეს ღარისებრი შვერილით ბოლოვდება (სურ. 6). საწნახელს, უკანა კედლის მონაკვეთში, ჭაჭის საქაჯავის ძელისათვის ფოსო აქვს გამოკვეთილი, წვიმისა და ნაჟური წყლებისაგან დასაცავად კი, ჩრდილოეთ და ნაწილობრივ აღმოსავლეთ მხარეს, ღარი აქვს დატანებული (კახიძე, მამულაძე, 2016: 116). განვითარებული შუა საუკუნეების კლდეში ნაკვეთ საწნახლის ტიპს მიეკუთვნება ყოროლისთავის საწნახელი, რომელიც წაგრძელებული მართკუთხა ფორმის, დაახლოებით 1 მ სიღრმის ავზისა და მომცრო კვადრატული ისარნისაგან შედგება (სურ. 8). უსწორმასწორო ქვის მონოლითში ამოკვეთილი საწნახელი გამოირჩევა მეტ-ნაკლებად მონესრიგებული გეომეტრიული ფორმებითა და კვეთის ოსტატობით.

შუა საუკუნეების საწნახლების გადწყვეტაში მნიშვნელოვანია მათი დანიშნულების პრაგმატული ხასიათი, ფორმის შედარებითი ერთგვაროვნება. ყურძნის საწნახ ავზებს, უმთავრესად, გამოარჩევს სწორკუთხა ფორმები და მომცრო ისარნები. მათი შედარება ადასტურებს, რომ განხილული ნიმუშები საერთო ზომებს ემყარება, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ქვის ფორმები, კედლის სისქე, სიმაღლე და ავზის მოყვანილობაც სხვადასხვა ნაწლებში ცვალებადია. საშუალო მაჩვენებლების გათვალისწინებით, შუა საუკუნეების წარმოდგენილი ნიმუშების ავზის სიგრძე 2-3 მეტრზე მეტიც შეიძლება იყოს, სიგანე – 1-2,5 მეტრამდე, სიმაღლე კი 1 მ საზღვრებში მერყეობს. თუმცა, აჭარაში შემორჩენილი შუა საუკუნეების საწნახლის ზოგიერთი ნიმუში წაგრძელებული სწორკუთხა ავზებით, კვადრატული ან მასთან მიახლოებული ფორმის ისარნებით, შედარებით მომცრო ზომებით, მასა-

²² ზუნდაგას საწნახლის ავზის შიდა ზომებია: სიგრძე – 2,07 მ, სიფართო თავთან დასავლეთით – 1 მ, საპირისპირო მხარეს, აღმოსავლეთით – 95 სმ. სიღრმე უკანა კედელთან – 95 სმ, წინა კედელთან – 45 სმ.

ლის შეგრძნებით, მეტ-ნაკლებად ოსტატური კვეთითა და მოწესრიგებული გეომეტრიული სილუეტებით ხასიათდება (ზუნდაგა, ყოროლისთავი).²³

ქვითკირის სანნახლების გაჩენა ადრეულ შუა საუკუნეებს უკავშირდება, თუმცა უფრო მასიურ ხასიათს განვითარებულ შუა საუკუნეებში იძენს. ადრინდელი შემთხვევა დადასტურებულია ნეკრესის ნაქალაქარზე „ნაგებებში“ აღმოჩენილ მარანში, რომელიც წარმართული პერიოდის ნაგებობის გადაკეთების შედეგადაა მიღებული (დიღმელაშვილი, 2020: 33). ქვითკირის სანნახლები დასტურდება განვითარებული შუა საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოში და დასავლეთ საქართველოს აჭარის რეგიონში (ბოხოჩაძე, 1963: 81-99; კახიძე, მამულაძე, 2016: 113-117).

აჭარაში შუა ფეოდალური ხანიდან გვხვდება ქვითკირით ნაშენი სანნახლები (ორცვა, ახო, აქუცა, სხალთა, ჭვანა, ზედა ჩხუტუნეთი და სხვ.). გამორჩეულია სოფელ კირნათში შემორჩენილი შუშანეთის კომპლექსი, რომლის შემადგენლობაში შედის სანნახელი, სატრაპეზო და მცირე ზომის ეკლესია (სურ. 7). ნაგებობები ხელოვნურად შექმნილ ტერასაზეა განლაგებული. მკვლევრები ფიქრობენ, რომ თავდაპირველად აუგიათ სანნახელი, ხოლო შემდეგ მიუშენებიათ სატრაპეზო და საყდარი. კარგად შემორჩენილი სანნახლის აღმოსავლეთი კედელი მინის ჩამოჭრილ ბაქანზეა მიშენებული. სანნახელი, ფაქტობრივად, წარმოადგენს დახურულ, ცალ მხარეს მოზრდილი თაღოვანი ღიობით გახსნილ სათავსს ოდნავ შეისრული ფორმის კამაროვანი გადახურვით, დუღაბისა და ჰორიზონტალური ნიჟარის მქონე ქვებით ნაგები კედლებით. სანნახლის შიდა კედლები მოთეთრო დუღაბის ფენითაა შელესილი. იატაკის დონეზე დატანილია ისარნასთან

²³ აღნიშნული ზოგადი ნიშნების მუხედავად, სანნახლების ტიპებისა და ფორმების უფრო მკაფიოდ გამოსაკვეთად, აჭარის რეგიონში შემორჩენილი შუა საუკუნეების სანნახლების შესახებ უფრო ფართო კვლევაა ჩასატარებელი.

დამაკავშირებელი ტკბილის გამოსასვლელი ხვრელი. საწნახელი წარმოადგენს მონოლითურ ნაგებობას, რომლის სიგრძე 6,65 მ-ია, სიგანე – 3,45 მ. თვითონ აბაზანის სიგრძე – 2,2 მ, სიგანე – 1,05 მ, სიღრმე – 80 სმ. წინა საფასადე ხედის საერთო სიმაღლე 3,5 მ-ია. საწნახლის დასავლეთ კედელზე მიშენებული სატრაპეზო თითქმის საძირკვლს დონემდეა მორღვეული (მისი ზომებია: სიგრძე – 4,62 მ. სიგანე – 6,5 მ). სატრაპეზოზე მიშენებული უნდა ყოფილიყო პატარა ზომის საყდარიც (ზომით 6,5X5,8 მ), რომელიც, ასევე, საძირკვლის დონემდეა დანგრეული (კახიძე, მამულაძე, 2016: 116; დიღმელაშვილი, 2020: 35). ადგილობრივი მცხოვრებლების გადმოცემით, საწნახლის წინა ეზოში დაფლული იყო ქვევრები. საფასადო კედელი ხასიათდება ჰორიზონტალური რიგების დაცვით, კუთხეებმოსწორებული ქვების მეტ-ნაკლებად მჭიდრო განლაგებით, საგანგებოდ თალის მრუდისათვის შერჩეული შვეული ფორმების ქვების დიაგონალური წყობით. კამარა ამოყვანილია მომცრო ზომის ქვებით. კამარის ოდნავ შეისრული ფორმის გამო, მიწის მხარეს მიდგმული კედელი თაღოვანი ლუნებით სრულდება. ამ მხარეს კედლის ქვედა ნაწილი წინ წამოწეულია და ჰორიზონტალურ საფეხურს ქმნის. ამავე მონაკვეთში დატანილია სწორკუთხა ნიშა და ოთხკუთხა და მომრგვალებული ფორმის ორი ღრმა ფოსო. საწნახლის კედელ-კამარები შელესილია მოთეთრო ფერის კირხსნარით. ქვითკირის კედლები დულაბის ფენითაა ნაგები. საწნახლის ავზის კედლები სწორგვერდაა. მცირე ზომის თითქმის კვადრატული ისარნა სწორგვერდა ქვებითა და დულაბის თხელი ფენითაა ნაგები. ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში საწნახლები დაკავშირებული იყო როგორც საერო, ასევე საეკლესიო სამეურნეო შენობებთან და წარმოადგენს ან ცალკე ღია ცის ქვეშ მდგომ ან მარანში ჩართულ ნაგებობას. შუშანეთის მსგავსად, საეკლესიო ნაგებობაზე მიშენებული ქვითკირის ორნაწილიანი საწნახელი გააჩნია სოფელ მსხალგორის VII საუკუნის ბაზილიკას, რომელიც X საუ-

კუნეშია მიშენებული აფსიდის კედელზე ეკლესიის ფუნქციონირების პერიოდში (დიღმელაშვილი, 2020: 32-32).²⁴ ანალოგიური ნიმუშია ძველი გავაზის ადგილ კოპალეზე დადასტურებული ორნაწილიანი სანნახელი, რომელიც, ასევე მცირე სამლოცველოზეა მიდგმული. ისტორიულ შავშეთში, ასპანიძეთა საგვარეულოს მიერ XIII საუკუნეში აგებულ ბალვანას სამონასტრო კომპლექსში, სანახევროდ კლდეში ნაკვეთ და ნაწილობრივ აგებულ ორსართულიან მინაშენის მქონე ეკლესიას ერთვის სამეურნეო ნაგებობა და საცხოვრებელი კოშკი. ეკლესიის ეკვდერის ჩრდილოეთით მდებარე მარნის აღმოსავლეთი ნაწილი უჭირავს კლდეში ნაკვეთ ერთგანყოფილებიან სანნახელს, დასავლეთი კი ქვევრებს (გელაშვილი, 2016: 106-108). საეკლესიო ნაგებობებთან მარან-სანნახლების გამართვა ეკვდერში დაკრძალულთა პარაკლისისათვის საჭირო ღვინის დაყენების საჭიროებით იყო განპირობებული. მსხალგორის და ბალვანას შემთხვევაში სანნახლების არსებობა, გარკვეულწილად, უნდა უკავშირდებოდეს საალაპო დანიშნულებას (მსახლგორის ბაზილიკის სამხრეთ გალერეაში სამარხია გამართული), ასევე, ამ ღვინისვე გამოყენებას ლიტურგიული დანიშნულებით (დიღმელაშვილი, 2020: 32-42). შუშანეთის კომპლექსშიც სანნახლის ჩართვა ანალოგიურ პროცესთან უნდა იყოს დაკავშირებული, თუმცა ამ საკითხის კვლევა ღრმა არქეოლოგიურ შესწავლას საჭიროებს.

ქვითკირის სანნახლებში ორი ძირითად ქვეტიპს გამოარჩევნ: პირველ ტიპს წარმოადგენს გვერდებდაქანებული და ძირმევიწროებული სანნახელი ფსკერთან დატანილი წვენის სადინარი ხვრელით და თიხის წვენსადინარი მილით. ასეთი სანნახლები, ნამოსახლარების თანმხლები არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, ადრეული (ნეკრესი) და განვითარებული (გავაზი, იყალთო, ახალი ჟინვალი, წობენი, არტოზანის კომპლექსი, მატანის მლაშეების ნამოსახლარი, ფშავის არაგ-

²⁴ სანნახელი მიშენებულია X საუკუნეში განხორციელებული სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს.

ვის ხერთვისი დევებიანი, ალავერდის მონასტერი და სხვ.) შუა საუკუნეებით თარიღდება. მეორე ტიპის საწნახლები, სწორგვერდიანი და ძირშეუვიწროებელი თიხის წვენსადინარი მილით, დასტურდება გვიანი შუა საუკუნეების ძეგლებზე: ახმეტა, ხაშმი, უჯარმა, მატანი და სხვ. (ჭილაშვილი, 1975: 21-26; რამიშვილი, 1974: 147; დიღმელაშვილი, 2020: 33-34). შუშანეთის საწნახლის თარიღის დადგენა არქეოლოგიური მასალების გათვალისწინების გარეშე რთულია, თუმცა, საწნახლის ფორმისა და სამშენებლო ტექნიკის მიხედვით, იგი გვიანი შუა საუკუნეების (XV-XVII სს) ნაგებობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

აჭარაში დადასტურებულია ნახევრად კლდეში ნაკვეთი და ქვითკირით ნაგები საწნახლები. ასეთია ნაწილობრივ კლდის სიღრმეში განთავსებული სოფელ მერეს საწნახელი (სურ. 9). მართკუთხა ავზის ერთი კედელი კლდეს ეკვრის, დანარჩენი კედლები ფიქალი ქვებითა და მოთეთრო ფერის დულაბითაა ამოყვანილი. ქვის ფორმები და წყობა უსწორმასწოროა. გრძივ კედელს, კლდის მხარეს, ჭაჭის საქაჯავი ძელისათვის ფოსო გააჩნია. ავზის სწორგვერდა ფორმის შიდა კედლებიც შელესილი იყო დულაბის ფენით.

სოფელ ზედა ჩხუტუნეთში შემორჩენილია ქვითკირით ნაშენი ჭონჭყოს (ნაგერვაძეების) საწნახელი, რომელიც კლდის მოზრდილი ქვებითა და დულაბის სქელი ფენითაა ნაგები (სურ. 10). აქაც, ისევე როგორც მერეს შემთხვევაში, საწნახელი თითქოს კლდის სიღრმეშია საწნახევროდ შედგმული, რაც მოწმობს, რომ მაჭახლის ხეობაში კლდის ქვებით ნაგები ქვითკირის საწნახლების გამართვის გარკვეული ტრადიცია არსებობდა. საწნახლის თავისებურებას შეადგენს სწორგვერდებიანი მართკუთხა ფორმის ავზი ისარნასთან დამაკავშირებელი ხვრელითა და ჭაჭის საქაჯავისათვის განკუთვნილი ფოსოებით. მაჭახლის ხეობაში ანალოგიური ტექნიკით – კლდის ქვებითა და დულაბის ფენებით არის ნაგები ნა-

ხევრად კლდეში ნაკვეთი მართკუთხა სწორგვერდიანი ავზების მქონე ჯანაურასა და ძნელაძეების საწნახლები.

ცალკე, ღია ცის ქვეშ საწნახლების არსებობა განპირობებულია ყურძნის წვენი სასარგებლო თვისებების შენარჩუნების აუცილებლობით და ამიტომ საწნახლები, ძირითადად, იმართებოდა ვენახის სიახლოვეს (ძველი გავაზი, მსხალგორი, მატანი). საწნახელთა ორნამენტიანობა სხვადასხვა ჯიშისა და ფერის ყურძნის დანურვის სპეციფიკას ეფუძნება (ჭილაშვილი, 1975: 21-26; დიდმელაშვილი 2020: 34).

ამდენად, განვითარებული შუა საუკუნეების აჭარაში გავრცელებული იყო კლდეში, ქვის ლოდში გამოკვეთილი, ასევე, ქვითკირით ნაგები ან ნახევრად კლდეში გამოკვეთილი ქვითკირის კედლების მქონე საწნახლები (ქედის მუნიციპალიტეტი – ზუნდაგა, კოკოტაური, ახო, აქუცა, ბზუბზუ, ორცვა, ძენწმანი, კორომხეთი, მახუნცეთი; ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტი – ზედა ჩხუტუნეთი, ჩიქუნეთი, ცხემლარა, ხერთვისი, ქედ-ქედი, შუშანეთი, ორთაბათუმი, მერე, ჯანაურა, ჭონჭყო და სხვ.), რომლებიც შეიძლება დაკავშირებული იყოს როგორც საეკლესიო, ასევე, საერო ნაგებობებთან, ან განთავსებულ იქნას განცალკევებით ტყეში, კლდეებთან ახლოს, მთის ფერდებზე გაშენებული მაღლარი ვენახების მახლობლად.

აჭარის რეგიონში მევენახეობა-მელვინეობის ფართოდ გავრცელებაზე მიუთითებს შემორჩენილი და არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ღია და დახურული ტიპის მარნები. დახურული ტიპის მარნები გვხვდება საფორტიფიკაციო (ოთოლთას ორი მარანი, ციხისყელის ციხის ორი, დარჩიძეების, ხიხანის, ბეგოშვილების, კავიანის დანდალოს და სხვ. ციხე-სიმაგრეების მარნები), საეკლესიო (სხალთა) და საერო-სამეურნეო ნაგებობებთან. აღსანიშნავია ისიც, რომ მარნები დასტურდება მალამლმითიან ზოლში, იქ სადაც ვენახი არ ხარობს, რაც თავის მხრივ ადასტურებს ცნობებს ბარიდან მთაში ბადაგის ტრანსპორტირებისა და ღვინის შენახ-

ვის ტრადიციის შესახებ (კახიძე, მამულაძე, 2016: 85-86, 144).

სხალთის საეკლესიო კომპლექსში შემავალი მარანი-სატრაპეზო წარმოადგენს შუა საუკუნეების ერთ-ერთ უძველეს ნაგებობას. იგი დიდი ზომის ქვებით ნაგები სწორკუთხა ფორმის მოზრდილი შენობაა, რომელიც მთავარი ტაძრიდან რამდენიმე მეტრის დაშორებით, ეზოს სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში მდებარეობს. მისი შიდა გადახურვა კამაროვანია, კედლები ნაგებია მოზრდილი, ხოლო კამარა – შედარებით მომცრო ზომის ქვებით. აქ ინახებოდა საწინახელი და დიდი ზომის ქვევრები.²⁵ სხალთის ხუროთმოძღვრულ კომპლექსში შემავალი ეკლესიები X-XIII საუკუნეებით თარიღდება და, სავარაუდოდ, მარნის მშენებლობაც ამავე პერიოდს უკავშირდება. აჭარაში, ასევე, დადასტურებულია საეკლესიო სივრცეში, კერძოდ, თხილვანასა და ვერნების ეკლესიებში ქვევრების დატანების ფაქტიც (კახიძე, მამულაძე, 2016: 114).²⁶

აჭარის რეგიონში საერო ნაგებობებთან და სასახლის კომპლექსებთან არსებული მარნის ნიმუშია სოფელ კაპნისთავის კომპლექსის სარდაფში შემორჩენილი VI-XI საუკუნეების ქვევრები (11 ქვევრი), რომელთაგან ზოგიერთი ორმაგ და სამმაგკედლიანია.²⁷ ქვევრების ეს თავისებურება, გამოწვევის სახით, მხოლოდ კაპნისთავში გვხვდება.

შუა საუკუნეების მარნები მრავლადაა აღმოჩენილი აღმოსავლეთ საქართველოში (დმანისის ნაქალაქარი, გუდარეხი, რუსთავი, მლაშეების გორა, ვარძია, ნადიკვარი, ქვემო

²⁵ საბჭოთა ხელისუფლების დროს საავტომობილო გზის გაყვანილას დაინგრა და განადგურდა მარნის მეორე სართული.

²⁶ თხილვანის ეკლესიის შიგნით აღმოჩენილია საკმაოდ კარგად დაცული 7 ქვევრი, ასევე, ვერნების ეკლესიის ცენტრალურ ნაწილში გათხრების დროს გამოვლენილი 3 ქვევრი.

²⁷ კომპლექსი შეისწავლა ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის ექსპედიციამ 2015 წელს.

ქართლის ისპიანი, ჟინვალი და სხვ.) და მცირე რაოდენობით დასავლეთ საქართველოში (კახიძე, მამულაძე, 2016: 114). ამ მხრივ საინტერესოა მაჭახლის ხეობაში შემორჩენილი დახურული ტიპის მარნები (ცხემლარა, ჩიქუნეთი, ზედა ჩხუტუნეთი, ქოქოლეთი და სხვ.).

ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტის სოფელ ჩხუტუნეთში, ცხემლარას უბანში, ზურაბ სალვარიძის საკარმიდამო ნაკვეთში, მეტ-ნაკლებად დაცული სახით, შემორჩენილია შუა საუკუნეების მარანი (სურ. 11). კლდოვან ქიმზე მიდგმული და მიწის სიღრმეში ჩაშენებული მართკუთხა ფორმის მარანი (5,10x4,15 მ, შიდა სიმაღლე – 2,3 მ, კედლის სისქე – 0,95-1 მ) ნაგებია მყარად, სქელი, ზოგან კიდებმოსწორებული მოზრდილი ქვებით და დულაბის სქელი ფენით, კამარა კი მომცრო ზომის ქვებით. კამარის საჭეჭ ზოლში სწორხაზოვნად ჩასმულია ვიწრო ზომის უსწორმასწორო ქვების რამდენიმე რიგი, რომლის წყობა განსხვავდება კამარის ფერდების ქვის წყობისაგან. კამარის საყრდენი ლუნეტიანი კედელი ნაწილობრივ კლდესა დაშენებული, რაც სიმყარეს ანიჭებს ნაგებობას. ინტერიერის ერთ-ერთ კედელზე დატანილია არქიტრავის ქვით გადახურული სწორკუთხა ნიშა. მიწაში შემორჩენილია სანახევროდ გადატეხილი სხვადასხვა ზომის 6 ქვევრის ნაშთი.²⁸ ვიზუალური დათვალიერებით ქვევრები განვითარებული ან გვიანი შუა საუკუნეების პერიოდის უნდა იყოს. ნაგებობის ერთადერთი შესასვლელი ორიენტირებულია სამხრეთით, საიდანაც მთებისა და მწვანე ფერდობების ხედი იშლება.²⁹ საშუალო ზომის ქვებითა და დულაბით ნაგე-

²⁸ მეპატრონის გადმოცემით ქვევრების დამტვრევა თურქი დამპყრობლების ზენოლით განხორციელდა მე-17 საუკუნეში.

²⁹ გადმოცემით ირკვევა, რომ მარანი წარმოადგენდა საცხოვრებელი სახლის ქვედა სართულს და მის დამხმარე სამეურნეო ნაგებობას. მეორე სართულის საცხოვრისი, მთიანი აჭარის ქვედა ზოლში გავრცელებული საცხოვრებელი სახლების მსგავსად, ხის იქნებოდა. ამასვე ადასტურებს სახლის მეპატრონე ზ.სალვარიძე. გასული საუკუნის 50-იან წლებში სახლისა და მარნის სამხრეთმა ნაწილმა

ბი მარნის საფასადო კედელს მხატვრულად გააზრებული ელემენტი – ჰორიზონტალურ ღერძზე დატანებული ფრონტონისებური გადახურვის მქონე სამი მცირე ზომის სწორკუთხა ნიშა გააჩნია. ნიშების ფრონტონები გამოყვანილია ოდნავ შვერილი, ირიბად დაწყობილი ფიქალი ქვებით, რაც, მეტ-ნაკლებად ჰორიზონტალური წყობის კედლის ზედაპირთან ერთად, გამომსახველობას ანიჭებს ნაგებობას. მარნის გარე კიდეები სწორკუთხა, მყარი, კარგად გათლილი ქვებითაა ამოყვანილი, კედლების ნაწილი კი მიწაშია ჩაშენებული და ბუნებრივ კლდეს ემყარება. მარანს არ გააჩნია სახურავი.³⁰ სამშენებლო ტექნიკის ხასიათი, შედარებით მომცრო დაუმუშავებელი ქვებითა და დულაბის ფენით ნაგები კედლების ქვის წყობა მსგავსებას უფრო მეტად გვიანი შუა საუკუნეების – XVI-XVII სს. ძეგლებთან იჩენს (ქამადაძე, 2016: 46-66).³¹ ცხემლარას მარანი წარმოადგენდა საცხოვრებელ კომპლექსთან დაკავშირებულ სამეურნეო ნაგებობას, რასაც თავის მხრივ ადასტურებს მარანთან ახლოს მდებარე ქვით ნაგები ფურნე, რომელიც აჭარის კლიმატური პირობების გათვალისწინებით, გამოყენებული იყო სიმინდისა და ხილის საშრობად.

საკარმიდამო კომპლექსის შემადგენლობაში დადასტურებული მარნები გვხვდება მაჭახლის ხეობის სხვა სოფლებშიც. მაგალითად, სოფელ პირპილეთში ალი ქოქოლაძის საცხოვრებელ კომპლექსში შედის შერეული მასალით – ქვითა და ხით ნაგები საცხოვრებელი სახლი, ნალია, საცეცხლური

დაინყო რღვევა და მნიშვნელოვნად შეირყა მარნის საყრდენი კედლების სიმყარე. ამის შემდეგ ეზოს აღმოსავლეთ მონაკვეთში, ფერდის მოსწორებულ მონაკვეთზე, აგებულ იქნა ახალი საცხოვრებელი სახლი. მარნის თავზე კი ამჟამად ხის ნალიაა გამართული.

³⁰ 2022 წელს აჭარის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტოს მიერ ჩატარდა ძეგლის საკონსერვაციო სამუშაოები, რამაც შეამცირა ძეგლის დანგრევის საფრთხე.

³¹ პეტრა-ციხისძირის, ხიხანის ციხის გვიანი შუა საუკუნეების ნაგებობი, ზენდიდის ციხე და სხვ.

(ყორე ქვებით ამოყვანილ კედლებსა და ხის ბოძებზე გადახურული ცეცხლის დასანთები ადგილი), ჰორიზონტალური ნყობის დაცვითა და მოსწორებულზედაპირიანი ქვებით ნაგები მარანი და ფურნე (სურ. 16).

სოფელ ზედა ჩხუტუნეთში ძნელადის საკარმიდამო ნაკვეთში შემორჩენილია დახურული ტიპის მარანი, რომელიც აგებულია მცირე ზომის დაუმუშავებელი ქვებითა და დუღაბით. მარანს ტიმპანიანი კარი და შიდა კამაროვანი გადახურვა გააჩნია, კედლის სისქეში დატანილი აქვს მცირე ზომის თახჩა. ძნელადების მარანი ამ ტიპის სამეურნეო არქიტექტურის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია (სურ. 15).

ასევე, ხელვაჩაურის მუნიციპალიტეტის სოფელ ჩიქუნეთში ამირან მალაყმადის საკარმიდამო ნაკვეთში შემორჩენილია ქვით ნაგები საცხოვრებელი სახლისა და სამეურნეო ნაგებობების ნაშთები, რომელთაგან გამორჩეულია ორსათავსიანი მარანი (სურ. 12-14). თითქმის მშრალი ნყობით ნაგები შენობა, სავარაუდოდ, გვიანი შუა საუკუნეების (XVI-XVII სს) საკარმიდამო კომპლექსში იყო ჩართული, რასაც ადასტურებს ქვის მოზრდილი ლოდებით ნაგები შენობების ნაშთები ეზოს ტერასისაკენ დაშვებული ქვის კიბის ორ მხარეს. მიწაში ჩაფლული ქვევრების ფრაგმენტები გამოვლენილია მარნის წინა ეზოს ტერიტორიაზე. მარანი საერთო ფასადით გაერთიანებული, დამოუკიდებელი შესასვლელების მქონე ორი სათავსისაგან შედგება. სათავსი მიწის ფენაშია ჩაშენებული. მარნის თავი გარედან მიწატკეპნილია. აღდგენისა და გამაგრების კვალი ეტყობა სამხრეთის კედელს, არქიტრავისა და კამარის ფერდებს. სათავსის კედლები მოზრდილი ქვებითაა ნაგები. ოდნავ ისრული ფორმის კამარის კეხისაკენ მომცრო ქვებია გამოყენებული. კამარის საჭექ ზოლში მცირე ზომის ნაგრძელებული ქვების ნყობაა გამოყენებული. კამარის ამოყვანის ანალოგიურ ტექნიკას და ქვის ნყობის მსგავს ფორმას მაჭახლის ხეობის სოფელ ცხემლარას მარანშიც ვხვდებით. განსაკუთრებით მყარადაა ნაგები

მინის ფენაში ჩასმული კედელი. ინტერიერში სახასიათო დეტალია მცირე ზომის ნიშები.³² ანალოგიურადაა ნაგები მეორე სათავსიც, რომლის კარის თავზე გადებული არქიტრავის ქვა, სავარაუდოდ, გადახურვის საყრდენსაც წარმოადგენდა. აჭარაში შემორჩენილ ფერდზე, მინის კონგლომერატში ჩაშენებულ ნახევრად მიწურ მარნებს, რომელთა გარე კედელები ნაწილობრივ გამოდის სივრცეში, სავარაუდოდ, ყავრის ბანური გადახურვა უნდა ჰქონოდა, შესაძლებელია მათ ზემოთ დამხმარე ნაგებობაც იყო გამართული. შევნიშნავთ, რომ აჭარაში ხიხანის ციხის ტერიტორიაზე დადასტურებულია XVII-XVIII საუკუნეების მშრალი წყობით ნაგები, პატარა ფართობის, ნახევრად მიწური, მხოლოდ ერთი ოთახისაგან შედგენილი ნაგებობები, რომელთაც, ასევე, შესაძლოა ჰქონდა ყავრის გადახურვა (მინდორაშვილი, 2016; ქამადაძე, 2016: 64). ჩიქუნეთის მარნის ეზო, რელიფის გათვალისწინებით, ტერასებადაა დაყოფილი. ცხემლარას მარნის მიწატეპნილი თავი წარმოადგენს ეზოს ზედა ტერასას, რომლიდანაც ხუთსაფეხურიანი ქვის კიბე ეშვება. ალაგ-ალაგ ძველი და ახალი ყორე ქვის დაბალი ღობის ფრაგმენტებია შემორჩენილი. ვენახი გაშენებულია ქვემოთ, მთის ფერდზე.

აჭარაში გავრცელებულია ღია ტიპის მარნებიც. ისინი, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, გამოვლენილია ქედის (ვარჯანისი, ახო, აბუქეთა, ვაიო, ზვარე, დანდალო), შუახევის (ჭვანა, ტაკიძეები, ნენია, ფურტიო), ხულოს (სხალთა), ხელვაჩაურის (ჩხუტუნეთი), ქობულეთის (ჩაქვის ჩაისუბანი) მუნიციპალიტეტების ტერიტორიაზე (ბოხოჩაძე, 1963: 175; კახიძე, მამულაძე, 1963: 115). აღნიშნული ძეგლებიდან ადრეული შუა საუკუნეებით თარიღდება ჩაქვის მარანი, რომე-

³² 2022 წლის გაზაფხულზე მარნის მდგომარეობა მძიმე იყო, ავთენტურობის მიუხედავად კამარისა და კედლების სიმყარე მნიშვნელოვნად იყო შერყეული, ინტერიერში ჟონავდა წყალი, ალაგ-ალაგ ეყარა კამარიდან ჩამოცვენილი ქვები. მარნის შესასვლელი ცემენტის ფენით იყო გამაგრებული.

ლიც მსგავსებას იჩენს სამხრეთი შავიზღვისპირეთის ბიზანტიური კულტურის ძეგლებთან (კახიძე, მამულაძე, 2016: 114; კახიძე, სურმანიძე, 2013: 222-232).

აჭარისწყლის ხეობაში, ისევე როგორც აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მხარეებში ღვინის ხარისხის შესაზღვრებლად და მარნების გასამართავად არჩევდნენ შედარებით გრილ და მშრალ ადგილებს. დათარიღებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ქვევრების მინაში ჩადგმის ხერხს. ძვ.წ. VI საუკუნიდან ახ.წ XI საუკუნემდე ქვევრები კირის გარეშეა დაფლული, განვითარებული შუა საუკუნეებიდან, კერძოდ კი X-XI საუკუნიდან მკვიდრდება მათი დაკირვის ხერხი. აჭარისწყლის ხეობაში დასტურებულია როგორც დაკირული, ასევე დაუკირავი ქვევრებიც, რომლებიც ანალოგიურად თარიღდება განვითარებული ან გვიანი შუა საუკუნეებით (ბოხოჩაძე, 1963: 142-144; კახიძე, მამულაძე, 2016: 114-115).

ძველ ქართულ არქიტექტურაში, ვითარების შესაბამისად, საერო კომპლექსებში გათვალისწინებულია საცხოვრებელი, სამეურნეო და თავდაცვის ფაქტორები. ზოგჯერ საცხოვრებელ კომპლექსს ერთვის კოშკი (ძალინა, XVII ს.) ან კოშკის ფუნქციები შერწყმულია საცხოვრებელ ნაგებობასთან (თხინვალა, XVIII ს.), რომელსაც გააჩნია მარანი. ვ.ბერიძე გამოყოფს თხინვალის სასახლის „ხაზს“, რომელსაც მიეკუთვნება კახეთის საცხოვრებელთა ერთი ჯგუფი, სადაც კოშკისა და საცხოვრებელ-სამეურნეო ნაწილთა შერწყმა, რამდენადმე, სხვანაირადაა ხორცშესხმული. ეს ჯგუფი ჯერჯერობით ცნობილია სამი ნიმუშით. ესენია: რუისპირის ადამიანთ ციხე, ახმეტის ჯანდიერაანთ ციხე და ზემო ხოდაშნის ბერაანთ ციხე, რომელიც თარიღდება XVIII საუკუნით. ბერაანთ ციხე აუშენებია ფილოთეოსის მონასტრიდან ჩამოსულ კოზმან ბერს, რომელიც აღნიშნავს, რომ გააკეთა „მარანი ციხით“ (1760-1784 წწ.). ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტის გათვალისწინებით, როგორც ვ.ბერიძე შენიშნავს, ეს მარ-

თლაც მარანია და არა სასახლე. აქ შენარჩუნებულია გეგმის ორნაწილიანობა (თხინვალის სასახლისაგან განსხვავებით), ტრადიციული კოშკი და ზედ მიშენებული საცხოვრებელ-სამეურნეო ნაწილი, რომელიც ინარჩუნებს ერთგვარ დამოუკიდებლობას. სამივე შენობას ახასიათებს ანალოგიური ფუნქციური განაწილება: კოშკურა ნაწილის პირველ სართულზე საწნახელი დგას, მოზრდილი ოთახი მარანია ქვევრებით, ზემო სართული საცხოვრებელია, ხოლო სულ ზედა გადაუხურავი ნაწილი კბილანებიანი კედლებით შემოსაზღვრულ ბანს წარმოადგენს (ბერიძე, 2014: 418-419). ამ დროის სამეურნეო ნაგებობისათვის ტიპურია კამარების ისრული ფორმები, ნიშებისა და თაროების დატანება კედლებში, რაც დამახასიათებელია აჭარის ნიმუშებისათვისაც.

ჩვენს მიერ განხილული ნიმუშების მაგალითზე ჩანს, რომ აჭარაში ვლინდება დასავლეთ საქართველოს რეგიონებისათვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი და სამეურნეო დანიშნულების სათავსების, მათ შორის მარნების როგორც ცალკე, ასევე, საცხოვრებელი სახლის პირველ, სარდაფის სართულზე განთავსების ტრადიცია (ზედა ჩხუტუნეთი – ეთერ კახიძის სახლი). რელიეფიდან გამოდინარე, ეზოებისთვის დამახასიათებელია ტერასისებური სტრუქტურა, კომპლექსების შედარებით მცირე ტერიტორიაზე გაშლა, საცხოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობათა უფრო მჭიდრო განთავსება.

ამდენად, აჭარაში შემორჩენილი მარან-საწნახლები მეღვინეობა-მევენახეობის უძველეს ტრადიციებს ადასტურებს. საწნახელთა სიმრავლე, მისი აგების ტექნიკა, ფორმები, თავისებურებები განვითარებულ და გვიან შუა საუკუნეებში მეღვინეობა-მევენახეობის ტრადიციების უწყვეტობას გვიჩვენებს.

აჭარაში გამოვლენილი ღია და დახურული ტიპის მარნები დადასტურებულია საეკლესიო-სამონასტრო, საცხოვრებელ და თავდაცვით კომპლექსებთან. დახურული მარნების სახასიათო ნიშნებს წარმოადგენს მართკუთხა გეგმარების

მქონე სათავსის ნაწილობრივ მინის სიღრმეში განთავსება, სივრცის ერთ ან ორ სათავსოდ წარმოდგენა, ექსტერიერის ბანური, ხოლო ინტერიერის კამაროვანი გადახურვა, მარნის შიდა და გარე ტერიტორიებზე მოზრდილი ქვევრების ჩატანება, ქვით ნაგები კედლებისა და ფასადების შედარებით სუფთა წყობა და მაღალი სამშენებლო კულტურა.

ლიტერატურა:

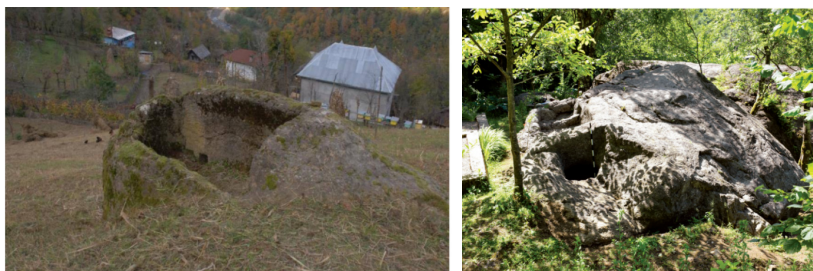
1. ბერიძე ვ., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, I, თბილისი, 2014.
2. ბოხორაძე ა., მეღვინეობა-მევენახეობა ძველ საქართველოში არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, თბილისი, 1963.
3. გელაშვილი ა., ბალვანას მონასტერი შავშეთში, IV საერთაშორისო კონფერენცია „ტაო-კლარჯეთი“, მოხსენებათა თეზისები, თბილისი, 2016.
4. დიღმელაშვილი ქ., საწნახელი სოფელ მსხალგორის სამონასტრო კომპლექსიდან, საქართველოს სიძველენი 23, თბილისი, 2020, გვ. 32-42.
5. ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბილისი, 1941.
6. კახიძე ა., სურმანიძე ნ., ნაგერვაძე მ., აჭარა ენეოლით-ბრინჯაოსა და ადრერკინის ხანაში, ბათუმი, 2013.
7. კახიძე ა., მამულაძე შ., აჭარის არქეოლოგიური ძეგლები, თბილისი, 2016.
8. კახიძე ნ., მევენახეობა-მეღვინეობა და მეხილეობა, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები (აჭარა), ბათუმი, 2009.
9. კახიძე ნ., მევენახეობა და მეხილეობა მაჭახლის ხეობაში, აჭარის მოსახლეობის სამეურნეო ყოფის საკითხები, თბილისი, 1971.

10. კახიძე ნ., მაჭახლის ხეობა, ბათუმი, 1979.
11. მინდორაშვილი დ., ხიხანის ციხეზე 2016 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების ანგარიში, ბათუმი, 2016. (ხელნაწერი)
12. ცქიტიშვილი გ., ციხიაგორას სატაძრო კომპლექსი, ძიებანი, დამატებანი, № 11, თბილისი, 2003.
13. რამიშვილი რ., იალსარის ნამოსახლარი და მლაშეების გორის მარანი, ფეოდალური საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, II, თბილისი, 1974, 139-151.
14. რობაქიძე ალ., დასახლების ფორმათა საკითხისათვის ზემო აჭარაში, ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, ბათუმი, 1960, გვ. 11-24.
15. ქამადაძე კ., სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო (აჭარა) გვიან შუასაუკუნეებში (წერილობითი წყაროებისა და არქეოლოგიური მასალების მიხედვით) დისერტაცია, ბათუმი, 2016. <https://www.academia.edu/37587459/>
16. ჭილაშვილი, ლ., ნეკრესის არქეოლოგიის დასაწყისი, კრებული დავით აღმაშენებელი, თბილისი, 1990, გვ. 118-136.
17. ჭილაშვილი ლ., ძველი გავაზი, თბილისი, 1975.
18. ხახუტაიშვილი დ., უფლისციხე – ქალაქი კლდეში, თბილისი, 1982.

ილუსტრაციები



სურ. 1-3. სოფ. ზენითის სანნახელი



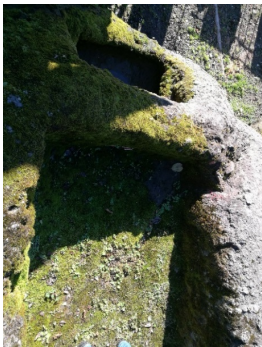
სურ. 4. სოფ. ოქტომბრის სანნახელი სურ. 5. სოფ. კორომხეთის სანნახელი



სურ. 6. სოფ. ზუნდაგას სანნახელი



სურ. 7. შუშანეთის სანნახელი



სურ. 8. სოფ. ყოროლისთავის სანნახელი სურ. 9. სოფ. მერეს სანნახელი



სურ. 10. ჭონჭყოს (ნაგერვაძეების) სანნახელი



სურ. 11. სოფ. ცხემლარა. ზ. საღვარის მარანი



სურ. 12. სოფ. ჩიქუნეთი. ა. მაღაყმადის მარანი



სურ. 13-14. სოფ. ჩიქუნეთი. ა. მალაყმადის მარანი



სურ. 15. სოფ. ჩხუტუნეთი.
ძნელაძეების მარანი



სურ. 16. სოფ. პირპილეთი.
ა. ქოქოლადის მარანი

მეხალის შვილი – ქართული კულტურის სიმბოლო

გაზეთ „ბახტრიონში“ 1922 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში, მხატვარი კირილე ზდანევიჩი წერდა, რომ ნიკო ფიროსმანის ბიოგრაფია მარტივი და ამასთანავე ტრაგიკულია, რომ ბავშვობა ნიკომ სოფელ მირზაანში გაატარა, სადაც მამამისი მეზაღვობას ეწეოდა, რომ თორმეტი წლიდან ბიჭი ტიფლისში იზრდებოდა და ვაჭრობაში უიღბლო გამოცდილებისა და რკინიგზაზე კონდუქტორად მუშაობის შემდეგ, 1912 წლისთვის ფიროსმანი უკვე წელში გატეხილი ადამიანი იყო.

მხატვარი ლადო გუდიაშვილი აღნიშნავდა (ჟურნალი „დროშა“, 1964), რომ ცნობები ფიროსმანის ცხოვრების პირველი ნახევრის შესახებ მეტად ბუნდოვანია, რომ მხატვრის ბიოგრაფია ჯერ კიდევ არ არის ზედმიწევნითა და სათანადოდ შესწავლილი, რომ ქართულ კულტურას სჭირდება ნიკოს ცხოვრებისა და შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შესახებ უტყუარი ფაქტები.

1936 წელს ლიტერატურათმცოდნე გერონტი ქიქოძე ადასტურებდა, რომ ფიროსმანის შესახებ ცნობები ძალზედ მწირია. ტიციან ტაბიძე წერდა („სტატიები, ესკიზები, მიმონერა“, თბილისი, 1964, ხელახალი გამოცემა): „ნიკო ფიროსმანაშვილი იმდენად შეერწყა ხალხს, რომ ჩვენს თაობას უჭირს მისი ინდივიდუალური ცხოვრების თავისებურებების შეცნობა. მხატვრის ყოველდღიურობა იმდენად იდუმალია, რომ, ალბათ, მას ჩვეული ბიოგრაფიის გარეშე მოუწევს დარჩენა“.

ფიროსმანის შესახებ დღემდე დაწერილი მასალები უმეტესად ლეგენდებს, სტერეოტიპებსა და მონაგონს ეფუძნება. უცნაური და უპატიებელია, რომ არავის, ვინც კი მხატვარს

1912 წლიდან 1918 წლამდე შეხვედრია, არ ჩაუწერია ნიკოს მონაყოლი საკუთარი ცხოვრების შესახებ. მხოლოდ 19 წლის ყმანვილს, ილია ზდანევიჩს მოუვიდა აზრად აღეწერა ფიროსმანთან შეხვედრებით მიღებული შთაბეჭდილებები. სწორედ ის უნდა მივიჩნიოთ ნიკოს ცხოვრების შესახებ ინფორმაციის პირველწყაროდ. მხატვართან შეხვედრების დღიური ი. ზდანევიჩმა ასე დაასათაურა: „ნიკო ფიროსმანაშვილი. მხატვრის ნახატები, მისი ბიოგრაფია“. წლების მანძილზე დღიური დაკარგულად ითვლებოდა და მხოლოდ 1989 წელს აღმოაჩინა ის ამ სტრიქონების ავტორმა პარიზში, ზდანევიჩის ქვრივის, ელენ დუარის არქივში. იმავე წელს, ელენმა დღიური საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს საჩუქრად გადასცა.

ი. ზდანევიჩის ჩანაწერები უმეტესად ფიროსმანის შემოქმედებითი კრედოს გააზრებაზეა ორიენტირებული და, სამწუხაროდ, ნაკლებად შეიცავს მხატვრის ბიოგრაფიულ ცნობებს. რვეულის 17 გვერდზე ჩამონერილია „კითხვები, რომელთა დასმა აუცილებელია ნიკოლაისთვის მისი ბიოგრაფიის შესადგენად“. სამწუხაროდ, მკაცრად ბიოგრაფიული შინაარსის კითხვები აქ სულ რამდენიმეა: „როდის დაიბადა? (წელი, თვე, რიცხვი)“, „სად დაიბადა?“, „მამის ვინაობა?“, „დედის ვინაობა?“, „ყავს თუ არა და-ძმა?“, „ბავშვობის მოგონებები?“, „სად ცხოვრობდა ბავშვობაში?“, „ზოგადად სად ცხოვრობდა?“, „ვისთან ცხოვრობდა?“, „სადმე თუ სწავლობდა?“, „ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენები?“, „ხატვა ვინმესთან ხომ არ უსწავლია?“.

დღიურში უფრო მეტი კითხვაა ვიდრე პასუხი. ამის მიზეზი შესაძლოა ი. ზდანევიჩის ახალგაზრდული მოუთმენლობა ყოფილიყო. შეიძლება, „დამნაშავე“ თავად ფიროსმანიცაა. ზდანევიჩი წერდა: „მოხუცმა გულგრილად, თითქმის ამპარტავნულად მიმიღო, მან იცის, რომ ვეძებ და ვეძებ მთელი წელია მისი უნდობლობა ძლივ-ძლივობით „გავალღვე“ და ერთადერთი რასაც მივალწიე ისაა, რომ მოხუცი ჩემს პორ-

ტრეტს დახატავს. ეს მაძლევდა საშუალებას კიდევ რამდენიმე დღე გამეტარებინა სანუკვარ გარემოში, ოცნებაში, რომლის დასამარებაც აღარ მინდოდა”.

უპასუხო კითხვების მიზეზზე შესაძლოა ზდენავიჩის შემდეგი ჩანაწერიც მიგვანიშნებდეს: „დახლზე დაყრდნობილი, ნიკოლაი ხელში ნახევრად ჩამოცლილი ჭიქით მელოდა. მართალია მთვრალი არ იყო, მაგრამ მოხუცი კითხვებს არათანმიმდევრულად პასუხობდა, თითქოს უჭირდა ფიქრთა დაფების თავმოყრა“.

მიუხედავად ამისა, ზდენავიჩმა მხატვრის ცხოვრებიდან ზოგიერთი ეპიზოდის აღწერა (საკმაოდ მოკლედ) მაინც მოახერხა: 1902-1903 წწ., ფიროსმანს ვერაზე ენიკოლოპოვის სახლში რძის მალაზია ჰქონდა; მუშაობდა რკინგზის სამმართველოში (ამის შესახებ ცნობები ჟურნალისტმა გ. ბებუტოვმა 1960 წელს მოიპოვა); სამხედრო სამსახური არ მოუხდია; დაიბადა 1863 წელს, იანვრის მინჭურულს; მამამისი „იბერიის“ ბალებში მებაღედ მუშაობდა, იქ ნიკომ 12 წელი გაატარა; შემდეგ ცხოვრობდა შულავერში, მოგვიანებით კი, ომის გამო ვაჭრობას თავი მიანება და ტიფლისში, ეკლიან ფერდობზე ოთახი იქირავა. ფიროსმანმა ილიას იმის შესახებაც უამბო, რომ ოჯახში ყველაზე პატარა იყო, ადრეულ ასაკშივე დაობლდა, მამა არ ახსოვს, რომ მამამისის მამული კახეთშია და მას ნიკოს და განაგებს, რადგან თავად მხატვარი არ არის „მინის მუშა“.

გაზეთ „ვოსტოკისთვის“ (1914 წ.) ფიროსმანის შესახებ დაწერილი სტატიის მონახაზში ი. ზდენავიჩი აღნიშნავს: „ის უკვე 50 წლისაა. ეს ოსტატი ცხოვრებას სარდაფებში ატარებს. იქ, სადაც სამუშაოს აძლევენ, თავის ნიჭს გროშებად ყიდის, სურათებს სადილისა და ჭიქა ღვინის სანაცვლოდ ხატავს, საძაგლად აცვია, მუშაობს იაფფასიანი საღებავებით დაბალი ხარისხის ტილოზე ან უბრალო მუშაძებზე (რადგან კარგი ძვირია)“.

პოეტმა და პროზაიკოსმა გიორგი ლეონიძემ (1899-1966) ფიროსმანის შესახებ ბიოგრაფიული მონაცემების შეგროვება 1922 წელს დაიწყო. მასალების მოპოვებას ის მედუქნეებთან, მღებავებთან, საზანდრებთან, მენაღებებთან და ვაჭრებთან ცდილობდა. მართალია, მათ ბევრი ვერაფერი შემატეს ფიროსმანის შესახებ უკვე არსებულ ცნობებს, მაგრამ ყველა როგორც ერთი აღნიშნავდა, რომ ნიკო პატიოსანი ადამიანი იყო, ღარიბი, უსახლკარო და ლოთი.

ფიროსმანის დაბადების თარიღზე მსჯელობისას, ლეონიძეს ნიკოს დის ფეფა ბარამაშვილის ცნობები მოჰყავდა, რომელთა მიხედვით მხატვარი 1866 ან 1867 წელს დაბადებულია. ზოგიერთი მედუქნე ამტკიცებდა, რომ ფიროსმანი 1858 ან 1859 წელს დაიბადა. თარიღის დასადგენად ლეონიძემ მირზაანის ეკლესიის მეტრიკული ამონაწერების დავთარს მიმართა, მაგრამ აქაც ვერაფერს გახდა. საბოლოოდ, პოეტმა ნიკოს დაბადების თარიღის განსაზღვრისას მხატვრის მიერ 1916 წელს საქართველოს მხატვართა კავშირის კრებაზე წარმოთქმული სიტყვებით იხელმძღვანელა, კერძოდ, რომ ნიკო „ორმოცდაათ წელს გადაცილებული იყო“. გ. ლეონიძე ფიროსმანის პატარა სამშობლოს, სოფელ მირზაანსაც შეეხო, სადაც იმ დროისთვის გვარად ფიროსმანაშვილი 40-50 კომლი ცხოვრობდა. ლეონიძემ აღნიშნა, რომ ეს გვარი ძველ ქართულ სიგელ-გუჯრებში XVII საუკუნის პირველი ნახევრიდან გვხვდება.

მედუქნე დიმიტრი ალუღიშვილზე დაყრდნობით, ლეონიძე იტყობინება, რომ ნიკო ვინმე სომეხთან მზარეულად მუშაობდა, შემდეგ კი მხატვარ გევორჯ ბაშინჯაგიანთან (1857-1925) ცხოვრობდა. ეს უკანასკნელი ნიკოს ხატვას უკრძალავდა, რის გამოც ფიროსმანი მას მალევე გამოექცა და რკინიგზაზე სამუხრუჭე კონდუქტორად დაიწყო მუშაობა. ამის შემდეგ, მან ვერის აღმართზე გახსნა სარძეო მაღაზია, რომელმაც ორი წელი იარსება. მოგვიანებით, ნიკოს დიმიტრი ალუღიშვილთან ერთად დუქანი გაუხსნია. ლეონიძის ცნობე-

ბით, ხუთი წლის განმავლობაში ფიროსმანი მედუქნე ბეგო იაქიევთან ცხოვრობდა, რომელმაც სტუმარს მომცრო ოთახი გამოუყო პატარა ტახტით. აქ ნიკო ხატავდა. უყვარდა დუქნის ირგვლივ მდებარე პატარა ბაღში გასვლა და კაკლის ხის ქვეშ განმარტობა. მას უყვარდა მარტოობა, ხვდებოდა, რომ „ცხოვრება ხანმოკლეა, როგორც ვირის კუდი“.

გ. ლეონიძე იუწყება, რომ ფიროსმანის მამა ღარიბი გლეხი იყო. ბიჭმა წერა-კითხვა მირზაანის სკოლაში შეისწავლა. მამა ადრევე გარდაეცვალა, დედა კი ხელმეორედ გათხოვდა შულავერში და ვაჟიც თან წაიყვანა. იქ ნიკო სომხურ ენას დაეუფლა: 1897 წლის აღწერის მიხედვით, შულავერში მცხოვრებ 4553 ადამიანს შორის 4045 სომეხი იყო. სხვათა შორის, ქალანთაროვეები – შულავერიდან იყვნენ, და, როგორც მოგეხსენებათ, ნიკო ტიფლისში სწორედ ქალანთაროვეების ოჯახში ცხოვრობდა და იზრდებოდა.

მხატვარი გიგო ზაზიაშვილი (1868-1952) იხსენებდა, რომ ფიროსმანი არასდროს ყვებოდა საკუთარი წარსულის შესახებ და როგორც ჩანს, სწორედ ამიტომ იყო გ. ლეონიძის ყველა წყარო ასე სიტყვაძუნნია ფიროსმანის შესახებ. ბიოგრაფიულ მონაცემებს არც ლადო გუდიაშვილის (რომელსაც ფიროსმანთან 1916 წელს ჰქონდა ურთიერთობა) მოგონებებში ვხვდებით. აქ წარმოდგენილი ცნობები მხოლოდ ნიკოს სამსახურს, მედუქნეებისგან მიღებულ შეკვეთებსა და მარტოობასა და დუხჭირ ცხოვრებაზე ნიკოს ჩივილებს ეხება.

1919 წელს დიმიტრი შევარდნაძე წერდა, რომ ფიროსმანი გლეხი ასლანის ოჯახში 1858 ან 1859 წელს დაიბადა. დაობლდა რვა წლის ასაკში, მოხვდა ქალანთაროვეების ოჯახში ტიფლისში და სრულწლოვანებამდე მათი მეურვეობის ქვეშ იზრდებოდა. მათთან შეისწავლა წერა-კითხვა რუსულ და ქართულ ენებზე.

რაც შეეხება ფიროსმანის შემოქმედების თანამედროვე მკვლევრებს, 1987-1988 წლებში აკადემიკოსი ვახტანგ ბერი-

ქე წერდა, რომ მხატვრის ცხოვრების შესახებ დოკუმენტურად დადასტურებული ინფორმაცია არ არის შემონახული და მისი დაბადების ზუსტი თარიღი უცნობია. ვ. ბერიძეს გაუჭირდა ფიროსმანის ცხოვრების ქრონოლოგიის შედგენაც. მეცნიერი ამტკიცებდა, რომ პირველი ცნობები მხატვრის შესახებ 1913 წელს, მის გარდაცვალებამდე ხუთი წლით ადრე გაჩნდა და ისინი უფრო მის ნახატებს ეხებოდა, ვიდრე ბიოგრაფიას.

ბერიძე ვარაუდობდა, რომ ფიროსმანი 1862 წელს დაიბადა. ნიკოს მამა და დედა, თეკლე ტოკლიკაშვილი, გლეხები იყვნენ და მათ კიდევ ერთი ვაჟი და ორი ქალიშვილი ჰყავდათ. ფიროსმანის უფროს დასა და დედას დიდხანს არ უცოცხლიათ. ნიკოს და ფეფე (ფეფუცა) მირზაანში ცხოვრობდა. ბერიძე წერდა, რომ ქალანთაროვებთან ახალგაზრდა ფიროსმანი თავს კარგად გრძნობდა. მეურვეები მას კარგად ექცეოდნენ და იხსნებდნენ, რომ ნიკო საზრიანი ბიჭი იყო, უყვარდა კითხვა, ხატვა და რაინდებსა და დევებზე ძველი ქართული საგმირო ზღაპრების მოყოლა. ზოგჯერ ზღაპრებს თავადაც თხზავდა.

სოფია ქალანთაროვას თქმით, ფიროსმანს უყვარდა თეატრი და სოფიას დედას ხშირად დაჰყავდა ის ოპერაში. სოფია ასევე იხსენებდა, რომ ფიროსმანი თანატოლებთან ერთად ხშირად აწყობდა მათი სახლის ეზოში სხვადასხვა წარმოდგენებს. ქალანთაროვებმა ნიკოს ხატვის ნიჭი შეატყვეს და ის სასწავლებლად მბეჭდავ მილლერს მიაბარეს, თუმცა ერთ წელიწადში ნიკო კვლავ ოჯახს დაუბრუნდა. ფიროსმანს ქალანთაროვების ერთ-ერთი უფროსი ქალიშვილი შეუყვარდა და, სასიყვარულო წერილზე უარის მიღების შემდეგ, ნიკომ ოჯახი დატოვა. ფიროსმანი ქალანთაროვებთან 8-დან 16 წლამდე იზრდებოდა, მაგრამ თავად ქალანთაროვები ამტკიცებდნენ, რომ მხატვარმა მათთან 22 წლამდე დაჰყო.

ვ. ბერიძის ნარკვევში („ნიკო ფიროსმანი“, თბილისი, 2011, ხელახალი გამოცემა), ავტორი წერდა, რომ ფიროსმანი

კონდუქტორად ოთხი წლის განმავლობაში მუშაობდა და გამომუშავებული სახსრებით დ. ალუღიშვილთან ერთად მე-ლიქ-აზარიანცის სახლის მოპირდაპირედ სარძეო მაღაზია გახსნა. ფირსომანსა და ალუღიშვილს შორის უთანხმოება მოხდა და მათი თანამშრომლობა სკანდალით დასრულდა (ზოგს მიაჩნია, რომ დამნაშავე ალუღიშვილი იყო).

ფიროსმანის ბიოგრაფია უფრო სარწმუნოდ და თანმიმდევრულადაა აღწერილი ერასტ კუზნეცოვის ნიგნ „ფიროსმანში“ (სანკტ-პეტერბურგი, 2012, ხელახალი გამოცემა). ავტორი წერს, რომ ნიკოლაი ორი-სამი წლის იყო, როდესაც მამამისმა, ასლანმა, გადაწყვიტა ოჯახთან ერთად ბორჩალის რაიონის სოფელ შულავერში გადაცხოვრებულიყო. აქ ის ახვერდი ქალანთაროვის მამულში ვენახის ზედამხედველად დასაქმდა. მამულს ახვერდის ქვრივი, ეფროსინე, და მათი შვილები განაგებდნენ. 1870 წლის შემოდგომაზე ასლანი გარდაიცვალა, მალევე დაიღუპა თეკლეც. მათი ქალიშვილი ფეფუცა მირზაანში დაბრუნდა, ნიკოლაი შულავერში დარჩა, მასზე მზრუნველობა კი ეფროსინემ იკისრა. სავარაუდოა ისიც, რომ 1872 წელს გიორგი ქალანთაროვი ნიკო ტიფლისში წაიყვანა. ფიროსმანმა მასთან ცოტახანს დაჰყო: ის ქარვასლის მეპატრონის ქალანთარ ქალანთაროვის (გიორგის ძმის) ოჯახში გაგზავნეს. ქალანთარი დებთან კეკე გამაზოვასა და ანა ბეკოსეპოვასთან ერთად ცხოვრობდა. ნიკომ აქ 15 წლის განმავლობაში იცხოვრა როგორც მსახურმა ან აღსაზრდელმა. ქალანთართან მას საკუთარი ოთახი ჰქონდა. ნიკო დაჰყავდათ ეკლესიაში, სახაზინო თეატრში, მას ასწავლიდნენ წერა-კითხვას. ქალანთაროვებთან ფიროსმანი ბევრს ხატავდა, რითაც ოჯახი ძალიან ამაყობდა. 1883 წელს ქალანთაროვებმა ის სასწავლებლად ოჯახის მეგობარს, სტამბის მფლობელ მილლერს მიაბარეს. ფიროსმანი მილლერთან მხოლოდ ერთი წელი დარჩა და ქალანთაროვების უმცროს ქალიშვილ, ელისაბედ ხანკალამოვასთან დაიწყო ცხოვრება. მაგრამ აქაც ნიკოლაი დიდხანს არ გაჩერებულა.

ფიროსმანს ელისაბედი შეუყვარდა და წერილით გრძნობებში გამოუტყდა. ნიკოზე ათი წლით უფროსი ელისაბედი მიხვდა მდგომარეობის აბსურდულობას და, როგორც ჩანს, პასუხმაც არ დააყოვნა. ნიკო ელისაბედის ძმასთან ქალანთართან გადასახლდა.

მოგვიანებით, ფიროსმანმა გიგო ზაზიაშვილთან ერთად სამხატვრო სახელოსნო გახსნა, მაგრამ შეკვეთების არ ქონის გამო ამხანაგობა მალევე დაიშალა.

1890 წლის 18 აპრილს ფიროსმანი ამიერკავკასიის რკინიგზაზე სატვირთო მატარებლების კონდუქტორად მოეწყო. მირზაანში, ფიროსმანის სახლ-მუზეუმში შემონახულია მისი პირადი საქმეც. ეს საკმაოდ მძიმე და გაუსაძლისი სამუშაო იყო, რომელიც მთავარი კონდუქტორის სიგნალის მოლოდინში სრულ სიფხიზლეს მოითხოვდა. ნიკოს ხშირად აჯვარიმებდნენ დაგვიანების, სამსახურში გამოუცხადებლობის, დაუმორჩილებლობის გამო. ხშირი ავადმყოფობის მიუხედავად, ფიროსმანს ხატვა არ შეუწყვიტავს. 1894 წლის 30 დეკემბერს ნიკო სამსახურიდან დაითხოვეს. ის პროფესიის, სახლის, ფულისა და ოჯახის გარეშე დარჩა. გაზაფხულზე მან ვაჭრობაში სცადა ბედი, მოგვიანებით კი დ. ალუღიშვილი გაიცნო. ისინი სავაჭრო პარტნიორები გახდნენ, მაგრამ გაურკვეველი მიზეზების გამო მათი გზები გაიყარა.

რამდენიმე წელიწადში ფიროსმანის ცხოვრებაში გამოჩნდა მოცეკვავე კაფეშანტანიდან, ფრანგი მარგარიტა დე სევრი, რომელიც მხატვარს უგონოდ შეუყვარდა. ამის შესახებ კ. ზდანევიჩი ფიროსმანისადმი მიძღვნილ წიგნში გვიამბობს. სიყვარულის ეს ისტორია ლამაზი ლეგენდებით შეიმკო. მათგან ერთ-ერთს ვიქტორ შკლოვსკი ნარკვევში „სინათლე ტყეში“ (ტიფლისი, 1934) მოგვითხრობს. 1909 წელს (?) ფიროსმანმა თავისი შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი – მარგარიტას პორტრეტი შექმნა.

თავის ნაშრომში, ე. კუზნეცოვი ფიროსმანის მირზაანში მოგზაურობის შესახებ გვიყვება. მხატვარი სოფელში დის

მოსანახულებლად წასულა და ფეფასთვის ახალი სახლი აუშენებია თუნუქის სახურავით. ნიკოს დაქორწინებასაც ეცადნენ, მაგრამ მხატვარი ტიფლისში განაწყენებული დაბრუნდა: ჩიოდა, რომ მისმა დამ და სიძემ ის სახლიდან გააძევეს და გიჟი უწოდეს.

ფიროსმანი კოჯორში გაემგზავრა იმ იმედით, რომ კვლავ ვაჭრობით დაკავდებოდა, მაგრამ აქაც ხელი მოეცარა და ტიფლისში უფულო, გაღატაკებული დაბრუნდა. მან დუქნების, სამიკიტნოების, სასადილოებისა და ღვინის მარნების მეპატრონეებისთვის სურათების დახატვა დაიწყო. ნიკოს გაუმართლა და რამდენიმე წლის განმავლობაში მედუქნე ბეგო იაქიევთან ცხოვრობდა, რომელიც ფიროსმანს ნახატების სანაცვლოდ სასმლითა და საჭმლით უმასპინძლდებოდა. თუმცა ნიკომ იაქიევიც მიატოვა და გასართობ ბაღ „ელდორადოს“ მფლობელ ტიტინევთან გადაცხოვრდა.

1913 წელს ფიროსმანის ცხოვრებაში ი. ზდანევიჩი გამოჩნდა. ილია ინერდა მხატვრის მონაყოლს საკუთარი ცხოვრების შესახებ, ეძებდა და ყიდულობდა მის ნახატებს და უძღვნიდა სტატიებს. ზდანევიჩმა თავის სახელოსნოსა და მშობლების სახლში ფიროსმანის ნამუშევართა ორი გამოფენა მოაწყო.

დადგა მხატვრისთვის ყველაზე მშფოთვარე 1916 წელიც. ნიკოს შესახებ წერდნენ, ის სახელს იხვეჭდა, თუმცა გამოჩნდნენ მისი შემოქმედების მაძაგებლებიც. ფიროსმანი საქართველოს მხატვართა კავშირის კრებაზე მიიწვიეს და მას ფინანსური დახმარება გამოუყვეს. გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ ნიკოს უხეში კარიკატურა გამოქვეყნდა. ზოგი აღშფოთდა, ზოგიც იცინოდა. ფიროსმანმა შეურაცხყოფა ვერ აიტანა და ზაზიაშვილის ცოლს შესჩივლა: „გაზეთში კატად გამომხატეს“.

მისი ქცევები სულ უფრო და უფრო უცნაური, ცხოვრება კი უფრო უსიხარულო ხდებოდა. ამის მიუხედავად, ნიკო განაგრძობდა ხატვას მედუქნეებისა და შემკვეთებისთვის,

რომლებთანაც ურთიერთობა სულ უფრო ეძაბებოდა. ფიროსმანი სვამდა, მისი ჯანმრთელობა უარესდებოდა.

ლ. გუდიაშვილს, რომელმაც გაუჩინარებულ ნიკოს 1917 წლის ზაფხულში მიაგნო, ფიროსმანმა უთხრა: „ცხოვრებაში არის ნათელი და მწარე წუთები. მე უფრო მეტი მწარე წუთი შემხვდა“.

მალე ფიროსმანი კვლავ გაქრა. მას ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე ეძებდნენ. მხატვრებს უთხრეს, რომ ნიკო ცოცხალი აღარ იყო. გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე ის მაღაკნების №29-ში მდებარე სარდაფში ცხოვრობდა. ნიკოს დახმარებას მისი მეზობელი, მეწაღე არჩილ მაისურაძე ცდილობდა. აღდგომის წინა დღეს მან სარდაფში შეიხედა – ფიროსმანი უგონო მდგომარეობაში იწვა იატაკზე. მაისურაძემ ფაეტონი მოიყვანა, მეორე მეზობელმა, ილია მგალობლიშვილმა კი მხატვარი საავადმყოფოში (მიხაილოვსკაია?) წაიყვანა. 1918 წლის 9 მაისს ფიროსმანი კუკიის (?) სასაფლაოზე მიუსაფართა და გაჭირვებულთა მიწის ნაკვეთზე დაკრძალეს.

ე. კუზნეცოვის წიგნი „ფიროსმანი“ (სანკტ-პეტერბურგი, 2012) ყოველმხრივ შესანიშნავია, მაგრამ როგორც თავად ავტორი აღიარებს წიგნის დანართში („როგორ იწერებოდა „ფიროსმანი““), „ფიროსმანაშვილის ცხოვრება ჩვენთვის მართლაც რომ ზედმეტად ფრაგმენტულად და არათანმიმდევრულად არის ცნობილი: შედარებით მეტი რამ ვიცით მისი ცხოვრების საწყის და ბოლო რამდენიმე წელზე. ისიც, საშინელი ჩავარდნებით. ავტორისთვის სულაც არ იყო იოლი მხატვრის ცხოვრების გადმოცემა, ამიტომ, „ფიროსმანაშვილის სივრცის“ გარშემო არსებული ლეგენდებისა და სტერეოტიპების დაძლევის, კუზნეცოვმა მეტი ყურადღება ფიროსმანის შემოქმედებას, მის განუმეორებელ ფერწერულ ნიჭსა და ორიგინალურ ფერწერულ სისტემას დაუთმო.

კუზნეცოვის თქმით, ზეპირი მონაყოლი – „ზოგადად, არ არის [ინფორმაციის] ყველაზე სანდო წყარო“, რომ ასეთ ის-

ტორიებს „ფრაგმენტულობისა და არათანმიმდევრულობის“ დალი ადევს, მაგრამ ავტორი ბედნიერ გამონაკლისს ილია ზდანევიჩის დღიურისთვის უშვებს. საინტერესოა, რომ ილიასთვის ნიკოს ბიოგრაფიის შედგენა მეორეხარისხოვანი ამოცანა იყო. ამას ილიას დღიურის სატიტულო გვერდზე წარმოდგენილი სათაურიც ადასტურებს: „ნიკო ფიროსმანაშვილი. მხატვრის ნახატები, მისი ბიოგრაფია“. ილიას 1913 წელს ტიფლისში ჩამოსვლის მიზანი ფიროსმანის პოვნა, ბექდვითი სიტყვის მეშვეობით მისი შემოქმედების ხალხისთვის გაცნობა და ნიკოს ნამუშევრების შეძენა იყო. ამის შესახებ ა. ა. სტრიგალევემა სტატიამში „ვის მიერ, როდის და როგორ იყო აღმოჩენილი ფიროსმანაშვილის მხატვრობა“ („ხელოვნების პანორამა“, მოსკოვი, № 12, 1989 წ.) დაწერა.

ზდანევიჩის დღიური ფიროსმანის შესახებ ინფორმაციის პირველწყაროა, მაგრამ, სამწუხაროდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის არ შეიცავს საკმარის ცნობებს ხელოვანის ზუსტი ბიოგრაფიის აღსადგენად. ეს ნაწილობრივ გასაგებიცაა, ფიროსმანთან შეხვედრის სიხარულმა, ახალგაზრდულმა მოუთმენლობამ და 1913 წლის თებერვლის პირველ რიცხვებში რუსეთში სასწავლებლად დაბრუნების აუცილებლობამ თავისი კვალი დატოვა ილიასა და ნიკოს შეხვედრებზე. უფრო საფუძვლიანი საუბრებისთვის ზდანევიჩი მომავალშიც გეგმავდა ნიკოს ნახვას. უდავოა, რომ ილიას ფიროსმანზე წიგნის დაწერა ჰქონდა ჩაფიქრებული: დღიურის ერთ-ერთ ფურცელზე სამუშაო გეგმის მონახაზს ვხვდებით.

გადაჭარბებული არ იქნება, თუკი ფიროსმანის ფენერას მის ავტობიოგრაფიასთან გავაიგივებთ. ნიკო მარტოსული იყო როგორც ხელოვნებაში, ისე ცხოვრებაში. ის ფუნჯით აღწერდა თავის მოუსვენარ ყოფას. ფიროსმანის ჩვეული დღე იწყებოდა სიტყვებით: „აბა, რა უნდა დახატო?“. მისი ნახატების ყოველი გმირი, იქნებოდა ეს ადამიანი, მხეცი, ცხოველი თუ ბავშვი, მხატვრის ცხოვრების თანამონაწილე იყო.

კუზნეცოვის თქმით, „ფიროსმანის ცხოვრება ჩვენთვის ზედმეტად ფრაგმენტულად და არათანმიმდრევერულად არის ცნობილი“. საკმარის ინფორმაციას მხატვრის ცხოვრების შესახებ არც პირველწყაროები – ი. ზდანევიჩისა და გ. ლენინიძის დღიურები გვანვდიან. როგორც ჩანს, ავტორთა ინფორმატორები ან მხოლოდ ფრაგმენტულად ან საერთოდაც არ იცნობდნენ ფიროსმანის ცხოვრებისეულ გზას (მხატვრის ბიძაშვილის, მოსე ფიროსმანაშვილის მსგავსად).

ნიკოს ბიოგრაფიიდან ყველაზე უტყუარი ფაქტებია: მისი დაბადების ადგილი; ოჯახი, რომელშიც ის დაიბადა; რკინიგზაზე ოთხი წლის განმავლობაში კონდუქტორად მუშაობა; ქალანთაროვების ოჯახში ცხოვრება (ოჯახის წევრების თქმით); ნიკოს კონტაქტები საქართველოს მხატვართა კავშირთან (შემონახულია სხდომათა ოქმები ნიკოს ნახატების შექმნის, მისი საცხოვრებელი ადგილის მოძიების, ბიოგრაფიული ინფორმაციის შეგროვებისა და მხატვრისტის მატერიალური დახმარების განევის შესახებ). ი. ლუკაშვილის სტატიის წყალობით (გაზეთი „ვეჩერნი ტბილისი“, 24 მაისი 1969 წ.) კი ჩვენთვის ცნობილი გახდა ფიროსმანის ცხოვრების უკანასკნელი დღეებიც.

ქართული მოტივები ნატალია გონჩაროვას შემოქმედებაში

1943 წელს ბალეტის მოცეკვავემ, ბალეტმაისტერმა, პარიზის ქორეოგრაფიისა და ცეკვის უნივერსიტეტის დამფუძნებელმა სერჟ ლიფარმა (სერჟ მიხაილის ძე ლიფარი, 1905-1986) მხატვარ ნატალია სერგეის ასულ გონჩაროვას (1881-1962) შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით ბალეტის დადგმაზე თანამშრომლობა შესთავაზა. ქართული მოტივებით შთაგონებული ბალეტი მონტე-კარლოში 1932 წელს დაარსებულ რუსულ საბალეტო დასს უნდა დაედგა.

ავანგარდისტი მხატვარი, გრაფიკოსი და თეატრის მხატვარი, რომელიც გამოჩენილი რუსი ხელოვანისა და თეატრალური მოღვაწის სერგეი პავლეს ძე დიაგილევის (1872-1929) მიერ შექმნილ „დიაგილევის რუსულ ბალეტთან“ მუშაობდა, დიდი დიქტატორის სახელით იყო ცნობილი. ნატალიას შემოქმედებას მსოფლიოს არა ერთ ქვეყანაში მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებითა და მისი ნამუშევრების გამოფენებით იცნობდნენ. გონჩაროვას მე-20 საუკუნის რუსული და მსოფლიო მხატვრული ავანგარდის „დედოფალს“ უწოდებდნენ. ა. ს. პუშკინის მეუღლე, ნატალია ნიკოლაის ასული გონჩაროვა, ნატალია სერგეის ასულს ბებუის დად ეკუთვნოდა. მხატვარი ძალიან ამაყობდა ამ ნათესაური კავშირით. სხვადასხვა დროს ნ. ს. გონჩაროვა გატაცებული იყო იმპრესიონიზმით, კუბიზმისა და პრიმიტივიზმის სინთეზით, მოგვიანებით კი კუბოფუტურიზმით. 1913 წლისთვის ნატალიამ თავისი ნიშა დაიკავა რუსული ავანგარდის ისტორიაში. რუსმა მხატვარმა, გრაფიკოსმა და ხელოვნებათმცოდნემ, დიაგილევის ყველა გამოფენის მონაწილე ალექსანდრე ნიკოლა-

ის ძე ბენუამ (1870-1960) გონჩაროვა პარიზში ს. დიაგილევის „რუსული სეზონების“ გასაფორმებლად მიიწვია. ნატალია 1914 წლიდან 1926 წლამდე აფორმებდა სპექტაკლებს.

1944 წლის 22 აპრილის შეთანხმების თანახმად, მაისისთვის გონჩაროვას უკვე მომზადებული ჰქონდა კოსტიუმებისა და დეკორაციების ესკიზები ქართულ პოემაზე დაფუძნებული ოთხაქტიანი ბალეტისთვის ფრანგი-შვეიცარიელი კომპოზიტორის არტიურ ხონეგერის (1892-1955), რუსი-ამერიკელი კომპოზიტორისა და მუსიკის თეორეტიკოსის ალექსანდრე ჩერეპნინისა (1899-1977) და უნგრელი კომპოზიტორის ტიბორ ხარსანის (1898-1954) მუსიკაზე.

ბალეტი სერჟ ლიფარმა დადგა, ლიბრეტოზე კი მიხეილ ფეოდორის ძე ლარიონოვი (1881-1964), ნ. გონჩაროვას მეუღლე, მხატვარი, გრაფიკოსი და თეატრის მხატვარი მუშაობდა. 1913 წელს ლარიონოვის ინიციატივით მოსკოვში გამოფენა „მიშენი“ გაიმართა, რომელზედაც ნიკო ფიროსმანის ოთხი ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი.

სამწუხაროდ, ლიფართან აზრთა სხვადასხვაობის გამო ბალეტი საბოლოოდ არა გონჩაროვამ, არამედ მხატვარმა ალექსანდრე შერვაშიძემ გააფორმა (ჩაჩბა, 1867-1968). 1920 წლიდან შერვაშიძე ემიგრაციაში ცხოვრობდა, მუშაობდა ს. დიაგილევის ანტრეპრიზაში.

ბალეტის პრემიერა 1946 წლის 5 მაისს მონტე-კარლოს თეატრში გაიმართა. წარმოდგენას ცნობილი ფრანგი დიზაინერი და მოდელიერი გაბრიელ (კოკო) შანელი დაესწრო. ს. ლიფარი ოცნებობდა ბალეტი მოსკოვსა და თბილისში დაედგა. 1961 წელს მან თბილისში იმოგზაურა და საქართველოს საჩუქრად ბალეტ „შოთა რუსთაველთან“ დაკავშირებული რამდენიმე მხატვრული დოკუმენტი გადასცა. მას „საპატიო ქართველის“ წოდება მიანიჭეს, რითაც ლარიონოვი ძალიან ამაყობდა.

თავის მოგონებებში ს. ლიფარი ასე აღწერდა ნ. გონჩაროვას ესკიზებს ბალეტისთვის: „აღმოსავლეთის დახვეწილი

ცივილიზაცია აღწევს სლავურ ცივილიზაციაში, რომლის გამჭოლი ხასიათი, პალიტრის მრავალფეროვნება და ბუნების სტილიზაცია სრულად შეესაბამებოდა შოთა რუსთაველის რომანტიკულ იდეას“. ლიფარი ვერაფრით მიხვდა, თუ რატომ თქვა უარი ნ. გონჩაროვამ ბალეტის გაფორმებაზე და ამ ფაქტმა ნერტილი დაუსვა მათ მეგობრობას.

სამწუხაროდ, გონჩაროვას ესკიზების ბედი უცნობია. შესაძლოა, ისინი კერძო კოლექციებში ან მუზეუმებში ინახება. ტარიელის კოსტიუმის ერთი ესკიზი (აკვარელი, 38x22,5, 1943 წ.) კი ნიკიტა დიმიტრის ძე ლობანოვ-როსტოვსკის განთქმულ კოლექციაშია დაცული. 2013 წელს დიდ ბრიტანეთში გამოცემულ „რუსული თეატრალური მხატვრობის ენციკლოპედიის“ 213-ე გვერდზე რუსთაველის პოემის მოკლე შინაარსსა და ბალეტის შესახებ ინფორმაციას ვხვდებით. 571-ე ილუსტრაციაზე კი გონჩაროვას მიერ შესრულებული ტარიელის კოსტიუმის ესკიზი არის წარმოდგენილი. პერსონაჟი ტანზე მომდგარ ვეფხვის ტყავის ორნამენტებით მორთულ სამოსშია გამოწყობილი. ყმანვილი აღმოსავლური ტიპის დახვეწილი სახის ნაკვეთით გამოირჩევა. მის შუბლს ვეფხვის თავის ფორმის ნიღაბი ფარავს. ეს ჩანახატი მხატვრის პირადი ფანტაზიებითაა შთაგონებული. ესკიზის ზემო ნაწილში გონჩაროვას ხელმოწერა (ლათინური ასოებით), მარჯვენა კუთხეში კი ლიფარის კოლექციის ბეჭედია გამოსახული. სხვათა შორის, ტარიელის როლი მოცეკვავე იული ალგა-როვისთვის იყო განკუთვნილი (1918-1995 წწ).

ზემოხსენებული ენციკლოპედიის 202-ე გვერდზე ნ. გონჩაროვას მიერ შესრულებული შამახანის დედოფლის ესკიზია (აკვარელი, 38x16,5, 1914 წ.) წარმოდგენილი. ეს ჩანახატი ერთ-ერთია იმ კოსტიუმებისა და დეკორაციების ესკიზებიდან, რომლებიც ნატალიამ ნიკოლაი რიმსკი-კორსაკოვის ოპერა-ბალეტ „ოქროს მამლისთვის“ (ა. ს. პუშკინის ამავე სახელწოდების ზღაპრის საფუძველზე) შექმნა. ბალეტი სერგეი დიაგილევმა დადგა, ქორეოგრაფია კი მოცეკვავესა და ქო-

რეოგრაფ მიხაილ მიხაილის ძე ფოკინს (1880-1942) ეკუთვნოდა. პრემიერამ 1914 წლის 24 მაისს პარიზის ოპერაში დიდი წარმატებით ჩაიარა.

კრიტიკოსები წერდნენ, რომ „ოქროს მამლის“ კოსტიუმებისა და დეკორაციებისთვის გონჩაროვას შთაგონების წყარო რუსული ხალხური შემოქმედება, სახვითი პრიმიტივი და სპარსული მინიატურა იყო. მისი ესკიზების ხასხასა ფერები გასაოცარია. დასის მთავარი რეჟისორი, რუსი მოცეკვავე და ბალეტის მოცეკვავე სერგეი ლეონიდის ძე გრიგორიევი (1883-1968) სპექტაკლის წარმატების შესახებ წერდა („გონჩაროვა და ლარიონოვი. ორმოცდაათიანი წლები. სენ-ჟერმენ-დე-პრე“, პარიზი, 1971, გვ. 106) და აღნიშნავდა, რომ „გონჩაროვას შესანიშნავმა დეკორაციებმა და კოსტიუმებმა უდიდესი წვლილი შეიტანეს ამ წარმატებაში“. კომპოზიტორ რიმსკი-კორსაკოვის ვაჟმა, ანდრეიმ, ჟურნალ აპოლონში (1914, N6-7) გამოქვეყნებულ რეცენზიაში ყურადღება „შამახანის დედოფლის მშვენიერ კოსტიუმზე“ გაამახვილა. სხვა კრიტიკოსები ასევე გამოარჩევდნენ პიესის ხატოვან ტემპერამენტსა და ზღაპრულ გამომსახველობას.

შამახანის დედოფლის როლს ოპერის მომღერალი, მოსკოვის საიმპერატორო ოპერის მომღერალი ავრელია-ცეცილია იოსების ასული დობროვოლსკაია (1881-1942) და ბალერინა თამარ პლატონის ასული კარსავინა (1885-1978) ასრულებდნენ. დედოფლის კოსტიუმის ესკიზით თუ ვიმსჯელებთ, ის არა ბალერინასთვის, არამედ მომღერლისთვის იყო განკუთვნილი. ჩანახატში დედოფლის კაბაცა და პოზაც ჯავახეთში XII-XIII საუკუნეებში კლდეში ნაკვეთ სამონასტრო კომპლექსში წარმოდგენილ XII საუკუნის ფრესკაზე თამარ მეფის გამოსახულებას ემთხვევა. სავარაუდოა, რომ გონჩაროვასთვის დედოფლის ესკიზის შთაგონების წყარო ქართული ფრესკა იყო. ნატალიას უთოდ ნანახი ექნებოდა თამარ მეფის გამოსახულების რეპროდუქცია. მხატვარს თითქმის არაფერი შეუცვლია თავის ესკიზში. პატივი მივაგოთ გონჩა-

როვას: სხვადასხვა მხატვრული მოძრაობებით გატაცებულ-
მა, უამრავ ცდუნებას შორის ნატალიამ არჩევანი ქართული
ხელოვნების სიუჟეტებზე შეაჩერა და ევროპის ორი თეატრა-
ლური წარმოდგენისთვის ორიგინალური ჩანახატები შექმნა.
ნუ დავივიწყებთ სერჟ ლიფარსაც, რომელმაც ომის მძიმე
წლებში, ევროპულ ემიგრაციაში ყოფნისას, მოისურვა და
მნიშვნელოვნად ჩათვალა „ვეფხისტყაოსნის“ ევროპულ სცე-
ნაზე გაცოცხლება.

მელანქოლია როგორც ცხოვრების წესი
(მეტაფიზიკური ფერწერა – 105)

„მეტაფიზიკური ფერწერა“ (იტალ. „Pittura Metafisica“) პირველი მსოფლიო ომის წლებში იტალიაში ჩაისახა, რომლის ფუძემდებელი მხატვარი ჯორჯო დე კირიკო იყო. მეტაფიზიკა (ბერძ. *Meta ta physika* – „ფიზიკის შემდეგ“) არის აზროვნების მეთოდი, რომელიც მოვლენებს ერთმანეთისგან მოწყვეტით, დამოუკიდებლად განიხილავს, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ მოცემულს. უცნაური სიუჟეტები, მყუდროებასა და უძრაობაში გარინდებული ტრანსფორმირებული რეალობა, სინამდვილის საზღვრებს მიღმა არსებული იდუმალი სამყაროს სურათები – ყოველივე ეს მეტაფიზიკური ფერწერის თემატიკაა.

ჯორჯო დე კირიკო საბერძნეთში დაიბადა და პირველადი მხატვრული განათლება ათენში მიიღო. 1906-09 წლებში სწავლობდა მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში, განიცადა არნოლდ ბიოკლინის, მაქს კლინგერის და ალფრედ კუბინის სიმბოლისტური მხატვრობის გავლენა, გაეცნო არტურ შოპენჰაუერის და ფრიდრიხ ნიცშეს ფილოსოფიურ ნაშრომებს. 1911 წელს ის პარიზში ჩადის, უახლოვდება ავანგარდისტებს – გიომ აპოლინერს, პაბლო პიკასოს, ანდრე ბრეტონს, მაქს ჟაკობს. 1912-13 წლებში დე კირიკოს ნამუშევრები საშემოდგომო და დამოუკიდებელთა სალონებში იფინება. ამ პერიოდში შესრულებული ისეთი ტილოები, როგორიცაა: „უსასრულობის ნოსტალგია“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1912), „იტალიის მოედანი“ (კერძო კოლექცია, მილანი. 1912), „წითელი კოშკი“ (პეგი გუგენჰაიმის კოლექცია, ვენეცია. 1913), „პოეტის გაურკვევლობა“ (ტიეტის

გალერეა, ლონდონი. 1913), „მელანქოლია და ქუჩის მისტერია“ (კერძო კოლექცია. 1914), „სიყვარულის სიმღერა“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1914) და სხვ. მხატვარს მოდერნისტული ხელოვნების აღიარებულ ოსტატთა რიგებში აყენებს.

1915 წელს იტალია ომში ჩაება და დე კირიკო სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. 1917 წელს ქალაქ ფერარას ჰოსპიტალში ის მხატვარ კარლო კარას დაუმეგობრდა, რომელიც ფუტურიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო. მათი შემოქმედებითი იდეების თანხვედრის საფუძველზე შეიქმნა ფერწერის „მეტაფიზიკური სკოლა“, დაარსდა ჟურნალი „Valori Plastici“ („პლასტიკური ღირებულებები“), რომელშიც ამ მიმდინარეობის კონცეფცია გაფორმდა და „მეტაფიზიკური პოეტიკის“ ძირითადი ცნებები ჩამოყალიბდა – „ეფემერულობა“ და „ირონია“. მიმართულებას შეუერთდნენ ჯორჯო მორანდი, ფილიპო დე პიზისი, დე კირიკოს უმცროსი ძმა ანდრეა, ფსევდონიმით – ალბერტო სავინიო; მანეკენის მხატვრული სახე, როგორც განკერძოების ერთგვარი სიმბოლო, მეტაფიზიკურ სივრცეში თავდაპირველად სწორედ სავინიომ შემოიტანა.

ჯორჯო დე კირიკოს იდუმალებით აღსავსე უკაცრიელ სურათებში სიმშვიდე და სტატიკურობა სუფევს. გაუხეშებული, გამარტივებული მოცულობითი ფორმები, მკაფიო ფერები, ცივი განათება, მკვეთრი ჩრდილები მხატვრის მთავარი გამომსახველობითი ხერხებია. ამ გაუცხოებულ გარემოში, რომელიც უსიცოცხლო მანეკენებით და თაბაშირის მულაჟებით არის „დასახლებული“, ის რაღაც მიუწვდომელი, „ზეგრძნობადი“ სამყაროს გამოვლინებას ეძებს და ყოფიერების მარადიულ ესთეტიკურ იდეალს ამკვიდრებს. ასეთია სურათები, რომლებსაც ერთგვარი საპროგრამო მნიშვნელობა აქვს: „წინასწარმეტყველი“ (თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი, ნიუ-იორკი. 1915), „გამგზავრების მელანქოლია“ (ტეიტის გალერეა, ლონდონი. 1916), „დიდი მეტაფიზიკოსი“

(კერძო კოლექცია. 1917), „ჰექტორი და ანდრომაქე“ (კერძო კოლექცია. 1917), „უძლები შვილის დაბრუნება“ (თანამედროვე ხელოვნების საქალაქო მუზეუმი, მილანი. 1922) და ა.შ. „არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სურათი ღრმა გრძნობის ანარეკლი უნდა იყოს და რომ ღრმა ნიშნავს უცნაურს, უცნაური კი უცნობს და უცხოს. იმისათვის, რომ ხელოვნების ნიმუში გახდეს უკვდავი, აუცილებელია ის ადამიანურობის საზღვრებს მიღმა გავიდეს, იქ სადაც არ არსებობს ჯანსაღი აზრი და ლოგიკა. ამგვარად იგი უახლოვდება სიზმარს და ბავშვურ მეოცნებობას“ – ამბობს მხატვარი.

მეტაფიზიკური ფერწერის თავისებურ მანიფესტად მიჩნეულია ფერწერული ტილო „შეშფოთებული მუზეები“ (ჯანი მათიოლის ფონდი, მილანი. 1917). სურათზე გამოსახული არქიტექტურული ნაგებობები, უსახური მანეკენები და უცნაური გეომეტრიული საგნები საგანგაშო ატმოსფეროს ქმნის. ღრმა პერსპექტივით ნაჩვენები ირეალური შუქით განათებული ქალაქის მოედანი მკვდარ სიჩუმეშია ჩაძირული. წინა პლანზე გამოსახულია ბერძნული პეპლოსით შემოსილი ორი პერსონაჟი, მარცხენა ფიგურის წაგრძელებული თავი მწვანე ცის ფონზე ირხევა, მარჯვნივ მჯდომს კი მომძვრალი თავი ფერხთით უდევს. მეორე პლანზე, შენობის ჩრდილში, კიდევ ერთი ფიგურა მოჩანს, რომელიც ანტიკურ სკულპტურას წააგავს. სახელწოდებიდან გამომდინარე, რაც დე კირიკოს ნამუშევრების ერთგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა, ეს სტატუები თითქოს კლასიკურ მუზეუმს გვაგონებს, რომლებიც მეცნიერებებს, პოეზიას და ხელოვნებას მფარველობენ, სურათში ჩართული გეომეტრიული საგნები კი შესაძლოა მათ სტილიზებულ ატრიბუტებად აღვიქვათ (არფა, ფლეიტა, ნილაბი და ა.შ.). ფიცარნაგი, რომლის დიაგონალური ხაზები კომპოზიციის სიღრმისკენ მიემართება, თავისებური პოდიუმის როლს ასრულებს სადაც ეს გამოუცნობი მიზანსცენა იხატება. შორს, უკანა პლანზე, გამოსახულია დ'ესტეს სასახლე ფერარაში, მის მარცხნივ – თეთრი

ფაბრიკა, რომლის მაღალი აგურისფერი საკვამურები სასახლის მუქი წითელი კედლების და მძლავრი კოშკების ფერს ეხმიანება. „შეშფოთებული მუზეები“ მაყურებელს თავისი იდუმალებით ხიბლავს და აუხსნელ შეგრძნებებს უღვივებს.

1920-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დე კირიკოს შემოქმედებაში ნეოკლასიცისტური ტენდენციები ვლინდება. ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა: „თესალიის სანაპიროზე“ (კერძო კოლექცია. 1926), „ცხენები ზღვასთან“ (მანიანი-როკას ფონდი, პარმა. 1926), „რომაელი ქალები“ (პუშკინის სახ. სახვითი ხელოვნების მუზეუმი, მოსკოვი. 1926), „მხატვრის ოჯახი“ (ტიეტიის გალერეა, ლონდონი. 1926), „არქეოლოგები“ (თანამედროვე ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, რომი. 1927), „ბრძოლა“ (თანამედროვე ხელოვნების საქალაქო მუზეუმი, მილანი. 1928/29) და ა.შ. ანტიკური მოტივებით არის შთაგონებული, თუმცა მათში ჯერ კიდევ რჩება მეტაფიზიკური პერიოდისთვის დამახასიათებელი მელანქოლიური განწყობილების, ირეალურობის ეფექტის, იმპერსონალურობის შეგრძნება. 1920-იან წლებს განეკუთვნება დე კირიკოს საუკეთესო ავტოპორტრეტებიც: „ავტოპორტრეტი“ (კერძო კოლექცია. 1923), „ავტოპორტრეტი პალიტრით“ (ვინტერტურის ხელოვნების მუზეუმი. 1924), „ავტოპორტრეტი მერკურის ბიუსტით“ (კერძო კოლექცია. 1924), „ავტოპორტრეტი“ (თანამედროვე ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, რომი. 1925) და სხვ. ეს ფსიქოლოგიური პორტრეტები შესრულებულია რეალისტურ მანერაში, მათში ზუსტად არის გადმოცემული მხატვრის სახასიათო ნიშნები, მაგრამ აქ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობს მოდელის შინაგანი კონცენტრაცია, მისი გამჭოლი მზერა – მზერა ვიზიონერი ხელოვანისა, რომელიც თავისი გონების ლაბირინთებში მოგზაურობს და ცნობისწადილით უცქერის მნახველს. 1930-იანი წლებიდან ოსტატი რადიკალურად იცვლის სტილს და კლასიკურ მემკვიდრეობას უბრუნდება – ის ე.წ. „ნეობაროკოს“ მიმართავს, რომელსაც სალონური აკადემიზმის ელ-

ფერი დაჰკრავს. სიცოცხლის ბოლო ათწლეულში მხატვარი ერთგვარი თვითრონიით გამსჭვალულ „ნომეტაფიზიკურ“ ნამუშევრებს ქმნის.

ჯორჯო დე კირიკო ღრმად განათლებული პიროვნება იყო. მის კალამს ეკუთვნის ფანტასტიკური სურათ-ხატებით გაჯერებული რომანი „ჰებდომეროსი“ (1925) და მემუარები – „მოგონებები ჩემს ცხოვრებაზე“ (1945).

კარლო კარა დაიბადა კუარნიენტოში ტურინის მახლობლად, ფერნერას მილანში – ბრერას ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიაში სწავლობდა. 1900 წელს, მსოფლიო გამოფენის დროს, ის პირველად ჩადის პარიზში, სადაც იტალიის პავილიონისთვის დეკორატიულ სამუშაოებს ასრულებს და თანამედროვე ფრანგულ მხატვრობას ეცნობა. 1910 წელს მხატვარი ფუტურისტულ მოძრაობას უერთდება და ხელს აწერს „ფუტურისტული ფერნერის მანიფესტს“. 1913-14 წლებში კ. კარა ადრეული რენესანსის ოსტატების – ჯოტოს, მაზაჩოს, უჩილოს ხელოვნების შესწავლით დაინტერესდა და 1916 წელს მათ შემოქმედებაზე ჟურნალში „La Voce“ („ხმა“) თეორიული ნაშრომები გამოაქვეყნა: „საუბრები ჯოტოსთან“, „პაოლო უჩილო – მშენებელი“.

კარლო კარას „მეტაფიზიკური პერიოდის“ სურათები ამ მიმართულებისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული სახე-ხატებით – მანეკენისმაგვარი ფიგურებით, თაბაშირის თავებით, გეოგრაფიული რუკებით და სხვადასხვა გეომეტრიული საგნებით არის აღბეჭდილი, ფუტურისტულ სიჩქარეს თუ ხმაურს აქ „ფორმების მომხიბვლელი მდუმარება“ ცვლის. კ. კარას ინტერიერულ კომპოზიციებში და ნატურმორტებში დრო თითქოს გაჩერებულა, ყველაფერი უძრავი, უსიცოცხლოა. ასეთია: „მეტაფიზიკური მუზა“ (ემილიო ჯეზის კოლექცია, მილანი. 1917), „დედა და შვილი“ (პინაკოთეკა ბრერა, მილანი. 1917), „კერპი-ჰერმეფროდიტი“ (ჯანი მატეოლის ფონდი, მილანი. 1917), „მოჯადოებული ოთახი“ (პინაკოთეკა ბრერა, მილანი. 1917), „ხილვები ოვალში“ (თანა-

მედროვე ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, რომი. 1918), „მეტაფიზიკური ნატურმორტი“ (კერძო კოლექცია. 1919) და სხვ.

1920-იანი წლების დასაწყისში კარლო კარა, ბევრ სხვა იტალიელ მხატვართან ერთად, „ნოვეჩენტოს“ („Novecento“ – „XX საუკუნე“) მოძრაობას შეუერთდა – ის ნეოკლასიციზმის სტილში იწყებს მუშაობას, რაც თანამედროვე მხატვრულ პრაქტიკაში რაციონალური საწყისების გამოვლენას და რენესანსული გამოცდილების აღდგენას გულისხმობს, ასეთია: „ფიჭვი ზღვასთან“ (კერძო კოლექცია. 1921), „ნმ. ანას წისქვილი“ (გაბრიელ სკალინის კოლექცია, მილანი. 1921), „ზაფხული“ (ნოვეჩენტოს მუზეუმი, მილანი. 1930), „მეთევზეები“ (ნოვეჩენტოს მუზეუმი, მილანი. 1935) და სხვ. ჯოტოსთან ხელოვანმა „სუფთა პლასტიკა“ იპოვა, დაუბრუნდა „პრიმიტიულ და კონკრეტულ ფორმებს“. აქედან მოყოლებული ის ნეოკლასიციზმის პრინციპების ერთგული დარჩა – ხატავდა პეიზაჟებს, ჟანრულ სცენებს, შიშველ ნატურას.

ჯორჯო მორანდი ბოლონიაში დაიბადა და მთელი ცხოვრება მშობლიურ ქალაქში გაატარა. 1907-13 წწ. სწავლობდა ბოლონიის სამხატვრო აკადემიაში. 1910 წლიდან ის კვატროჩენტოს ეპოქის მხატვრების – პაოლო უჩილოს და პიერო დელა ფრანჩესკას შემოქმედებით დაინტერესდა, მოგვიანებით კი სეზანის, კუბისტების და ფუტურისტების ნამუშევრებმა გაიტაცა.

1918 წლიდან მორანდი „მეტაფიზიკურ“ მიმართულებას უერთდება და ქმნის ორიგინალურ კომპოზიციებს, რომლებშიც გამოსახული უცნაური ობიექტები თითქოს უჰაერო, იზოლირებულ სივრცეში არიან განსხვავებული და ერთგვარ ლევიტაციურ მდგომარეობაში იმყოფებიან, ასეთია: „ნატურმორტი ყუთით“ (თანამედროვე ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, რომი. 1918), „მეტაფიზიკური სურათი“ (ერმიტაჟი, პეტერბურგი. 1918), „ნატურმორტი ბურთით“ (ნოვეჩენტოს მუზეუმი, მილანი. 1918), „დიდი მეტაფიზიკური

ნატურმორტი“ (პინაკოთეკა ბრერა, მილანი. 1918), „მეტაფიზიკური ნატურმორტი მანეკენით, ბოთლით და ჩიბუხით“ (მანიანი-როკას ფონდი, პარმა. 1918), „ნატურმორტი მანეკენით და პურით“ (ნოვეჩენტოს მუზეუმი, მილანი. 1918), „ნატურმორტი სამკუთხედით“ (პინაკოთეკა ბრერა, მილანი. 1919) და სხვ. „მეტაფიზიკური“ პერიოდის ნაწარმოებებში მხატვარი ავლენს საგანთა არქეტიპულ სტრუქტურას, იკვლევს სტერეომეტრიული სხეულების თვისებებს სივრცეში და ქმნის განყენებულ, პირობით გარემოს, რომელიც ობიექტური რეალობის მიღმა რჩება.

ჯორჯო მორანდის „სიჩუმის დიდოსტატს“ უწოდებენ. 1920-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ის ხატავს მინიმალისტური ხასიათის ნატურმორტებს, რომლებიც უკიდურესი სისადავით გამოირჩევა. ხელოვანი ყურადღებას ამახვილებს ფერთა ფაქიზ გრადაციებზე, კომპოზიციურ ბალანსზე, რაც 1940-50-იან წლებში სრულყოფამდე აჰყავს. ამ პერიოდის ნამუშევრებში ნათლად ვლინდება საგნებისა და მოვლენების სიღრმისეული განცდა, მათდამი ჭვრეტითი დამოკიდებულება. მხატვრის ინტიმური სურათები ერთი და იგივე მოტივებზეა აგებული, ის გამოსახავს უბრალო საგნებს – ბოთლებს, ვაზებს, დოქებს, კონუსებს, კოლოფებს და ა.შ., რომლებიც თავიანთი წყნარი ცხოვრებით ცხოვრობენ და გამუდმებით იცვლიან სახეს. ოსტატი ექსპერიმენტირებს ფორმებით, მიმართავს სივრცის, განათების, შუქ-ჩრდილის გადმოცემის სხვადასხვა ვარიანტებს და იძლევა გამოსახულებათა მრავალფეროვან ვარიაციებს, რომლებიც თავისებურ მედიაციური შეგრძნებებს აღძრავს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მხატვრის ფერთა გამა, რაც მორანდის ევროპული კოლორისტული ტრადიციების ღირსეულ მემკვიდრედ წარმოაჩენს – მისი დახვეწილი ფერწერული პალიტრა აგებულია ყავისფერი, ჩალისფერი, ნაცრისფერი, ჟანგისფერი თუ წარინჯისფერი ტონების ნიუანსებზე, რომელშიც თეთრი და ცისფერი ნახევარტონები გამოსჭვივის.

„მეტაფიზიკური ფერწერის“ განვითარების გზა ხანმოკლე აღმოჩნდა, თუმცა მალე მისი ზოგიერთი პრინციპი ახალი მძლავრი მიმდინარეობის – სიურრეალიზმის წიაღში აღორძინდა. დაჯგუფებაში გაერთიანებული მხატვრების შემოქმედება თავისი მნიშვნელობით ამ მიმართულების ფარგლებს დიდად სცილდება, რომელმაც XX საუკუნის პირველი ნახევრის იტალიური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ტენდენციები ნათლად ასახა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Muller Verlag K., DIE MALEREI des 20. Jahrhunderts, Weert, Niederlande, 1996.
2. Holzhey M., DE CHIRICO, Taschen, Köln, 2005.
3. Wilkin K. MORANDI, Rizzoli, New York, 1997.

ილუსტრაციები:
ჯორჯო დე კირიკო



იტალიის მოედანი



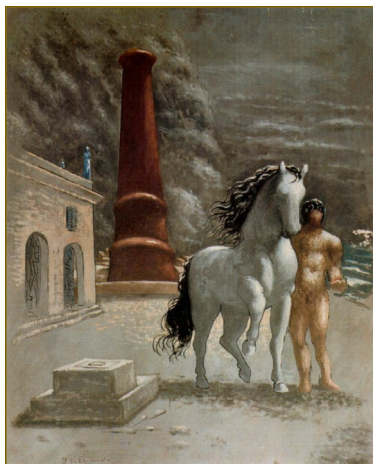
სიყვარულის სიმღერა



ჰექტორი და ანდრომაქე



შეშფოთებული მუზეუმი



თესალის სანაპიროზე



რომაელი ქალები



ავტობიოგრაფია



ავტობიოგრაფია

კარლო კარა



მეტაფიზიკური მუზა



ხილვები ოვალში

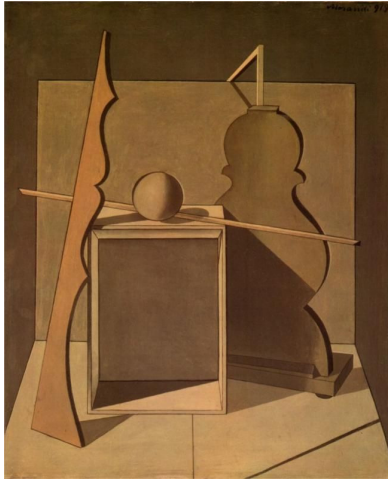


მეთევზეები

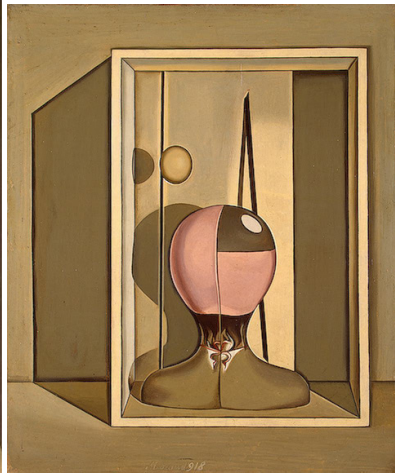


ზაფხული

ჯორჯო მორანდი



ნატურმორტი სამკუთხედით



მეტაფიზიკური სურათი



ნატურმორტი



ნატურმორტი

A. Feyza akir zgündođdu
Hacettepe University
Professor

**DIFFERENT PERSPECTIVES, NEW FOCUSES:
AN ANALYSIS ON ARTISTS PERFORMING TURKISH ART
OF CERAMICS**

Introduction

As the ongoing process of contemporary Turkish ceramics till present day is examined, it can be suggested that the modern formation of Anatolian art of ceramics distinct from conventional memory and field of practice first coincided with the decade between 1930-1940. The pillars of this formation were settled prior to the establishment of Turkish Republic in 1923: Yıldız Porcelain Plant of Ottoman Empire built at the ends of 19th century stands out as a vital meeting point of integration with European art of ceramics. As a natural consequence, décor masters having received in this Ottoman academy a training reflecting the integration were indirectly influenced by European approach.

“It was witnessed during the 1930-40s, 1950s and 1960s that ceramic artists received education in European states...In Europe contemporary ceramic education first initiated almost thirty years earlier than Turkey; however, it was only after the 1960s that ceramics curriculum both in Europe and Turkey could be settled into a fixed program. Those Turkish ceramic artists returning homeland shared their European knowledge and experiences with their students and laid the foundations of contemporary ceramic education ...Contemporary Turkish ceramic artists have at all generations favored academic career more. Hence they have become both instructors and performers of ceramic art” (Aslıtürk, 2009) As Turkish art of ceramics is explored starting from its origination till present day, it is possible to categorize young ceramic artists till

2000s-which also constitutes the center of this paper- under three generations. Till 1950s, the generation that could be named as the founding fathers were the ones having first met with ceramics in Academy of Fine Arts and State Applied Fine Arts School; however due to paucity of substructure they had to receive education in Europe; the second generation comprises of artists trained in fine arts faculties of universities opened outside Istanbul during the 1960 and 70s and post 1980s; the third generation corresponds to the 1990s' generation raised by the former generation.

Different Perspectives, New Focuses

During 2000s, global sharing of information was accelerated more than ever. Young artists trained in fully-equipped ceramics departments at universities and managed to form a collective memory via Turkish art of ceramics to possess the kind of dynamism and self-confidence enabling them to prove themselves in-person. This emerging self-confidence owes greatly to one resource of information: The Internet. This medium shapes Turkish generation equal to its effect over the entire globe. An 'informed' and 'sharing generation of youngsters' now structure their own views through distilling from a panoramic perspective and attempt to express themselves in the best manner. It is now quite convenient for artists to access exhibitions, contests and symposiums to express themselves. Ceramic associations, journals, other publications and museums can now be traced livingly. One other opportunity granted to young artists of today is international mobility: Turkish students can now receive professional training, undergraduate and postgraduate education in European universities much easily thanks to mutual educational agreements signed within the scope of EU membership process; in addition Turkish students can now find it much easier to receive education in non-European countries as well through various scholarships, undergraduate and postgraduate education programs and Artist-in-Residence organizations. Other

developments that should be underlined are the support provided by Turkish universities and Turkish Ceramic Association via organizing international exhibitions, symposiums, conferences, workshops, artists and academicians visits. When combined all together these factors introduce a new profile of ceramic artist possessing different perspectives and creating new focuses. There are now novel artists that are nourished by a variety of resources to create unique works; hence eager to speak out their own words while expressing their message via their original pieces of work.

Having graduated from Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramics in 1998 **Kemal Tizgöl** has completed his MA degree and PhD studies in 2008 in the same department. Currently an academician in Akdeniz University, the artist has partaken in several international symposiums, biennials, workshops and exhibitions where he was awarded with many prizes. Kemal states that the reason he selects to use ceramic material is because he views art as a form of expression continuously renewing itself and he values it as a form of self-expression. In addition to ceramic material he believes that his frequent supplies such as metal plate, wire, plastic are also some of the elements that enrich and unify this language. *“My artistic approach is sources from totally formalist idea as a contrary traditional and ornamental soul of the ceramics. My works usually exist from basic, geometrical and undecorated forms. Hard edges, smooth surfaces, massive and monumental structures are typical visual elements of my works. Repetition of some formal elements in my works helps to create general character and allow developing main idea. Essentially my works are basic, pure art forms, beyond the telling some stories or pretending an artificial conceptual struggle”*. The artist claims that his current works are established upon two phenomena: “Redaction-Reproduction”. For the artist the last series accentuates an idea of re-reading, re-examination, re-interpretation and re-production. Karabey (2012) describes his works in such a way: *“In this exhibition we can see that the artist has focused on different*

variations of the forms he has been using for long; besides by making use of daily objects such as plastic flush pipes, bends, t, blind cap, industrial supplies from scrap yard, moulds of systematic, tissue packing papers he “reproduces” from ceramics material. The artist has sometimes used these forms on their own and sometimes by integrating with their original forms. In his works where he co-employs the original and copy forms, he aims to gain our awareness through a formalist approach of the intertwining real and virtual world of present age” (Photo 1-2).

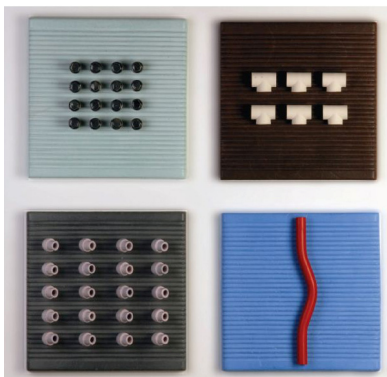


Photo 1. Kemal Tizgöl “Dialogue 1”
Ceramic, 31.5x31.5x6.5 cm, 2012

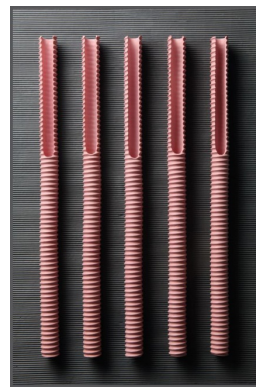


Photo 2. Kemal Tizgöl “Dialogue 1”
Ceramic, “Prelude” 41x60x7 cm , 2012

Aygün Dinçer Kırca commenced her ceramics education in year 2000 in Mimar Sinan University. Having completed her PhD in Ceramics Design in 2012, Aygün presently is employed as an academic staff in the same university. Having spent six months in Denmark during 2010 for professional researches and analyses the artist has participated in a long list of National and International exhibitions and workshops. In her work ‘Imperfect Perfect’ we can see two pieces stuck on a surface that most probably represents a bottle cap and glaze that represents bottom of a bottle (Photo 3). The piece separated from its setting left behind a visual expression that is much more effective than its presence reflected with the glaze in the back. With this formation the artist makes us think that the object can

exist as imperfect, defective or incomplete. *“And yet it is this imperfection that makes it beautiful; just like incomplete pieces found in archeological excavations. In place of missing piece an industrial piece of broken porcelain work has been integrated with the work as an industry fragment”*. In *“Look at me once more”* we see amorphous balls fired in Raku and reflecting soot traces and cracked glaze tissues. These pieces possess a natural composition that reminds one rock pieces excavated almost randomly. On top of these raku pieces a cup is left in a neat position by putting downwards on its porcelain plate, in another one there are broken pieces of cup on its plate, a cup handle stuck on a different ball, and on the others there are sporadic porcelain pieces that create a contrast on the viewer’s perspective. Though the work is compiled of ceramics pieces thoroughly, there are references to two separate languages: Ceramics is both a work of art and industry. The very same natural material – soil - goes through different processes and reunites in this work. *“In this work by depicting the effect of human factor on the transformation in nature through utilizing an industrial product it has been aimed to enable the viewer to empathize with the changes in nature”* (Dinçer Kirca, 2012) (Photo 4).



Photo 3. Aygün Dinçer Kirca
“Imperfect, I'm perfect” Porcelain on
 glazed ceramic tile 40x40cm, 2012



Photo 4. Aygün Dinçer Kirca
“Look at me once more!”
 Raku firing, ceramics and porcelain
 assemblage. 2012

Until receiving her PhD degree in ceramics which she started as an undergraduate student in 1997 in Hacettepe University, **Deniz Onur Erman** personally states that ceramics, clay, fire, glaze, workshop productions and 3dimensional forms creation have been a major source of joy, satisfaction and passion for her. Having continued her graduate studies between years 2003-2005 in England, University of Wales Institute Cardiff (UWIC) - Art and Design - Ceramics Department, the artist mainly focused during her studies on porcelain and high-temperature firing technologies. That is the place she started to shape the actual material lured her in the art of ceramics and formed her artistic approach and style; the porcelain. The educational and social journey she took up in England assisted her greatly in self-recognition, self-understanding and discovery and decides on what she aimed to do for the rest of her life. Having returned to Turkey upon completing her graduate studies in England, the artist took up a teaching position in Gazi University, Faculty of

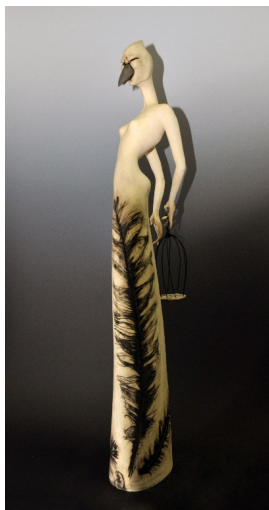


Photo 5. Deniz Onur Erman, porcelain "Untitled", 2009

Fine Arts. Currently we are granted with a chance to observe her artistic productions on several exhibitions and symposiums. The artist claims that ceramics is the best way that she can express herself, visualize her thoughts and concretize her perspective towards life. *"My ceramic works are just like me; contain in themselves contrasts, oppositions, fine details and patience. Personally I am always in an attempt to establish harmony in one single unity between harshness and softness, soundness and frailness, singularity and plurality, control and randomization, maturity and immaturity. Occasionally I add some humor on it. There is one thing I am perfectly aware of;*

you cannot touch the clay with anger, fury or force; you just cannot shape ceramics under those feelings. You have to touch with affection, love, passion; fire with patience; try to enjoy every moment and every stage of its creation” (Photo 5).

Leman Kalay is one of the young artists of whose works we have frequently seen in various international events lately. Graduated from Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts, Department of Turkish Traditional Tiles and Ceramics in 2006. Received her MFA at the same faculty Department of Ceramic and Glass with thesis titled “Printing Techniques which Used on Ceramic Surfaces” in 2009. On her works she generally uses photos with some printing techniques. She has lots of works which made with laser printing process. She tries to take attention of some topics on her works such as; war, global warming, gravity, pessimism, etc. Studied as a post graduate Erasmus student at Vilnius Academy of Arts in Lithuania in 2008. She studied on her PhD at Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Ceramic in Ankara. Received her PhD with thesis titled “Minimalist Installations in Ceramic Art” in 2013 February. She was a lecturer between 2010-2013 at Ordu University (Turkey). She works as a Visiting Professor at Kyung Hee University, College of Art&Design, Department of Ceramic, in Korea. Leman’s PhD report is based upon analyzing her personal artistic works within the context of ‘Minimalism’ and ‘Installation’ concepts. Minimalism and Installation which are quite common in ceramic art has been attempted to analyze in a general framework, nonetheless as opposed to old minimalists, ‘Concept’ phenomenon that is quite common in many of the modern artists has presented itself in all works. *“In addition to minimalists who deny concept, many of the modern works created in line with this approach actually conserve in themselves a concept and render messages to their viewers. Though in my personal works I employed geometrical forms and recurrent elements that lay the base of minimalism,*

integration of concept with the work is exemplifying of the degeneration of Minimalism today". Leman underscores that recurrent elements that lay the basis of minimalism and arrangement style in her original works is an approach emphasizing the close connection with art of installation. According to her, object arrangement selected as the language of expression analyzes a phenomenon on intellectual, aesthetical and conceptual platforms by using the space and objects as tools. "In my productions I employed hard edge geometry of minimalism and through the arrangements solidified via recurrent elements, I tried to accentuate the concepts I selected. The emerging works not only embraced attractive or important subject matters of the present day with the viewers but they also lay the base for the prospective works of art" (Photo 6).



Photo 6. Leman Kalay, "Vicious Circle I" (Detail)
Vitrified casting, installation 63 x 42 x 7 cm, 2012.

Having completed her Bachelor's degree in year 2005 in Dokuz Eylül University, Department of Ceramics, **Şirin Koçak Özeskici** finished her MA thesis in 2009, thence commenced her PhD studies. In the delicate ceramic works of Şirin, you can see similarly hand worked forms reproduced in a myriad of ways; each capturing a

different emphasis as though filmed under different conditions and in varied light. Depth, personal impression and illusion are companions to this sensitively emotive work. Şirin uses a variety of alternative firing techniques, naked raku, saggar and pit firing; she uses a variety of clays to achieve her delicately constructed forms. For her inspiration comes from ancient archaeological finds, architectural construction, tactile sensation and the power of interaction. With some echo of the delicacy and transience of paper wasp nests, the evidence of time and habitation is ever present. Clearly marked, her finger prints are forever frozen in the material, proof of her interaction, immortalizing the maker far beyond the grave. Touch Series is composed of elements produced via pit firing technique. Each element possesses quite influential colors and bears on themselves traces of original stains. “Touch” is a title that matches perfectly with these random stains: *“Each intervention on ceramics has created striking signs. In that aspect I believe any sentimental experience is an exclusive touch on human soul”* (Koçak, 2014) (Photo 7).



Photo 7. Şirin Koçak Özeskici Touch Series, Pit Fired 2011

Having completed her Bachelor's degree in Hacettepe University, Department of Ceramics in 2007, **Pınar Baklan** received her Graduate Degree in 2011. Commencing her PhD studies in the same university, Baklan spent time in Poland in year 2013 to conduct ceramics researches and practices under the scholarship of Poland Government. In her works the artist foregrounds visual illusion concept which is the characteristics of experimental art movement known as Op Art. In her MA Thesis titled "Visual Illusions in Contemporary Ceramics Form and Surfaces", the artist devoted an elaborate research on Op Art Movement. This concept constituting the report of her master's degree has also been the main feature of ceramics works. *"What is my objective in ceramic art works is to mesmerize the viewer via strong visual effects and illusions. In the works I design to create non existing forms and actions in real life, I select to choose unique patterns and materials. I would like to see*



Photo 8. Pınar Baklan
"The Optical Form", White Ceramic Clay,
14x27x37 cm, 2015

that by sticking to the idea of illusion through different arrangements, colors, tissues and decorations it is possible to create a unique approach. I would like to prove through my personal stance that Op Art and visual illusion are not merely chessboard patterns and that they can be performed on three dimensional works as well not only on art of painting or graphics alone" (Baklan Önal, 2011). Aside from the subject matter focused on the artist's 2011 dated thesis work she has been reflecting on her pieces of art the topics related

to the environment, natural life and organisms, transformation and activism. In her recent works she has been more inclined to express her awareness on nature by making use of visual illusion method. She aims to reflect her conviction that as ecologic problems are treated in one pot with other agendas, it is becoming something even harder to view within illusion (Photo 8).

Having completed her Bachelor's degree in 2002 and MA in 2007, **Yeşim Zümrüt** received her PhD in Ceramics Design in 2012 with her thesis titled "Evaluation of Ecologic Art originated in post 1960 Period within the Scope of Concepts and Objectives". In her PhD thesis Yeşim underlines that ecologic art is a form of global artist movement that goes beyond the traditional artistic productions and institutionalization and focuses on living ecosystem and attempts to solve ecological problems creatively. The artist participated in "Our Golden Values" titled ceramics exhibition in 2008 organized as a reaction against gold digging works planned to be executed in Kaz Mountains, Turkey. 16 ceramics artists opposed to the program that would damage forestry lands and water resources -all more valuable than gold itself - and in the end the collapse of entire ecosystem. The exhibition opened by these artists in Troya Site has been visited by 15.000 people according to official data and through penetrating into societal perception in many ways; it could finally make itself heard. For her work titled "Breath" Yeşim selected the most common tree in the region - oak tree - and by manipulating the frailty of ceramic material she integrated nature's processes. 3-4mm thick plates opened with porcelain clay were shaped by covering with balloons that left its upper part open and these forms were fired under 1100 Centigrade degrees. Subsequent to the firing, balloons have been placed inside ceramic forms and by using fishing lines these balloons have been hung on trees. Thus ceramic forms have been carried with balloons. As the air inside the balloons carrying ceramic forms decreased in time, at the end of two-week exhibition all forms have fallen down and got broken. *"The warning 'Your works are being broken' of site workers and for the viewers sitting and watching to*

witness the moment of fall and break, the process acted as a complementary part of the entire piece of art". Ceramic forms contained family pictures of 4 generations on their bottom thanks to transfer technique. These pieces with the pictures they exhibit place emphasis on real-life processes, breath that we take with the nature thanks to trees and the fact that we shall all disintegrate one by one once we lose the trees (Photo 9-10) In her PhD study the artist posits this question on Ecologic Art approach: "As was in the past even today many people demonstrate a prejudiced, skeptic and sometimes demeaning attitude to a new ecologic art application or project. Though the common sense advocates that message should be prioritized there are some criticisms underlining that viewed work reflects a jumpy approach and that some meanings are forced to integrate within this process or product. What should be the expectation? Should there be an aesthetical worry?... Within this context the answer provided to the question "is the effort satisfactory or not for these objectives or targets?" matters vitally. The demand of a good number of ecologic artists from the artistic world is to reinterpret historic criteria to analyze such works again" (Zümrüt, 2007).



Photo 9-10. Yeşim Zümrüt
"Breath" Porcelain and balloons, installation, 2008

Outcomes

The development witnessed parallel to the global changes in modern Turkish art following the 2000s has been quite effective in the emergence of new generation mentioned above. Ceramics artists - mostly younger generation - receiving education in Turkey and grasping the chance to self-express themselves via international exhibitions, contests and relevant activities contribute positively to the Turkish art that is now attracting global recognition. It is feasible to mention a good number of Turkish artists belonging to post-2000 generation; however, the samples have been limited to provide a particular framework for this presentation. I would like to sincerely thank to seven artists contributing to the subject matter of this paper. In addition to the original works of these artists particular emphasis has been paid to reflect their self critics or evaluations concerning their own productions. In the formation of contents, interviews and correspondences with the artists provided substantial contribution.

References

1. Dinçer Kırca, Aygün “Re-evaluation of industrial ceramic tableware as an art object” PhD Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2012.
2. Erbay Aslıtürk, Gül “The Influences of European Sources to 20th Century Contemporary Turkish Ceramic Art”, PhD Thesis, Ege University, 2009.
3. Koçak, Şirin “Naked Raku researches and applications”, PhD Thesis, Dokuz Eylül University, 2014.
4. Onur Erman, Deniz “Personal applications on bird figure in ceramic art”, PhD Thesis, Hacettepe University, 2009.
5. Özer, Lerzan “‘2011 Kışı’nda Sarnıç Galerileri ‘Yolunda Çalışma Var!’”, Dergimiz- Güzel Sanatlar Dergisi (Mimar Sinan University Magazine) 2011.

6. Ö. Karabey, Burcu, Introduction writing of the Exhibition Catalogue of Kemal TİZGÖL ‘The Soul of Things’ 2012.
7. Tizgöl, Kemal “Minimalism in art and the reflections to contemporary ceramics” PhD Thesis, Dokuz Eylül University, 2008.
8. “Multi-media in contemporary ceramic art and applications” MA Thesis, Dokuz Eylül University, 2002.
9. Zümrüt, Yeşim, “The analysis of ceramic works created with regard to environmental art from 1960s on and ceramic workshop application related environment as well as an exhibition” MA Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2007.
10. “Evaluation of Ecologic Art originated in post 1960 Period within the Scope of Concepts and Objectives” PhD Thesis, Mimar Sinan Fine Arts University, 2012.

Olga Shkolna

Borys Grynchenko Kyiv University

Professor

TRADITIONAL WOOD CARVINGS BY GEORGIAN ARTIST VLADIMER VEPKHVADZE

Vladimer Vepkhvadze, a well-known master of Georgia in the field of artistic carving today (Figure 1), was born in 1955 in the city of Borjomi in the family of a geography teacher Natalya Vasilievna Buchuguri (1929-2020) and a professional landscape painter, teacher of art disciplines Ruben Pavlovich Vepkhvadze (1926-2006). The father of the family graduated from the Art Institute in Krasnodar, and became the first artistic representative of the dynasty, which today includes three generations.

True, Ruben Pavlovich adopted some creative skills (Figure 2), in turn, from his own father, a specialist in the field of construction, which later came in handy for both of his sons. Namely, to the elder Otari (now a well-known painter and ceramist of Georgia, a teacher at the Apollon Kutateladze Tbilisi Academy of Arts) (Figure 3) and the younger Vladimer (a master of authentic folk carving), when they began to engage in interior design. Given that Ruben was the chief artist of the Borjomi region and a teacher of art disciplines in the second half of the 20th century, a kaleidoscope of all creative events and achievements of the region, as well as orders from his father and his entourage, passed before the eyes of children throughout their childhood.

However, the creative vision and talent development of the original young man Vladimer was also greatly influenced in terms of the formation of tastes and passions by summer trips to his mother's relatives in the mountains of Gudauri. There, at the village of Khada, in the village of Iuho, where Vladimer went every year from the age of 6 and later on school holidays, he got acquainted with the work of the Georgian folk master in the field of woodcarving, quite famous in

his area, Berdia Sisauri. Impressed by the carved traditional savardzeli trestle beds, which are close to Turkish and Iranian ottomans, decorated with Orthodox symbols, the boy wanted to try to carve something himself.



Figure 1. Photo of Vladimir Vepkhvadze in the Khevsurian national costume during the production of Nana Janelidze's film "Georgia in a Drop of Dew", taken against the backdrop of the author's carvings by his brother Otari Vepkhvadze. 1998
Products by V. Vepkhvadze in the background with the author's monogram.



Figure 2. Vepkhvadze Ruben Pavlovich. Gladiolus. Canvas, oil. Second half of the 1980s. Private collection.



Figure 3. Vepkhvadze Otari Rubenovich. Irises. Oil on canvas. 1996/1997.

An experienced craftsman, in order to interest the young talent, suggested that Vladimer make the handle of a wooden spoon from three thin rings with the words that if he overcomes this task, he will be able to make all the other tricky patterns. The young man himself made an instrument for himself – a lancet, and methodically set to work.

The first success was inspiring: the old master assured that by making such a handle, the young man would get more complex work. These first successes, made at the age of 8-9, inspired me and gave me an incentive to try other creative experiments. The next task was the manufacture of a wooden chain, which required not only perseverance and diligence in performance, but also trained ingenuity, developed a creative approach to the performance of works. At the age of 14-15, young Volodya already gave such crafts of his own work to his girls of the heart, which invariably became a pleasant moment for the birth of any relationship.

During this period, he was also very fond of tennis, in the field of which, under the guidance of the famous athlete Alexander Metreveli, he was able to achieve impressive results and became a master of sports. Having tempered his character and developed even greater discipline and order in his actions, gradually developing his skills individually, the guy came to the choice of the first profession. It is natural that Vladimer entered the specialty "Wood and Metal" of the Department of Applied Arts of the Art College named after Sergo Toidze in Tbilisi, where he studied during 1972-1975, and successfully graduated from it before leaving for the army.

Simultaneously, V. Vepkhvadze, under the influence of his older brother Otari, who received an academic education as an artist of decorative and applied arts in the field of ceramics, began to make small sketches of author's creative works, gradually becoming a truly Georgian folk craftsman. The first in his repertoire were throne-chairs and savardzels (trestle beds with a back), decorated with icon marks and ornamental motifs taken from folk ornamentation.

In addition to the monuments of traditional art of the Khevi lands in Mtiuletia, Vladimer was seriously interested in the culture of Svaneti, where he visited local museums, including those in Zugdidi and Mestia. The master was impressed by the ancient Georgian works of the era of the union with Byzantium, which gave him an impetus to the study of religious texts and the culture of the performance of liturgical objects.

During 1978-1980 V. Vepkhvadze graduated from the State Correspondence People's University of Arts in Moscow with a degree in film actor. Developed empathy, creative sensitivity to deep spiritual searches, at that time coexisted in the author along with the search for a mission to serve people, for which the artist went to Estonia for higher education. Studying at the University of Tartov with a degree in Traumatology and Sports Medicine, he had the opportunity not only, like Michelangelo Buonarotti, to study the entire anatomy of a person in all its finest details, but also to see enough of European architecture and art.

Together with his brother Otari, who came to visit him, Vladimer visited Jurmala, Riga, Dzintari. These cities at that time were places of pilgrimage for artists from all over the Soviet Union, since the best pro-European oriented visiting plein-airs were then held in the Baltic States. There you could breathe more freely and there was no feeling of closed borders. Thus, images of polymorphic creatures began to appear in Vladimer's mind, in whose features the ancient, timeless features of the cultures of the East and West were intertwined.

A characteristic example of the search of those years was the askundzhi (griffin), carved between 1980 and 1982 by a master from stone, following the example of Gothic gargoyles. The author experimented, because he was constantly looking for something folk, authentic, original and real in the images.

During his studies, when there were no modern technologies of graphic design yet, Vladimer was often involved in artistic and

design work, which he was good at, because he constantly encountered it on the example of his father's work, who occasionally performed such orders. One of the tasks – a tablet with an ikorshe (human skeleton) – he completed so skillfully and creatively that the rector of the University of Tartu told a talented student that his main vocation is creativity, and with such talent one cannot devote oneself only to medicine.

Upon returning to his homeland, Vladimer with renewed vigor took up the fulfillment of monastic orders, in which he often acted as a donor (donor), working on many of them free of charge, in the name of the holy church and holy art. In the course of the near future, he met with the artistic and technical council (concilium) of the clergy for the fulfillment of orders, where issues of canonicity, features of iconography and symbolism of works were discussed, which became part of his new knowledge and spiritual development. Gradually, monastic orders for doors, royal gates, icon cases, lecterns, benches, thrones (Figure 4), polytrons, proteges, arks of the covenant, Eucharistic sets (chalices and diskos), decoration elements of altar partitions became systemic.

Already in 1988, at the age of Christ, he made a masterpiece throne for the Catholicos of Georgia Ilya II (now kept in the monastery of St. Nino in the village of Poka on the shore of Lake Paravani in Samtskhe-Javakheti) (Figure 5). His pilgrimage to Jerusalem in 1990 had a great influence on the creative vision of the master. There, together with a group of 19 pilgrims, he rethought the texts of Scripture, and found for himself its ever new facets in visible images. Realizing the earthly path of Christ to Calvary, passing through Via Della Rossa with a cross, understanding the essence of the sacrament of the Descent of the Holy Fire, and touching the Holy of Holies – the Church of the Holy Sepulcher, visiting Jerusalem, Bethlehem, Nazareth, Sinai, Vladimer rethought the laws of the Universe and the path of the Universe, he developed his own unique vision of sacred geometry, symmetry and harmony.

During the subsequent thirty years of creative activity, he made entrance doors and altar entrances for ensembles of about ten monasteries (about 50 in total), and more than 20 thrones (Figure 6), polytrons and savardzeli. Since 1995, these orders have already had a systemic character. Basically, he received blessings from the metropolitanates on them, since he had already become a recognized master, whose works were performed with prayer, very subtly, appealing to the Byzantine-Georgian heritage (Figure 7, 8, 9, 11) according to the Greek canons (Figure 10) and were prayed for.



Figure 4. V. Vepkhvadze. Throne for an exhibition in Tbilisi. 1988. Tbilisi, private collection. Oak, walnut. Appeal to the ancient motifs of Lashes-Vani. Decorated on the back with a cross ornament and rosettes with a stylized palm leaf – a symbol of victory, peace and prosperity. The railings are decorated with bunches of vines and solar ornaments. The lower crossbar under the throne is closed by empty solar disks resembling a mirror - an attribute of the Gorgon Medusa, often used in the Middle East and Ancient Greece to scare away evil forces.



Figure 5. V. Vepkhvadze. Throne for Ilya II. 1988. Walnut, beech, chestnut.



Figure 6. V. Vepkhvadze. Throne. Likani. Borjomi district. The motives of the lower rosettes go back to the prototypes of the carving in Melesi. 1989. Beech. The solar signs in this ensemble are complemented by Egyptian, Persian, Greek type palmettes, which are a fan-shaped stylized lotus flower - symbols of divine beauty, spiritual purity, human wisdom and bliss.

forces.

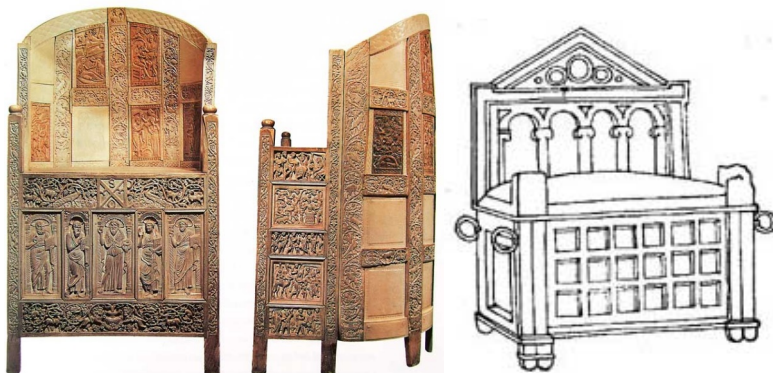


Figure 7. Throne of Maximilian. Byzantium. VI century.

Figure 8. St. Peter's chair. Byzantium. VI century.



Figure 9. Wooden fold of the tenth century. Byzantium.

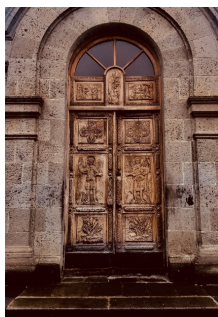


Figure 10. Vladimer Vepkhvadze. Doors. Monastery of St. Mary in Borjomi. Oak. 1998. In tetraconch rosettes of the second tier of doors, traditional motives of artistic wood carving of Georgia from the era of consolidation of the Sakartveli lands are used, with reference to the prototypes from Tsagveri and Mgvinevi. Patron Tamazi Gelashvili.

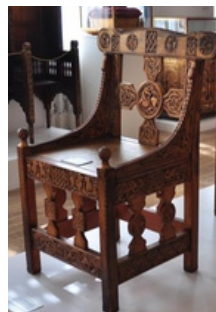


Figure 11. A replica of a Byzantine chair-throne from the Epoch antique shop.

In addition, they felt that traditionalism (Figure 12, 13), for which highly artistic items with primordially Georgian sacral symbols, made purely and with taste, are valued. Vladimer most often does not use inlay, marquetry (backgammon is an exception), in his creations there is only a place for the purity of the sound of the texture of natural wood, decorated only by hand (Figure 12, 13, 14).

Moreover, the iconographic renditions of the master's creations appeal to the plastic modeling of traditional Georgian patterns in the decoration of stone (Figure 15), chasing, as well as autochthonous wood carvings (Figure 16) of the period of consolidation of the Sakartvelian lands. Ensembles of V. Vepkhvadze's works are filled with spirituality and warmth of the hands of the master, who treats the material as if it were animated, releasing the living sacred energy of walnut, oak, boxwood, willow, each of which has a special place in the Holy Scriptures. In addition, in the works of the master there are motifs of birds - the personification of love, a grape crown, service (the cross of St. Nino), etc. (Figure 17).



Figure 14. V. Vepkhvadze. Chest (ark) for flour. About 1 meter wide and 70 cm high. The motifs of the round carving in the center appeal to the decorative solutions from Lachaise-Vani and Ananuri, the rosettes to Rkoni, the rhombic motifs of the ornament are close to the prototypes from Chazhashi. Alder. 1999 On the front facade on the right in the rondal reserve is the author's monogram V. Vepkhvadze – two letters "v" in Georgian.



Figure 15. Stone carving motifs on the facades of traditional Georgian temples. A typical example is at the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the Ananuri fortress, the end of the 17th century.

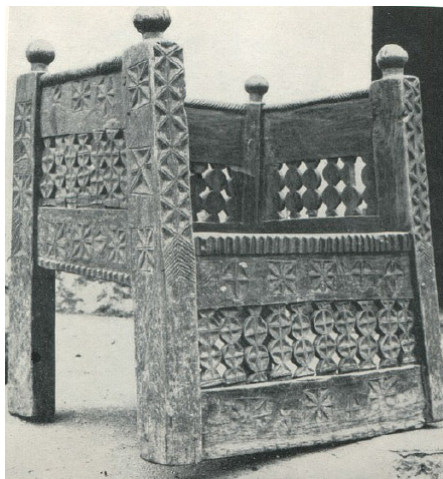


Figure 16. Wooden throne (armchair) from the Mestia Museum. Around the X-XI centuries.

So, in 2003, he began to fulfill orders for the Abastumani Metropolitan Teodere at the Alexander Nevsky Monastery. For this ensemble alone, the artist made a total of several dozen doors, four savardzels, a throne, a lectern, altar doors, including the royal gates. On average, it took him up to 2 months of work to complete one door. This ensemble was followed by an order in 2005 for items to the monastery of St. Nino in Tzagveri, Borjomi region. Basically, the master made altars from walnut with boxwood inserts. And often he also made tools for work himself, although he was given gifts from Leningrad friends and other products.

From 2003 to 2010 V. Vepkhvadze rented a workshop for the manufacture of wooden products in Tbilisi. Therefore, in parallel with liturgical things, he often performed shushabandi (carved decorations of verandas in the Persian-Georgian style), shebeke

(stained-glass windows), frames for icons and portraits in the style of Persian miniatures, parquets, etc.

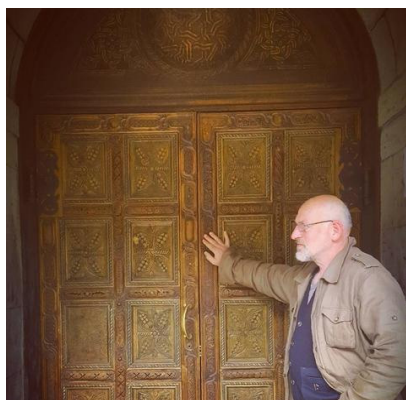


Figure 12. Photo of Vladimer Vepkhvadze near the door of his own work. Panels with fertilization motif. Monastery of Alexander Nevsky, built by order of the Romanovs in Abastumani. Oak. 2005/2006 Financing of patron Tamaz Gelashvili.



Figure 13. V. Vepkhvadze. The cross of St. Nino surrounded by the symbols of the sacrifice of Christ – the vine. Fragment of monastery doors in Tsagveri, Borjomi region. Monastery of St. Nino. Work with the blessing of Metropolitan Seraphim. 2000s.

Thus, in 2005, Vladimer completed an order for entrance central doors with stained-glass windows in a wooden frame (“shebeke”) in the Tbilisi theater “Royal District Theater”.

In the same year, the author made a number of polytrons similar to savardzeli, executed in the traditional way of the Byzantine-Georgian heritage, the back of which was decorated with five iconic hallmarks, entwined around the perimeter with a carved frieze of stylized braided ornament (Figure 18). At the same time, the side rails of the product are decorated with a dense chain of eight-part stars, with a reference to the heavenly bodies, which are crowned with a button-cone in the upper part, and the lower part of the ottoman is decorated with six groin and vegetable rosettes of different filling, between which acanthus winds.



Figure 17. V. Vepkhvadze. A sideboard decorated with carved motifs of birds, which since Byzantine times have become symbols of love, and vines. Borjomi, private collection. 2003, frame – oak, carving – linden.

One of these items, preserved in the private collection of Borjomi, is made of oak. There are references to Mahashi's Sakartvelian decors of the 10th-11th centuries, design elements of autochthonous chair-thrones and chests from Mestia, Gonio, Largvisi, Mtskheta, Koreti, Nakuralesha, Savane. The icon compositions in this work of the master appeal to the style of Lashes-Vani, the rosettes – to Supi Tsyurmsky (Figure 19–24).



Figure 18. V. Vepkhvadze. Politron (savardzeli) in the style of an ottoman, decorated with an S-shaped ornament and iconic hallmarks of the wall, carved rosettes, ornamental elements of the end of the armrests. 2005. Oak.

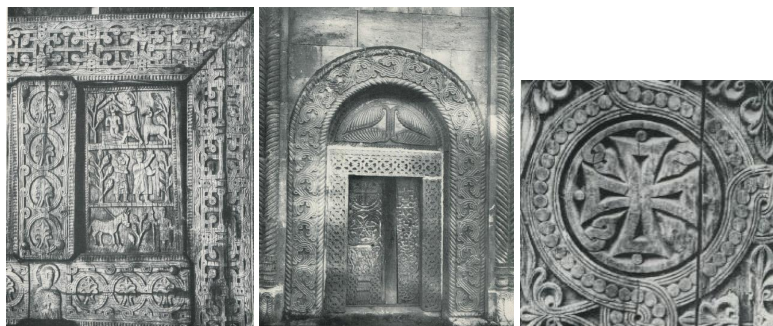


Figure 19-24. The primary elements of ancient Georgian woodcarving, which inspired me.

Figure 19, 24. Master Shghi. Part of the bas-relief decoration and relief ornament from Lashes-Vani (Imereti), made in a naive style (now in the collection of the Kutaisi State Historical Museum named after Niko Berdzenishvili).

Figure 20. Doors from Savane with an ornamental frieze of acanthus, laid in a wavy round meander (Imereti).

Figure 21, 22. Master Gabiso. Door rosettes from Syupi Tsurumsky (Upper Svaneti), close to solar and cross-shaped Sasashi rosettes (Racha-Lechkhumi and Lower Svaneti).

Figure 23. Fragment of a wooden blank for the chased icon of Jgrak (St. George) and Diocletian from Supi Tsurumsky (Upper Svaneti). All monuments are from the 10th-11th centuries.

In parallel, from 1984 to 1995 and from 2000 to 2005, V. Vepkhvadze worked as the head of the health center of the most famous sanatorium in Georgia – the 4th department in Borjomi-Likani (Romanov Palace). In 2006, the sanatorium of the 4th

department in Borjomi-Likani (Romanov Palace) was bought by the Kazakhs and the Rixos Hotel was opened there. Therefore, Vladimer, who worked there for several decades in his second specialty, was able to switch to orders for the design of the environment, and carried them out together with his older brother Otari Vepkhvadze. There was a little more time for creative work, which, from a hobby and hobby at that time, became the main one.

Knowledge of the basics of artistic craft, together with the comprehension of art by the sensory system and the development of creative thinking, became those “three whales” that allowed the artist to create his own figurative system in artistic wood carving, both modern and at the same time archaic in a certain way, in which genetic cultural codes of Georgia are hermetically stored.

In 2012, Vladimer took on a new large order for Zugdidi, where he acted not only as an author-carver, but also as an author-designer. In this large ensemble dedicated to St. Mary, he began the execution of the central entrance, where, according to his sketches, the rest of the elements were completed by other masters. During this period, the artist was busy with Tbilisi and Borjomi interior design projects for houses and hotels, which were decorated in a traditional way using carved wood and ceramics, together with his brother Otari Vepkhvadze.

This is how works on the restoration of old aivans of the 19th century appeared, as in the Inka cafe in Borjomi in a building owned by the Romanovs 2006. In 2009, the master was asked to restore the mirrors and carved elements of the East Hall of the Romanov Palace in Borjomi, where he participated in the restoration of an image fireplace with a portal. In the local history museum of the city, he also carried out the restoration of doors, the main entrance, the stage and the ceiling. In general, the master carried out the restoration of the facade and the East Hall here for 4 months.

And also he performed the restoration in 2017 of the carved wood of the Shushabandi balcony on the central facade of the palace of the late 19th century in Borjomi – the consul of Iran in Georgia –

Mirza Riza Khan, where the master worked together with a team of 6-7 Iranian specialists in the restoration of mirrors, sculpting and paintings in interiors and exteriors.

In parallel, in 2017, Vladimer Vepkhvadze completed an order for a chestnut throne for the Akhaldab complex in the Borjomi region. He decorated the upper semicircular part of the back of the object with a stylized groin ornamental composition, going back to the motif of a stylized double open palmet, in the center resembling an anchor tied with a braided rope (a symbol of hope, the cross, peace and Christianity), common in Byzantine-Greek and Romanesque art of the 10th-11th centuries. All these symbols are quite multi-layered and the author used them in each individual case with a specific task.

Entering the artistic council (council) of the patriarch, Vladimer always tries to work both intuitively and canonically at the same time. After all, any liturgical items, be it the wings of the Archangel Michael or the Ark of the Covenant, imply execution according to certain iconographic patterns, and besides, when communicating with monastic customers, which is especially appreciated by the master. At the heart of his creative developments lies the flair of Georgian traditional forms with an understanding of the essence of the ethno-cultural coloring of products. In his work, the author chooses a tree according to texture, texture, taking into account a combination of lighter and darker species, comprehending the initially figurative features of the future composition and its purpose.

In general, it should be noted that among the entire range of works by Vladimer, his armchairs, polytrons (pulpits), which genetically appeal to the Byzantine medieval carving within the Greek canon (order) and the period of formation of the statehood of Georgia, are absolutely masterpieces. The compositional and plot solution of the author's products with reliefs in the form of icon marks on the back of such objects refers us to the throne of the Byzantine emperor Maximilian of the 6th century, made during 546-556, and the chair of St. Peter of the 6th century (Macedonian

dynasty). The actual design of the thrones by V. Vepkhvadze also correlates precisely with the Byzantine-Greek models. A typical example is an item from the Epoch antique shop (see Figure 11)).

At the same time, the filling of the author's iconic hallmarks gravitates towards relief folds of the 10th-11th centuries of Byzantine work (a typical example is a diptych with twelve festive scenes), a period when similar things became popular in Kievan Rus thanks to dynastic marriages with the crown of Constantinople. At the same time, many elements of carved ornaments of medieval Russia, preserved in the art of Ukraine to this day, are very similar to those that Vladimer Vepkhvadze uses in his work.

So, in his works, the master depicts the motifs of a symbolic cross, including the cross of St. Nino, the abbreviation of the name of Vladimer Vepkhvadze in Georgian (in the back of the throne in 1989), a vine as a symbol of Christ's sacrifice, a burning bush, the slaughter of the Lamb of the Lord, a tree life, symbols of the sun and stars, the Holy Trinity, the Intercession of the Holy Mother of God, saints, angels, etc. The master's ornamental compositions are built according to a certain iconographic program, which allows him to lead hagiographic allegorical narratives from individual stamps in wood carving, as in icon painting.

Vladimer Vepkhvadze interprets individual elements of his works precisely as a folk master, without adhering to exact geometry, freely solving the left and right sides in the composition with a slight degree of asymmetry. Some decoration ornaments of its doors in the form of a square divided diagonally into four parts with grains (a symbol of fertilization and prosperity) have references to the traditional motifs of woodcarving boxes for needlework (tagrutsi) of the Dusheti region [3].

In general, the use of rosettes of different compositions is typical for the design of most of the master's works [6]. Namely, the type of Koretian ones with a cross-shaped braid inside, stylized leaves of palmettes from Otsindale, braided tetraconch compositions with a bump-button found on the doors of Chukuli, the shape of door

panels, as in medieval prototypes from Atsi, Lashes-Vani, ornamental rosettes, appealing to carved monuments in Tskhver, Mgvinevi, Rkoni, close to the stone ones in Nikortsinda [4], inherent in medieval Georgian woodcarving of the period of consolidation of the Sakartveli lands, and stone-cutting art of the late Middle Ages, as in Ananuri.

At the same time, the form of thrones and polytrons of the divan type by Vladimer Vepkhvadze compositionally gravitates more to the prototypes of the early Byzantine period than to the mature Middle Ages of Georgia. Many such objects of the last indicated period have been preserved in the Mestia Museum, but the author rather draws a figurative component from them, without adhering to the features of shaping that are strictly customary for this region [5].

Also, in addition to flat carving, V. Vepkhvadze works with figurative bas-relief compositions and in round sculpture. Among his works of art there are a number of author's backgammon, artistic parquet ensembles, flights of stairs, tomb crosses. Some of these works in ornamental solutions are close to the motives of stone carving, as well as art metal products, the techniques of which the master knows. For example, in the design of one of the chests (arks) for flour, the motifs of temple white stone carving were used, referring to the Ananuri ensemble of the late 17th century, ornaments of traditional Georgian coinage [6; 7; 8]. Over the period of many years of practice, the author taught many students, the most famous of which is Alexander Beridze from Borjomi.

In addition, the third generation dynasty is continued by Vladimir's children and nephews. After all, the artist's children and nephews devoted themselves to the artistic field. So, his son Luka studied in the direction of international relations, but is engaged in interior design and design in the field of wood. The eldest daughter Salome graduated from the Tbilisi Academy of Arts with a degree in Graphic Design + Directing Department of the Theater Institute and now works in the field of cinema. The youngest daughter Natia graduated from the same university in the direction of Clothing

Modeling and works in this area. Nephew George, who graduated from the Painting Department of the Tbilisi Academy of Arts, also became a master of arts and crafts. Only his direction of activity is jewelry art. Another nephew Erekle graduated from the Ceramics Department at the same educational institution, and continues the work of the dynasty.

REFERENCE

1. Архив Владимира Вепхвадзе. 2021.
2. Византийский стиль антиквариата. URL: <https://epoca.ru/blog/vizantijskij-stil> (дата обращения: 01.08.2021).
3. Искусство Грузии. URL: <https://culture-art.ru/%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%B8/> (дата обращения: 01.08.2021).
4. Чубинашвили Нико. Грузинская средневековая художественная резьба по дереву. Тбилиси, 1958. С. 20–39.
5. Чубинашвили Нико. Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X–XI вв.). Тбилиси: Гос. изд. «Сабчота Сакартвело», 1958. 119 с.: илл.
6. Чубинашвили Н. Грузинская художественная резьба по дереву конца X и первой половины XI столетия. Тбилиси: Мецниереба, 1977. 13 с.
7. Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства, т. I–II. Тбилиси, 1959. Т. I. XXXV; 690 с.: илл.
8. Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII в. Альбом. Тбилиси, 1957. 28 с.: илл.

თეიმურაზ კეყერაძე
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

თეატრი და სამშობლო

ნაშრომი მიზნად არ ისახავს დავით ერისთავის „სამშობლოს“ ისტორიული დადგმის ანალიზს. ვფიქრობ, პროფესორ ნათელა არველაძის შესანიშნავი წიგნი „თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები (სპექტაკლ „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით)“ ქართული თეატრის ისტორიის კვლევის ერთ-ერთ სანიმუშო და საუკეთესო სამეცნიერო ნაშრომს წარმოადგენს, სადაც რეკონსტრუქციის მეთოდით მოცემულია სპექტაკლ „სამშობლოს“ პირველი დადგმის სრულყოფილი სურათი.

მოცემული ნაშრომი მიზნად ისახავს გიორგი ერისთავის თეატრიდან მოყოლებული, „სამშობლოს“ დადგმის წინარე ისტორიის ზოგად მიმოხილვას, ქართველ მამულიშვილთა, განსაკუთრებით, 60-იანელთა ღვაწლს ქართული თეატრის განვითარებაში, მათ შეხედულებებს თეატრის დანიშნულების შესახებ.

XIX საუკუნეში რუსეთის გუბერნიად ქცეული საქართველოსათვის რთულად მისაღწევი იყო ევროპის ერთიან კულტურულ პროცესში ჩაბმა. კოლონიური ქვეყნის გამორჩეული შვილები ყოველმხრივ ცდილობდნენ დაემსხვრიათ კოლონიური ბორკილები და დამოუკიდებლობა მოეპოვებინათ. XIX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, არაერთი აჯანყება თუ შეთქმულება მოენყო. მაგრამ შედეგი მხოლოდ ის იყო, რომ ცარისტული რეჟიმის წინააღმდეგ მებრძოლ ქართველ მამულიშვილებს წლების განმავლობაში სამშობლოდან მო-

შორებით, გადასახლებაში უხდებოდათ ცხოვრება. ცარიზმის მიერ თავსმოხვეული რუსიფიკაციური პოლიტიკიდან თავდასაღწევად, ერთადერთი გზა ევროპულ კულტურასთან ზიარება და ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება იყო.

ორ გუბერნიად დაყოფილ (ქუთაისისა და ტიფლისის) ქვეყანას კავკასიის მეფისნაცვალ მართავდა. საქართველო საქართველოდ აღარ მოიხსენებოდა. „ამ დროისათვის საქართველოში ქართული ენა უკვე დისკრედიტირებულია, იგი იდევენება სასწავლო სისტემიდან, იკრძალება მისი საჯარო გამოყენება (ღვთისმსახურება რუსულ ენაზე მიმდინარეობს!). როგორც ცნობილია, 1881 წელს ბრძანებაც კი გამოსცეს, რომლის თანახმადაც ქართველს ეკრძალებოდა საჯაროდ თავის სამშობლოდ საქართველოს მოხსენიებაც კი!“ (არველაძე, 2008: 24). ქართული ენა განდევნილი იყო სკოლებიდან, დაწესებულებებიდან. ქუჩაშიც კი, ხმამაღლა ქართულად საუბარი არ შეიძლებოდა, ეროვნული სამოსით დაწესებულებებში არ უშვებდნენ. ცნობილი ფაქტია, რომ როდესაც გიორგი ერისთავი მეფის ნაცვალთან ნადიმზე ქართულ ტანისამოსში გამოწყობილი მივიდა, იგი მსახურებმა დარბაზში არ შეუშვეს.

მხოლოდ 1850 წელს გახდა შესაძლებელი ევროპული ტიპის ქართულ თეატრის შექმნა, ეს იყო ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ქართული კულტურის ისტორიაში. გიორგი ერისთავის თეატრამდე საქართველოში ფუნქციონირებდა რუსული, ფრანგული, სომხური თეატრიც კი.

XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან ქართულმა თეატრმა არა მარტო კულტურულ-საგანმანათლებლო მისია შეასრულა, არამედ მის უმთავრეს დანიშნულებად თავისუფლების, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების, ქართული ენის სინმინდის, ეროვნულ-განმათავისუფლების იდეის ქადაგება იქცა. „გ. ერისთავის თეატრი – შეთქმულთა თეატრი იყო. 1932 წლის შეთქმულების უმთავრესი მონაწილენი: ვ. ორბე-

ლიანი, დ. ყიფიანი, გ. ერისთავი, პ. იოსელიანი გახდნენ ფუძემდებლები ახალი თეატრისა“ (კიკნაძე, 2001: 153).

სამწუხაროდ, გიორგი ერისთავის თეატრი მალე, 1856 წელს დაიხურა. ამის უამრავი მიზეზი არსებობს, რომლის განხილვას ახლა არ შევუდგებით. ქართული თეატრისა და პირველი ქართული ჟურნალ „ცისკარის“ დამაარსებელი გიორგი ერისთავი თეატრის დახურვის შემდეგ სოფელში გადავიდა საცხოვრებლად. „ცისკარს“ სათავეში ივანე კერესელიძე ჩაუდგა, რომელიც მთელს თავის ძალასა და ენერგიას ამ საქმეს ახმარდა. ჟურნალში იბეჭდებოდა „თერგდალეულთა“ ნაწარმოებები და პუბლიცისტური წერილები. 1863 წელს დაარსდა გაზეთი „საქართველოს მოამბე“, რომელიც განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ერის კულტურულ ცხოვრებაში. სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდნენ ახალგაზრდა მეცნიერები, მწერლები. ამ პერიოდში საკმაოდ ძლიერია ქართული ლიტერატურული მოძრაობა. 1869 წლიდან გამოსვლას იწყებს ჟურნალი „მნათობი“, ხოლო 1871 წლის დამდეგს – ჟურნალი „კრებული“. თბილისში, ზუბალოვის სახლში იხსნება „სამწიგნობრო და სამკითხველო ოთახი“. 1873 წელს ანტონ ლორთქიფანიძე ქუთაისში აარსებს ბიბლიოთეკას, კერძო ოჯახებსა და ოფიციალურ დაწესებულებებში ხშირად იმართება ლიტერატურული საღამოები. 70-იან წლებში იქმნება ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, მიმდინარეობს საგანმანათლებლო მოძრაობა, ძლიერდება საგამომცემლო საქმიანობა, ძალას იკრებს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ყოველივე ეს ერთიანობაში ქმნის თეატრის განახლების წინაპირობებს.

მნიშვნელოვანი წინაპირობა ეროვნული თეატრის განახლებისა, იყო ნიკო ავალიშვილის თეატრალური ძიებანი. რუსეთიდან დაბრუნებული ნიკო ავალიშვილი აყალიბებს სცენის მოყვარეთა მუდმივ წრეს. გარდა პრაქტიკული თეატრალური საქმიანობისა, იგი პრესაში აქვეყნებს სათეატრო კრიტიკულ წერილებს.

სცენის მოყვარეთა წარმოდგენები იმართებოდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში. 1859 წელს ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით გიმნაზიის დარბაზში წარმოდგენილი იქნა შექსპირის „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათები. 1859 და 1861 წლებში, ქუთაისში სცენის მოყვარულთა მიერ დაიდგა გიორგი ერისთავის „გაყრა“, 1862 წელს აკაკი წერეთელმა ქუთაისში დადგა ზურაბ ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ (ა. წერეთელი დროებით იყო ჩამოსული რუსეთიდან), 1861 წელს თბილისში სცენის მოყვარეები დგამენ ა. ჯორჯაძის „შენ“-ს და დიმიტრი ყიფიანის მიერ თარგმნილ მოლიერის „ცოლის შერთვევინებას“, 1862 წელს ივანე მაჩაბელი თბილისში დგამს „ძალად ცოლის შერთვევინებას“. სცენის მოყვარეთა წარმოდგენები იმართება ხონში, თელავში, ოზურგეთში, ზუგდიდში, ჭიათურაში და სხვა დაბებსა და სოფლებშიც კი. „ეს პროცესი გარკვეულად უკავშირდება სახალხო განმანათლებლურ მოძრაობას. სულ უფრო მეტი ადამიანები ებმებიან სათეატრო-სანახაობით საქმიანობაში“ (კიკნაძე, 2001: 191).

სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა XIX საუკუნის 70-იან წლებში. სცენის მოყვარეთა შორის არიან: ა. წერეთელი, ნ. ავალიშვილი, დ. ყიფიანი, პ. უმიკაშვილი, რ. ერისთავი, ს. მესხი, ა. ფურცელაძე, ბ. ხერხეულიძე და სხვები.

1875 წელს ქუთაისში დაფუძნებული სცენისმოყვარულთა წრე მტკიცე საფუძველი იყო მომავალი პროფესიული ქართული თეატრისათვის. წრეში გაერთიანებული იყო მესხების მთელი ოჯახი (კ. მესხი, ა. მესხი, ი. მესხი). ქუთაისის სცენისმოყვარულთა სპექტაკლებს დიდი გავლენა ჰქონდა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებისა და სოფლების სცენისმოყვარულებზე. ქუთაისის მსგავსად, წარმოდგენებს მართავდნენ ხონში, ჭიათურაში, გორში, ცხინვალში. საგარეჯოში 1876 წელს შეიქმნა სცენისმოყვარულთა მუდმივი წრე, რომლის ერთ-ერთი თაოსანი იყო ჟურნალ „მნათობის“ რე-

დაქტორ-გამომცემელი ნიკო ავალიშვილი. მისი მუდმივი სცენა ქუთაისის სცენისმოყვარულთა მსგავსად, დიდ გავლენას ახდენდა თეატრალური ცხოვრების დამკვიდრებაზე. გორის სცენისმოყვარულთა სპექტაკლებში გამოჩნდა ახალგაზრდა ნატო გაბუნია. ამ პერიოდისათვის გამოვლინდა საკმაოდ საინტერესო მსახიობები: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, ი. მაჩაბელი, ზ. მაჩაბელი, ნ. ავალიშვილი, ე. კლდიაშვილი, ბ. ხერხეულიძე, კ. ყიფიანი, პ. უმიკაშვილი, მესხების ოჯახი და სხვები. წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი. „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია – თეატრი, სადაც შეგვიძლია გადავარჩინოთ ჩვენი დედა ენა, ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს ავედრებდნენ ქეთევანები და მათი მსგავსნი. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი!“ (წერეთელი, 1960: 513).

სცენისმოყვარეები თავიანთ წარმოდგენებში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ ეროვნულ ფენომენს. „ქართველმა მოღვაწეებმა კარგად იცინან, რომ დაბეჩავებულ ქვეყანაში ცხოვრობენ და ყოველგვარი ეროვნულის გამოვლენას დიდი ყურადღებით ექცევიან, განსაკუთრებით – თეატრში. თბილისი ყველაზე სპეციფიკურ დემოგრაფიულ პირობებშია მოქცეული, ვიდრე ქუთაისი. ეროვნული სათეატრო კულტურის შექმნა, თავისებური გარღვევაა არამარტო აღმოსავლური აზიური დანალექებისაგან, არამედ ერთობ ძლიერი არაქართული პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ფონისაგან. ამ ისტორიულ მისიას წინამძღოლობდნენ „თერგდალეულები“ და სხვა მონინავე ქართველები“ (კიკნაძე, 2001: 196).

მუდმივი თეატრის ჩამოყალიბებას ქართულ მწერლობასთან და სცენისმოყვარულებთან ერთად მნიშვნელოვნად

უნყობდა ხელს თეატრალური კრიტიკაც. შეიძლება ითქვას, ამ პერიოდში მიმდინარეობდა თეატრალური კრიტიკის ჩამოყალიბების პროცესი. გიორგი თუმანიშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც წერს რეცენზიებს გიორგი ერისთავისა და შემდგომი პერიოდის სპექტაკლებზე, თავის წერილებში ეხება ქართული დრამატურგიის და სამსახიობო ხელოვნების განვითარების პროცესებს. იგი იძლევა შეფასებას თეატრის მიღწევებისა და მისი ნაკლოვანებების შესახებ.

„როდესაც საზოგადოებამ იმდენად გამოიღვიძა, რომ თეატრის საჭიროება თვით ცხოვრების განვითარებამ გამოიწვია, შეადგინეს ამხანაგობა: დიმიტრი ყიფიანმა, გიორგი თუმანიშვილმა, დავით ერისთავმა, ნიკო ავალიშვილმა, იოსებ ბაქრაძემ, ალექსანდრე სარაჯიშვილმა, ილია ჭავჭავაძემ და განიზრახეს სამუდამო სცენის დაარსება. მათ შეაგროვეს ფული, დააარსეს დრამატული კომიტეტი, გამოიკვლიეს ამხანაგობის წესდება და 1879 წლის 5 სექტემბერს ჩაჰყარეს საძირკველი სამუდამო სცენისა: ამ დღეს წარმოდგენილი იქნა კნ. ბარბარე ჯორჯაძის კომედია – „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ (გომართელი, 1966: 27). სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: ვ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, მ. ყიფიანი და სხვები. სპექტაკლი დადგა გ. თუმანიშვილმა.

თეატრმა ერთდროულად შემეცნებითი, საგანმანათლებლო ხასიათი შეიძინა, ამავე დროს, ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების ფუნქცია დაეკისრა თავისი საჯარო ხასიათიდან გამომდინარე. პრესაში სულ უფრო ხშირად იბეჭდებოდა წერილები ეროვნულ საკითხებზე, იგრძნობოდა საზოგადოების გააქტიურება. ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებას ემსახურებოდა ყველა მნიშვნელოვანი კულტურული და საგანმანათლებლო კერა. თუმცა თეატრში იდგა ეროვნული რეპერტუარის პრობლემა, და არა მარტო ეროვნულის. თეატრის რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს კომედიები და ვოდვეილები შეადგენდა. მსახიობებიც უფრო მეტად კომედიური როლების შესრულებაში არიან განაფული, ვიდრე ტრაგედიისა და

დრამატული ხასიათის როლებისა. მომდევნო წლებშიც, როდესაც ყალიბდება პროფესიული თეატრის დიდ მსახიობთა კომედიური ამპლუა, დალად ასვია თეატრს და მის რეპერტუარს. მაყურებელს სურდა სცენაზე ეხილა გმირი, რომელიც ამხელდა მანკიერებას. „სამართლიანად ჰნატრულობენ ბევრნი ჩვენგანნი, რომ ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი და ამ ხატში გაგვიხორციელოს აზრი და საგანი ასე თუ ისე მიმავალ წუთისოფლისა“ (ჭავჭავაძე, 1955: 94). ამ სიტყვების ავტორი ილია ჭავჭავაძე გაზეთ „დროების“ სახელით აცხადებს კონკურსს საუკეთესო ქართულ პიესაზე.

ქვეყნის ეკონომიკური სადავეები არაქართველთა ხელში იყო. ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის არანაირი ეკონომიკური საფუძველი არ არსებობდა. განსაკუთრებული მხარდაჭერა ქართულ თეატრს სჭირდებოდა. ამ მიზნით დაფუძნდა ქართული დრამატული საზოგადოება, რომლის პირველი ყრილობა 1881 წლის 18 იანვარს გაიმართა. ყრილობამ საზოგადოების თავმჯდომარედ ილია ჭავჭავაძე აირჩია. ფინანსებისა და მატერიალური სახსრების უქონლობის გამო, თეატრის მუშაობა ძირითადად ენთუზიაზმს ემყარებოდა.

თეატრზე არაერთი ქართველი მამულიშვილი ზრუნავდა. ამის შესახებ „ქართული თეატრის ისტორიაში დარჩა საოცარი ფაქტი: ილია ჭავჭავაძე ზრუნავდა აბონემენტის გავრცელებაზე. სწორედ იმ წელს, როცა იგი საზოგადოების თავმჯდომარე გახლდათ, ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გაგზავნილ ბარათში ვკითხულობთ: „ტრუპა სწორედ გითხრა ლაზათიანია... მაგრამ რასა იქ? ხალხი არ დადის იმდენად, რომ ხარჯი მაინც ადგეს. მე ამის მნახველი, აქეთ ვეცი, იქით ვეცი და როგორც იყო, ძალით თუ ნებით, აბონემენტი დაფუარიგე. ერთი თორმეტი ლოჟა გავასაღე და ოცდაორი „კრესლა“, მაგრამ მაინც ცოტაა, ამით ჩვენს ტრუპას სულს ვერ მოვაბრუნებთ. ცოდვაა, ღმერთმა იცის, მომაკვდინებელი

ცოდვია, რომ უღონობით და უილაჯობით ჩვენი თეატრი გაუქმდეს... ხომ იცის, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისთვის, მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“ (კიკნაძე, 2001: 242). ილიას გვერდით იდგა იმ პერიოდის ქართველი მწერლები, მეცნიერები, თეატრის მოღვაწეები.

XIX საუკუნის 70-იანი წლების მიწურულისათვის დ. ერისთავს უკვე გადმოკეთებული ჰქონდა ქართულად ფრანგი დრამატურგის ვ. სარდუს ცნობილი დრამა „ფლანდრია“, „სამშობლოს“ სახელწოდებით, მაგრამ მთავარი მოქმედი გმირის – ლევან ხიმშიაშვილის როლის ღირსეული შემსრულებელი რომ ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით რუსული თეატრიდან არ მოეწვია, პიესა დიდხანს დაუდგმელი რჩებოდა. ამავე დროს ქართულ თეატრს პატრიოტული პიესების დადგმის გამოცდილება და ტრადიციები არ გააჩნდა. მის რეპერტუარში ძირითადად კომედიები და ვოდევილები ჭარბობდა. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრს შესანიშნავი დასი ჰყავდა, იგი ასეთი პიესების დასადგმელად მზად არ იყო. პრობლემად იდგა მასიური სცენების საკითხი. ამავე დროს, რეჟისურა ჯერ კიდევ არ არის ჩამოყალიბებული დამოუკიდებელ ხელოვნებად. ყოველივე ამას ემატება უსახსრობა.

შეიძლება ითქვას, „სამშობლოს“ დადგმიდან ქართულ თეატრში დასაბამი უნდა მისცემოდა სასცენო რომანტიზმის განახლებას. რომანტიკული სტილისათვის შესაფერისი სამსახიობო ოსტატობა ქართულ თეატრში ლ. მესხიშვილის მეთაურობით განვითარდა. დ. ერისთავის „სამშობლოში“ ლადო მესხიშვილი ლევან ხიმშიაშვილის როლს ასრულებდა. „ცეცხლით ანთებული ყმანვილი, ხავერდოვანი, წკრიალა ხმით და ვეფხის პლასტიკით, ატყვევებს მაყურებელთა და მსმენელთა ხედვას და სმენას, იბრძვის სამშობლოს ხსნისათვის, მთლიანი ეროვნული გრძნობით ჰკრავს აუდიტორიას და მონობასა და ჩაგვრის წინააღმდეგ აძგერებს მის გულს, ნა-

ციონალური რევოლუციის ცეცხლს ანთებს დარბაზში“ (ფალავა, 1938: 105).

ლადო მესხიშვილი ილია ჭავჭავაძემ, დავით ერისთავმა და მიხეილ ბებუთაშვილმა (მ. ბებუთაშვილმა დადგა დ. ერისთავის „სამშობლო“) 1881 წელს აღმოაჩინა რუსულ დრამატულ დასში. იგი ი. ჩერნიშევსკის პიესაში „დაქცეული ოჯახი“ ანდრია კურჩევის მეორეხარისხოვან როლს ასრულებდა. ქართული თეატრისათვის მანამდე უცნობმა მსახიობმა აღაფრთოვანა ილია ჭავჭავაძე და მისი თანმხლები პირები. ანტრაქტის დროს ილია ასულა სცენაზე და ლადო მესხიშვილისთვის უთქვამს: „როგორი ქართველი ხარ, ყმანვილო, როდესაც შენ სამშობლო სცენას გაურბიხარ და რუსულ სცენაზე თამაშობ? არ ეკადრება ქართველს ასეთი საქციელი. ჩვენი სცენა ჯერ-ჯერობით მეტად ღარიბია და ვისაც ნიჭი და უნარი აქვს, მოვალეა მის აყვავებას ემსახუროს“ (ფალავა, 1938: 27). ლადო მესხიშვილს ქართული ენის უცოდინარობა მოუმიზეზებია. მაგრამ სიამოვნებით მიიღო დიდი ილიას მიწვევა და ქართულ თეატრში გადასულა სამოღვაწეოდ. მას შემდეგ ლადო მესხიშვილი ქართული თეატრის განუყოფელი ნაწილი გახდა. მის სახელთანაა დაკავშირებული ქართულ თეატრის რეპერტუარში კლასიკური დრამატურგიის დამკვიდრება. მან უდიდესი წვლილი შეიტანა ქართული რეჟისურის ფორმირებაში და სასცენო რომანტიკული სკოლის შექმნაში.

დ. ერისთავის „სამშობლოს“ პრემიერა 1882 წლის 20 იანვარს გაიმართა. ეს იყო უდიდესი მოვლენა ქართული თეატრის ისტორიაში. თეატრი ყოველთვის ასრულებდა ეროვნულ მისიას, თეატრი და მისი მესვეურები დაულალავად იღწვოდნენ ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის. თეატრი ყოველთვის იდგა ერის სამსახურში. მაგრამ „სამშობლოს“ პრემიერაზე მოხდა გასაოცარი რამ. იმ პერიოდში, როდესაც რუსეთის იმპერია ყოველ ღონეს ხმარობდა, ამოეძირკვა ყოველ-

გვარი ეროვნული, თეატრმა საოცარი პროტესტი გამოხატა დ. ერისთავის „სამშობლოთი“.

ვასილ კიკნაძეს საინტერესო ფაქტი მოჰყავს იმის შესახებ, თუ როგორ ისესხა თეატრმა ფული „სამშობლოს“ დასადგმელად: „ვ. აბაშიძე და კ. მესხი მიადგნენ მუხრან ბატონს. სესხად 500 მანეთი სთხოვეს. მუხრან ბატონმა ვ. აბაშიძეს ღიმილით ჰკითხა:

- შენ არ იყავი გუშინნინ ნარმოდგენაში, რომ შეხტი, შემოზბრიალდი და ყველანი აცინე?

- მე ვიყავი, – მიუგო ვასო აბაშიძემ.

- აბა, ახლაც შეხტი, შემოზბრიალდი და ფულს მოგცემთ.

ვასომ ასე სამასხროდ აგდება იწყინა, მაგრამ მუხრან ბატონი არ ეშვებოდა. ვასო აბაშიძე სიბრაზისაგან აცახცახბდა... კ. მესხმა გაითვალისწინა ფეოდალის ხეპრული ჟინიანობა და ვ. აბაშიძეს ჩურჩულით უთხრა: „რა გენაღვლება, შეხტი. ეგებ ფული დავაძროთ“. ისიც მიუხვდა გულისთქმას და სიბრაზისაგან თავდავინყებული შეხტა, ცალ ფეხზე შემოტრიალდა და თან დააყოლა სიტყვები:

- იფ, კნიაზ ჯან! – მუხრანსკის სიცილ-ხარხარი აუვარდა, შემდეგ როცა დამშვიდდა, ამოიღო 500 მანეთი და გადმოულაგა მათ“. აი, ამ ფულით დაიდგა „სამშობლო“.

ამ ტრაგიკომიკურ ფაქტში კარგად ჩანს ორი საქართველო – ერთი მხრივ, ეროვნული გრძნობისაგან დაცლილი ქართველი, და მეორეს მხრივ, პატრიოტნი. მუდამ ასე მოსდგამდა ქვეყანას, ოდითგანვე უდიდესი შრომისა და ტანჯვის გზით მკვიდრდებოდა ყოველი ახალი ეროვნული საქმე (კიკნაძე, 2001: 246). პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ საქართველოში ყველა როდი ზრუნავდა ერთიანობასა და ეროვნულ ღირსებაზე. სწორედ ქართულ თეატრს, დ. ერისთავის „სამშობლოს“ უნდა აეღო საკუთარ თავზე ეს რთული, მაგრამ საპატიო მისია. რა თქმა უნდა, „სამშობლოს“ ერი არ გაუერთიანებია, მაგრამ სწორედ ამ სპექტაკლმა გააღვიძა სა-

ზოგადოებაში ერთიანობის იდეა, აღუძრა მათ ერთიანობის სურვილი.

1913 წელს ლადო მესხიშვილის საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა წერილი მწერალმა ეკატერინე გაბაშვილმა, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალ „კლდის“ 1913 წლის მე-7 ნომერში. მწერალი იგონებს: „სამშობლოს“ პირველი წარმოდგენის მოგონების დროს, არ შემიძლია არ აღვნიშნო კიდევ ერთი დიდი მომენტი, რომელიც იშვიათ ნამად უნდა ჩაითვალოს ქართველთა ცხოვრებაში – ეს ის მომენტი იყო, როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებული გმირები დროშაზე ფიცს დებენ სამშობლოსათვის თავის გასაწირვად. საკვირველი იყო ეს წამი და სწორედ სასწაულმოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტიერის წინა რიგებიდან დაწყებული გალიორკის უკანასკნელ რიგამდე, ფეხზე იდგა და სასოებით გამსჭვალული მზად იყო, მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინ, რომ თეატრი გაჭედილი არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ადგილი ჰქონოდა. ამისთანა წამები იშვიათია და მას არ ივინყებს შთამომავლობა და მის მომნიჭებელთ ათაყვანებს“ (ფალავა, 1938: 44).

სცენაზე ქართული ეროვნული დროშის გამოტანას მოსალოდნელი რეაქცია მოჰყვა მეფის რუსეთის ხელისუფლების მხრიდან. ცნობილმა რუსმა გამომცემელმა კატკოვმა თავის გაზეთ „მოსკოვსკიე ვედომოსტში“ (1882 წ. №44) მოათავსა თბილისელი კორესპონდენტის პუბლიკაცია „სამშობლოს“ დადგმის გამო. ამ წერილში ქართველი ხალხი დასმენილი იყო მეფის მთავრობასთან და შეურაცხყოფა ჰქონდა მიყენებული საქართველოს ეროვნულ დროშასაც. გაზეთი დაცინვით წერდა, რომ „სამშობლოს“ წარმოდგენაზე დიდი ხარჯი მოუვიდა ქართველებს და ქართულ დროშებს რომ გოტფრუას ცირკს მიჰყიდნენ, კარგს იზამენო. „მოსკოვსკიე ვედომოსტში“ დაბეჭდილ წერილს უპასუხა ილია ჭავჭავაძემ ჟურნალ „დროებაში“ (1882 წ. №40): „ეგ დროშა, რომელიც ეგე-

თის სასოებით და პატივით უტარებია იმოდენა ხანს უწინ-დეღსა საქართველოს, ეგ დროშა, რომელიც წინ დახვედრია მოძალებულს თათრობას და მუსულმანობას და ქრისტეს ჯვარი თამამად წინ წაუმიძღვარებია, ძღვევამოსილობით ომი-დან გამოუტანია და დაუმკვიდრებია კავკასიაში... დღეს ეგ დროშა საცირკოდ გაგვიხადა ერთმა ვილაცა კორესპოდენტმა და ბ-ნმა კატკოვმა ბანი მისცა... თვით ბარბაროსიც კი არ იკადრებდა გაუპატიურებას მთელის ერისას! მაშ ბარაქა-ლა კატკოვს და მის მომხრეებს, რომ იკადრეს ის, რასაც თვით ბარბაროსიც კი ითაკილებდა“ (კიკნაძე, 2001: 248). „არ გვგონია, რომ პატიოსანსა და რიგიან რუსს მოეწონოს ის კორესპონდენცია, სადაც ყოველს უმიზეზოდ ლანძღავენ ქართველებს და აწმყოს გაკიცხვას რომ აღარ აკმარებენ, მამა-პაპის საფლავსაც კი უბრუნებენ“ (წერეთელი, 1990: 328) – პასუხობდა „მოსკოვსკოე ვედომოსტის“ პასკვილს აკაკი წერეთელი.

სპექტაკლის წარმატება უთუოდ დამდგმელი ჯგუფის – რეჟისორ მიხეილ ბებუთაშვილის, მსახიობების: ლადო მესხიშვილის (ლევან ხიმშიაშვილი), ბაბო ხერხეულიძის (ქეთევანი), კოტე ყიფიანის (სიმონ ლიონიზე), ვასო აბაშიძის (შაჰ-აბასი), მაკა საფაროვა-აბაშიძისა (ფაიხოსრო), კოტე ყიფიანის (გოგია დიაკონი), ალექსანდრე ყაზბეგის (დიმიტრი დადიანი) და სხვათა მალაღმა პროფესიულმა ოსტატობამ განსაზღვრეს. ამავე დროს, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის გარემოება, რომ ქართველი მაყურებელი მონყურებული იყო ისტორიულ თემაზე შექმნილ დრამატურგიას. თავად პიესამ განსაზღვრა სპექტაკლის სტილი და მსახიობთა შესრულების მანერა. პატრიოტული თემის პიესის დასადგმელად ყველაზე მისაღები რომანტიკული საშემსრულებლო სტილი აღმოჩნდა.

რომანტიზმი, როგორც მსოფლმხედველობა, როგორც შემოქმედებითი მეთოდი, როგორც მიმართულება ხელოვნებაში, ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში რე-

ვოლუციებისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების პერიოდში. განათლების იდეალებში იმედგაცრუებულ ევროპაში დროშად იქცა პიროვნების, თავისუფლებისა და ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეა.

ეპოქამ შვა სხვადასხვა ტიპის რომანტიკული გმირი: იმედგაცრუებული, სულიერი სიმშვიდის მაძიებელი და თავისუფლებისათვის მებრძოლი ენთუზიასტი, რომელიც მზად არის ბრძოლა გამოუცხადოს გარესამყაროს. დამოუკიდებლობას მოკლებულ ქვეყნებში რომანტიკული გმირი სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეით არის გამსჭვალული, იგი ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობის მატარებელია. მისთვის დამახასიათებელია მკაფიო ინდივიდუალიზმი, ემოციურობა, რომელიც ებრძვის ყოველგვარ ძალადობასა და უსამართლობას.

როდესაც რომანტიზმი ევროპული ხელოვნების ძირითად მიმართულებად დამკვიდრდა, ქართული თეატრი ჯერ კიდევ არ იყო განახლებული. თეატრმა ეს გზა მოგვიანებით გაიარა. რაც შეეხება ქართულ რომანტიკულ ლიტერატურას, განსაკუთრებით ქართულ პოეზიას, მან მსოფლიო ცივილიზაციას არაერთი მნიშვნელოვანი ქმნილება შესძინა.

ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში გიორგი ერისთავმა ჩაუყარა საფუძველი რეალიზმს. ქართველი რომანტიკოსების მიერ შექმნილ რომანტიკულ იდეებს გიორგი ერისთავის თეატრში პოლიტიკური რეალიზმი ცვლის. მებრძოლი, მემბოხე გმირის ადგილს კომედიური პერსონაჟები და სიტუაციები იკავებენ. თეატრში გაბატონდა მხოლოდ ყოფითი რეალისტური მიმართულება, რომელიც ძირითადად კომედიისა და ვოდვეილის ჟანრებს ეკუთვნოდა.

XIX საუკუნის 80-იან წლებიდან საფუძველი ეყრება რომანტიკულ თეატრს. იგი თანდათან ვითარდება და ლადო მესხიშვილის შემოქმედებაში პოულობს სრულყოფას. ქართული რომანტიკული თეატრის ჩამოყალიბება დაკავშირებულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან.

სასცენო რომანტიზმი ქართულ თეატრში ძირითადად ფეხს იკიდებს ისტორიულ დრამებში. „სამშობლოს“ შემდეგ, თეატრის რეპერტუარში სულ უფრო ხშირად იდგმება „თამარ ბატონიშვილი“, „ბაგრატ-დიდი“, „ანუკა ბატონიშვილი“, „ქეთევან წამებული“, „პატარა კახი“ და სხვა. ეს პიესები თავისი პატრიოტული პოზიციით მაყურებელთა დიდ ინტერესს იძენდა. მაყურებელი უფრო მეტად ეროვნული შინაარსის პიესებს ეტანება. „ხალხი უფრო, ქართულ ისტორიულ პიესებს ეტანებოდა, მაგრამ ეს არ გასაკვირველია. ბუნებრივია, რომ ქართული ერის ცხოვრებიდან ამსახველ პიესებს მეტი ინტერესი გამოენვია იმ პირობებში, როდესაც ყველაფერი ქართული განდევნილი იყო. ვერც ერთ დანესებულებაში, ვერც ერთ სასწავლებელში ქართულს ვერ გაიგონებდით. ქართულს ისე ასწავლიდნენ, როგორც უცხო ენას. ხშირად გაიგონებდით შავრაზმელ მასწავლებლის ნათქვამს: „ძალის ენაზედ“ ლაპარაკობთო. თუ კლასის მონაფე გაბედავდა ქართულად ლაპარაკს, სჯიდნენ. თეატრი ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც ქართველი თავისუფლად გრძნობდა თავს, სადაც ქართულად შეეძლო თავისი პროტესტის გამოთქმა. ეს პროტესტი გამოიხატებოდა იმ ალტაცებით, რასაც გმირს უძღვნიდა“ (ჩხეიძე, 1956: 41).

ქართულმა თეატრმა დიდი და რთული გზა გაიარა „სამშობლომდე. თუ თეატრი ადრე ერთგვარ გასართობ ადგილად მოიაზრებოდა უმრავლესობის მიერ, „სამშობლომ“ გაულვიდა ხალხს, დიდსა თუ მცირეს ერთიანობის გრძნობა.

„ითქვა სიტყვა, რომელიც მოხვდა ყველა ქართველის გულს, აატოკა და შეათამაშა ქართველების ძარღვი. ცეცხლი, რომელსაც შემოხვეოდა ნაცარი და აღარ ჩანდა, ეხლა გამოიყურებოდა ისე, რომ შორი მანძილიდანაც დაინახავდი და თანდათანობით მეტად ღვივის. ქართველთ მხოლოდ ეხლა მოგვეცა შემთხვევა, რომ რამდენიმე ხანი ერთად ვყოფილიყავით, ერთად გვეფიქრა. ჩვენ გვტანჯავდა და გვანუხებდა არა რომელიმე კერძო კითხვები, არამედ საზოგადო, სა-

ყოველთაო საგანი... მოგვეცა შემთხვევა, რომ განცალკევებული ხალხი, გან-განზე მოსიარულე, ერთმანეთის მიუხდობელი, შევიკრიბეთ ერთ ადგილას და ერთთურთან გადავაბით ჩვენი გულის მამოძრავებელი ძაფები, სულის ვითარება; მივენდეთ ერთმანეთს და გული გავიმაგრეთ იმ იმედით, რომ ერთსა და ორს კი არ შეგვტკიებია სამშობლოსათვის გული, არამედ მთელ ხალხს“ (ფალავა, 1938: 45).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., „მომავლის გადასარჩენად“, გამომცემლობა „ახალი საქართველო“, თბილისი, 2008.
2. გომართელი ივ., „რჩეული თხზულებანი“, ტ. 2. გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1966.
3. კიკნაძე ვ., „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. 1, გამომცემლობა „საარი“, თბილისი, 2001.
4. ფალავა ა., „ლადო მესხიშვილი“, გამომცემლობა „ფედერაცია“, თბილისი, 1938.
5. ჩხეიძე ნ., „მოგონებანი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1956.
6. ნერეთელი ა., „რჩეული ნაწარმოებები“, ტ. 4, გამომცემლობა „საქართველო“, თბილისი, 1990.
7. ნერეთელი ა., „თხზულებათა სრული კრებული“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1960.
8. ჭავჭავაძე ი., „თეატრის შესახებ“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1955.
9. ჯანელიძე დ., „სახიობა“, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი“, თბილისი, 1990.

ლაშა ჩხარტიშვილი
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

თამაში ცხოვრებაში და ცხოვრება თამაშში
(ალექსანდერ ეკმანის „თამაშის“ მაგალითზე)

„გახდები შუახნის და იტყვი: მე ჩემს მიზანს მივაღწიე, მაგრამ თავს უკეთ ვერ იგრძნობ, რაც გამოიწვევს იმედგაცრუებას და აღმოაჩენ, რომ ყველაფერი ისეა, როგორც მანამდე იყო“ – ეს ციტატაა იმ ტექსტისა, რომელიც თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ქორეოგრაფის ალექსანდერ ეკმანის (Alexander Ekman) ნამუშევარში “Play” გაიჟღერებს³³. თითქოს ეს მონოლოგი მას ეხება, რადგან ჯერ კიდევ ახალგზარდა ქორეოგრაფმა უკვე იმოღვაწა მსოფლიოს წამყვან, ყველაზე პრესტიჟულ საბალეტო და ცეკვის თეატრებში, ითანამშრომლა საუკეთესო და სახელგანთქმულ საბალეტო დასებთან და კომპანიებთან, როგორც ქორეოგრაფმა, მიიღო თითქმის ყველა უმაღლესი ჯილდო, რაც კი სათეატრო ხელოვნების და ქორეოგრაფიის სფეროში არსებობს მსოფლიოში, მიაღწია პოპულარობის მწვერვალს, გახდა კრიტიკოსების ფავორიტი და გაიჩინა თავყვანისმცემლები მთელს მსოფლიოში, სადაც უნახავთ და არც კი უნახავთ მისი სპექტაკლები (მხოლოდ ტელევიზიით, ან ინტერნეტში); მაგრამ საკითხი, რომელსაც ეკმანი თავის ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარში აყენებს, მხოლოდ მას არ ეხება და აღელვებს. პრობლემები, რომელსაც ხელოვანი სვამს, თანამედროვე ევროპას, ზოგადად ცივილიზებულ სამყაროს ანუ-

³³ ალექსანდერ ეკმანის „თამაშის“ პრემიერა შედგა 2017 წლის 2 დეკემბერს პარიზის „ოპერა გარნიეში“.

ხებს. შესაბამისად, კაცობრიობაც გარკვეული დილემის წინაშე დგას.

“Play“ ანუ „თამაში“, თანამედროვეობის გამორჩეული, ინდივიდუალური ხელწერის ქორეოგრაფის ალექსანდერ ეკმანის პირველი შემოქმედებითი პროექტია პარიზის ოპერისა და ბალეტის ეროვნულ თეატრში, რომელიც მან ამ თეატრის არტისტებთან და მის შემოქმედებით გუნდათ ერთად (კომპოზიტორი მიკაელ კარლსონი და მხატვარი ხავეიერ რონზე) განახორციელა. „ჩემთვის ეს იყო ოცნება, სრული ოცნება... მაშინ, როდესაც მე დავინყე ქორეოგრაფია 12 წლის უკან, ვთქვი: ერთ დღეს დავდგამ ქორეოგრაფიულ ნაწარმოებს პარიზის ოპერისათვის, ასე რომ ჩემთვის აქ ყოფნა და ამის გაკეთება ნამდვილად ახდენილი ოცნებაა“ (ეკმანი, 2017). თავად ქორეოგრაფის შესახებ პარიზის ოპერის თეატრის ვებ გვერდზე ვკითხულობთ: „ალექსანდერ ეკმანი გამორჩეულად დახვეწილი და ორიგინალური შემოქმედია, რომელიც ცნობილია მისი უნიკალურობით, გამორჩეული გამომსახველობითი საშუალებების ფლობით, კლასიკისა და თანამედროვეობის ორგანულად შერწყმის განსაკუთრებული უნარით. ეს თვისებები გახდა მისი მოწვევის მიზეზი. ქორეოგრაფმა საბალეტო დასის არტისტებთან ერთად შექმნა ინტერაქტიული სანახაობა, სადაც სულიერი არსებები და უსულო საგნები ქმნიან ერთობლივი ცეკვის შთაბეჭდილებას, ეს განსაკუთრებული ენერგეტიკაა, რომელიც მაყურებელზეც გადადის...“ (პარიზის ოპერა, 2017).

ალექსანდრე ეკმანი მოღვაწეობდა და თანამშრომლობდა ისეთ კომპანიებთან, როგორებიცაა: შვედეთის სამეფო ბალეტი, კულბერგ ბალეტი, გოტობერგის ბალეტის ცეკვის ნაციონალური კომპანია, ისლანდიის ცეკვის კომპანია, ბერნის ბალეტი, რენის ნაციონალური ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ნორვეგიის ნაციონალური ბალეტი, ნიდერლანდების ცეკვის თეატრი, ბოსტონის ბალეტი, სიდნეის ცეკვის კომპანია, დანიისა და ვენის ბალეტები. იყო ფესტივალების – ათე-

ნის საერთაშორისო ცეკვის ფესტივალი და ფრანგული ევროპის ცეკვის ფესტივალი (Festivals the French Europa Dance) დამაარსებელი და ორგანიზატორი. 2005 წელს ჰანოვერის საერთაშორისო ქორეოგრაფიულ კონკურსზე ეკმანმა პირველი პრიზი დაიმსახურა კრიტიკოსებისგან, ხოლო მეორე კი ერგო ბალეტისთვის Swingle Sisters, რომელიც ტრილოგია „დების“ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. 2010 წელს მის მიერ განხორციელებული „კაკტუსები“ მსოფლიო ჰიტად იქცა და მსოფლიოს 15 ცეკვის კომპანიის მიერ დაიდგა, მათ შორის იყო სიდნეის ცეკვის კომპანიაც. 2010 წელს ნამუშევარმა დაიმსახურა დანიის ცვანის პრემია, 2012 წელს ბრიტანეთის ცეკვის ეროვნული ჯილდო და ასევე პრესტიჟული ბრიტანული ჯილდო „ლორენს ოლივიე“; 2011 წელს იგი მუშაობდა ქორეოგრაფ-მასწავლებლად ნიუ-იორკის ჯულიარდის პრესტიჟულ სკოლაში. 2015 წელს ეკმანმა მიიღო ჯილდო „შვედეთის მედეა“ (Swedish Medea Award) სპექტაკლისთვის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, როგორც ინოვატორმა და გამომგონებელმა. 2016 წელს მიიღო გერმანული ჯილდო „ფაუსტი“, ბალეტისთვის „ძროხა“.

ეკმანის სათეატრო ენა გამოირჩევა შინაგანი და მახვილი იუმორით, რომელიც აერთიანებს მელოდრამატიზმს, კლასიკურ და თანამედროვე ბალეტს ერთდროულად, მიმართავს ციტირებებს ცნობილი ქორეოგრაფების დადგმებიდან, მაგრამ ქმნის ორიგინალურ, თავისებურ და განსხვავებულ ვერსიას, რომელიც მაყურებლის გაცეხას იწვევს. „მომწონს ისეთი სამყაროს შექმნა, რომელიც აქამდე არასდროს არ შეგვიმჩნევია“ – თქვა „Play“-ის პრემიერის წინ ალექსანდერ ეკმანმა. წარმოდგენა თავისი კონცეფციით და მხატვრული გადაწყვეტით მნიშვნელოვანი განაცხადია, რომელიც აქამდე შეუმჩნეველ სამყაროსთან ერთად თანამედროვე ქორეოგრაფიის და ზოგადად, სათეატრო ხელოვნების ახალ პლანეტებს აღმოგაჩენინებს, რომელიც გარწმუნებს ადამიანის უკიდევანო ფანტაზიაში.

დადგმის შესახებ ალექსანდერ ეკმანი ამბობს: „წარმოდგენა არის ის, რაც მე მახდენიერებს და ის, რის კეთებასაც ჩვენ ყველა შევეჩვიეთ ბავშვობაში. ძალიან მაინტერესებს მდგომარეობა, როდესაც ჩვენ ვთამაშობთ როგორც ზრდასრულები, როცა არ ვთამაშობთ როგორც ზრდასრულები და რა არის არსი ზრდასრულების თამაშისა, სპექტაკლისა და წარმოდგენისა. ვფიქრობ, ბავშვობიდან ზრდასრულ ადამიანად ფორმირების პროცესში ძალიან დიდი ადამიანური საიდუმლოა დამალული, თუ რატომ ვინყებთ თამაშს. ეს ყველაფერი ჩემთვის ძალიან საინტერესოა. თითქოს ხან ჩართულები ვართ და ხან გამორთულები. მეც ხანდახან მოტივირებული ვარ, ხანდახან კი თითქოს ველარაფრის აღმოჩენას ველარ ვახერხებ. ვიღვიძებ დილით, ვიღებ ყავას, მივდივარ სამასახურში და იმდენად გამორთული ვარ, რომ ვერაფრის აღმოჩენას ვერ ვახერხებ. ამიტომ მინდა, რომ ამ წანარმოებმა შეითავსოს როლი შეხსენებისთვის, რომ აუცილებელია წარმოდგენა/თამაში. მე არ მაქვს წესები ჩემი სამსახურისთვის, მე შემიძლია ვიყო ნებისმიერი რამ შემოქმედებით პროცესში, მაგრამ ჩემი მიზანია, ყოველთვის ხელთ მეპყროს თქვენი ყურადღება და იმ წამს, როდესაც აღმოვაჩენ, რომ თქვენ, როგორც მაყურებელმა დაკარგეთ ყურადღება და დაიწყეთ ფიქრი რაღაც სხვაზე იმიტომ, რომ უბრალოდ მოგწყინდათ, მაშინ მე ვამჩნევ რომ ჩემი დავალება ვერ შევასრულე რეალურად, როგორც ქორეოგრაფმა. მე არ მაქვს დაწესებული წესები. მინდა უბრალოდ სიურპრიზი მოგიწყობოთ და დაგავიწყოთ საკუთარი ცხოვრება“ (ეკმანი Play-ის შესახებ, 2017). “Play”-ის პრემიერას მყისიერად გამოეხმაურა „ფიგარო“. არიანე ბავალიერი სპექტაკლზე წერდა, რომ „შვედი ქორეოგრაფი მფრქვეველი იდეებით და მხარჯველი ენერგიით შემოვარდა გარნიეში, რომელმაც ნოკაუტში ჩააგდო მაყურებელი“ (ბავალიერი, 2017), ხოლო „ექოს“ მიმომხილველი ფილიპ ნუაზეტი ეკმანის ახალ ბალებს სრულყოფილს უწოდებს: „აშკარაა, რომ ეკმანმა თავისი ქორეოგრაფიით და

კოსტიუმების გამომხატველობით, სრულყოფილი საბალეტო ნაწარმოები შექმნა“ (ნუაზეტი, 2017).

ალექსანდერ ეკმანის „თამაში“ კინოს გავს, რომელიც ისე ჩაგითრევს, რომ თვალს ვერ წყვეტ. ქორეოგრაფი თითოეულ ეპიზოდს აგებს ინტრიგით, რომელიც ისე ლამაზადაა შეფუთული, რომ ესთეტიკური ტკბობის მორევში გაგდებს. სპექტაკლს ოთხი მუსიკოსი ავანსცენიდან იწყებს და გარნიეს შთამბეჭდავ ფარდაზე ტიტრებს ვკითხულობთ, რომელიც გმავმცნობს ამ ჯადოსნური სამყაროს შემქმნელებს (მულტიმედია სპექტაკლის მეორე ნაწილშიც ვხვდებით, როცა მთავარი გმირის მთლიანი სახე ახლო ხედით გარნიეს ფარდაზე გამოისახება. ამ ეპიზოდში ადამიანის შინაგანი სტრესი გამოისახება, რომელიც გარეგნულში გადადის). შემდეგ მუსიკოსები საორკესტრო ორმოში კი არა, სცენის უკან, სპეციალურად მათთვის შექმნილ აივანზე გადაინაცვლებენ და ცოცხალი მუსიკა, რომელიც მაკაელ კარლსონმა შექმნა, ელექტრონულ მუსიკას ორგანულად ერწყმის, ისე როგორც კლასიკური ქორეოგრაფია – თანამედროვეს.

„ეკმანი ერთი მთავარი გმირის მაგალითზე თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებას მოგვითხრობს დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. დასაწყისში ყველაფერი თეთრია. მათ შორის კოსტიუმებიც (მთავარ გმირს თეთრი შორტი და სტაფილოსფერი ზედა აცვია), გარემო ლალი, სიხარულით და ბედნიერებით სავსეა. პარიზის ოპერის საბალეტო დასის 35-მდე მსახიობი თამაშისას ბავშვურ ჟრიამულს ქმნის სცენაზე. მთავარი გმირი ჯერ კიდევ თითქოს ფეხაუდგმელი, ახლა ეცნობა სამყაროს და ითვისებს ცხოვრებას, ექცევა სისტემაში (ის თითქოს მარიონეტიც კია), რომელშიც მას გარემო აქცევს. მიუხედავად ამ შეზღუდვებისა ბავშვები თავისუფლები არიან და ჩიტებივით დაფრენენ ამ ჯანსაღ, მაგრამ კანონებით შემოსაზღვრულ გარემოში. ისინი თამაშობენ, თამაშობენ ბევრს და ათასგვარ თამაშს. მაყურებლის თვალწინ

გაიელვებს ბავშობის თამაშები, რომელიც ყველას გვითამაშია“ (ჩხარტიშვილი, 2019: 234.).

ეკმანი არასწორხაზოვან, ერთგვარ დიაგონალურ მიზანსცენებს აგებს. ის ქმნის კომპოზიციას, რომელიც ერთგვარ ასინქრონულ ჰარმონიულობას აღწევს. მიზანსცენები ფრინველების გუნდს გავს გადაადგილებისას, რომელიც არღვევს კომპოზიციას, მაგრამ ინარჩუნებს თანაბარ სიჩქარეს და რიტმს. მსახიობთა მოძრაობები ფრანით გადაღებულ ცხოველთა ჯოგს გავს, რომელიც სადღაც მიისწრაფვის და ზემო ხედიდან ერთიან გუნდს ქმნის. შესაბამისად, პერსონაჟები მთლიანობაში ბავშვურად მიამიტურ საზოგადოებას განასახიერებს, რომელიც ნებისმიერ პროვოცირებაზე მასის ფსიქოლოგიით მოქმედებს.

„Play“-ის სიუჟეტში თავიდანვე ჩნდება მკაცრი მასწავლებლის ტიპაჟი, რომელიც სწავლების მეტად, გამაფრთხილებელ-ამკრძალველი ჟესტიკულაციით გვამახსოვრდება. ადამიანები გადიან ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპებს და იცვლება თამაშის წესები, მაგრამ არ იცვლება არსი ცხოვრების, მაინც ვთამაშობთ. რთულდება თამაში და კიდევ უფრო მძიმდება, იზრდება შემოსაზღვრული სივრცე და ის კიდევ უფრო პატარა ხდება, ჩაკეტილი... ეკმანი ხალასი ნიჭის, იუმორის გრძნობით გამორჩეული ქორეოგრაფი და მოაზროვნე ხელოვანია, რომელიც მის ნაწარმოებს ასოციაციების პრინციპით აგებს, ზედმეტი ქვეტექსტების გარეშე, სადად, ყველასთვის გასაგებად, მარტივად, მაგრამ ორიგინალურად. ცალკეული ეპიზოდები დაშიფრულია კოდებად და მათ ამოხსნას ერთიან უწყვეტ ჯაჭვურ სიუჟეტურ ხაზთან მივყავართ. ეკმანი ცეკვაში იყენებს მეტაფორის ენას, რომელიც ხან კოსტიუმით, ხან განათებით, ხანაც საკუთრივ მოძრაობით არის გაცხადებული.

ცხოვრებისა და მაშასადამე თამაშის, გარკვეულ ეტაპებს თავისი დამახასიათებელი ნიშნები ახლავს. ეკმანს არ ავინყდება თამაშის ჩარჩოში მოქცეული პირველი გაუცნობიერე-

ბელი სექსუალური მისწრაფებები და აღმოჩენები, საკუთარ თავთან გაუცხოება, თვითგამორკვევის პერიოდები. პირველი განცდები და ოცნებები პროფესიების მიმართ, ინტერესითა და გატაცებით გამონწვეული. მოაზროვნე ქორეოგრაფს ყურადღების მიღმა არ რჩება საკუთარ თავში გამორკვევის პროცესი, შენს ალტერეგოზე სარკეში მუდმივად დაკვირვების პროცესი.

ეკმანს არც პირველი თინეიჯერული კონფლიქტებისთვის აუვლია გვერდი გოგოებსა და ბიჭებს შორის, არც პირველი ერექცია და არც პირველი კოცნა გამოპარვია თვალთახედვიდან. მონიჭული ყმანვილობის პერიოდი ეკმანმა ირმების ჯოგს შეადარა, გაფრენას რომ ლამობს. სპექტაკლის კულმინაცია პირველი მოქმედების ფინალია, სრული სიგიჟე და აღმაფრენა, როგორც სცენაზე, ასევე მაყურებელთა დარბაზში. სცენაზე „თეთრი ციდან ფიფქის ნაცვლად“, მწვანე ბურთები ცვივა, სცენა იტბორება პატარა ბურთებით და მასში მსახიობები გიჟურად ერთობიან. ეს სცენა ერთ-ერთი შთამბეჭდავი და ამაღელვებელია სპექტაკლში, რომელიც ემოციის გარეშე არც ერთი წარმოდგენის გათამაშების დროს არ ჩაივლის. აქ კვლავ ჩნდება ავი, მაგრამ მანაც საყვარელი პედაგოგის პერსონაჟი, რომელიც სიგიჟის მორევში გადავარდნილ ახალგაზრდებს უწყრება. ის არ არის უარყოფითი პერსონაჟი. სახასიათო ტიპაჟია. მკაცრი მხოლოდ მისი გამომეტყველებაა და არა მისი შინაგანი მდგომარეობა. რაღაცით ის გამდელს გავს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“დან“. შემთხვევითი არ არის, რომ ბურთების წვიმა მწვანეა. სპექტაკლის პირველი აქტში დომინანტი ფერი თეთრი და მწვანეა. მწვანე აქ სიცოცხლის სიმბოლოდ აღიქმება. ამიტომაც დგას სცენაზე სიცოცხლის ხე, მწვანე ფოთლებით შეფენილი.

მეორე აქტიდან წარმოდგენაში ყველაფერი იცვლება. მწვანეს შავი და ნაცრისფერი ჩაანაცვლებს, „სიცოცხლის ხეს“ მწვანე ფოთლებიც დასცვივდება და გაშიშვლდება, მის-

გან მხოლოდ გამხმარი შავი ფიტული რჩება, ისე როგორც იცვლება მსახიობთა კოსტიუმები სერიოზული, ოფისისთვის დამახასიათებელი სტილით და ფერით. ადამიანის ცხოვრების ამ ეტაპზე მუქი ფერები, სიმძიმე და დრამატიზმი ჭარბობს.

„ადამიანი ისევ თამაშობს, მაგრამ სხვა განწყობითა და სხვა ემოციით. ჩვენს წინ იშლება ერთ კვადრატულ მეტრზე შემოსაზღვრულ ოფისებში ჩაკეტილი რობოტები, რომლებიც რუტინამ შთანთქა თითქოს. ისინი ხელოვნურები და მექანიკურები არიან, მათ გახუმბულის ფერი ადევთ. მეორე აქტის დრამატიზმს ამძაფრებს მიკაელ კარლსონის მუსიკა, კოსტიუმები და ფოთლებისგან გაძარცვული ხე. მოძრაობებს ნერვიული ფონი ადევს. მოცეკვავეებს კი, ქანდაკებების – გაყინული. სათამაშო ბურთების ეპოქამ ჩაიარა, გარემო კი ერთფეროვანი გახდა, გმირებმა ბავშვური გულწრფელობა და სიხალისე დაკარგეს“ (ჩხარტიშვილი, 2019: 235).

ადამიანები ხელოვნურები გახდნენ, მათი ღიმილიც კი არაბუნებრივია, უფრო ეტიკეტურ-პროტოკოლური გახდა, მაგრამ ადამიანი მიუხედავად მოცემული წინააღმდეგობისა, მაინც იბრძვის ბავშვობაში დასაბრუნებლად და ამის მიზეზიც აქვს, მაგრამ ის მარცხდება ამ ბრძოლაში. ფინალში მთავარი გმირი ისევ პირველი ეპიზოდის კოსტიუმში გამოწყობილი ჩნდება. ის ფარხმარდაყრილი, ამ კოსტიუმს იხდის, სათვალეებს იხსნის და კულისებში გადის.

ასე სრულდება წარმოდგენის სიუჟეტი, რომელიც მაყურებლის ოვაციებში შთაინთქმება. ე.წ. „პაკლონი“ შემდეგ, ყველასთვის მოულოდნელად დარბაზში შუქი ქრება და ფარდა იხსნება. ავანსცენაზე შავკანიანი მომღერალი ჩნდება და კულისებიდან მსახიობები გამოცვივდებიან, რომლებიც მაყურებელს ეთამაშებიან. ოფიციალური სპექტაკლი, ანუ სააქაო ცხოვრება დასრულდა და ახლა მოქმედებამ სხვა სიბრტყეში, ანუ იმქვეყნიურ ცხოვრებაში გადაინაცვლა. წარმოდგენის ეს ნაწილი ჩვეულებრივი „პაკლონი“ კი არ არის,

არამედ ალექსანდერ ეკმანის სპექტაკლის კონცეფციის ნა-
ნილია, რომელიც იდეაში ყველაფერს მაინც ბავშვობაში, ანუ
სრულ სამოთხეში აბრუნებს.

„იმათ თქვენ ყველაფერი გაგამაზინეს“ – სპექტაკლში
ერთადერთი ვერბალური მონოლოგია, რომელსაც მოქმედე-
ბის პარალელურად ვუსმენთ. ამ ტექსტში გაცხადდა ეკმანის
“Play”-ის მთავარი კონცეპტი: „ჩვენი სამყაროს არსი, ისე რო-
გორც მე განვიცდი არის თამაში... რა არის მუსიკა? ხომ არის
ნათქვამი, კარგმა მუსიკამ სწრაფად უნდა ჩაიაროს და ჩაი-
კარგოს უსასრულობაში, ჩემთვის ცეკვა არის მხოლოდ ცეკ-
ვა. ცეკვას ხომ არ აქვს ბოლო წერტილი, დანიშნულება, რომ
დასრულდეს, ცეკვა არის ცეკვისთვის... ფიზიკური სამყარო
თავიდან ბოლომდე თამაშია, მას არ აქვს მიზანი, გარდა თა-
მაშისა... ჩვენ გვაქვს სისტემა. ამ სისტემაში ყველაფერი გან-
საზღვრულია; იწყება პირველი კლასი, მას მოსდევს მეორე,
მესამე და ა.შ. შემდეგ კოლეჯი, უნივერსიტეტი. გეუბნებიან:
ახლა მიაღწევ მიზანს. გახდები შუახნის და იტყვი: აი, მე ჩემს
მიზანს მივაღწიე და თავს უკეთ ვერ იგრძნობ. ეს კი გამოიწ-
ვევს იმედგაცრუებას და ყველაფერი ისეა, როგორც იყო.
მნიგნობრები და სწავლულები არასდროს გადმოგვცემენ
რაც არის ადამიანების არსებობის არსი – ცხოვრება“ (პარი-
ზის ოპერა, 2017).

ეკმანის დადგმა არაერთი გამოჩენილი ქორეოგრაფის
შემოქმედებით არის ინსპირირებული. ამაში არც გასაკვირია
რამე და არც დასაძრახი. ის იყენებს გარკვეულ ხერხებს და
ციტატებს, მაგრამ ახლებური კონცეპტუალური დატვირ-
ვით, ინტერპრეტირებულად და გადამუშავებული სახით.
ყველაზე ახლოს ატმოსფეროს შეგრძნებით, დახვეწილობი-
თა და სიმსუბუქით ეკმანის ბალეტი კილიანის ბალეტებთან
დგას ახლოს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ხელოვანი ნი-
დერლანდების ცეკვის თეატრთან წლების განმავლობაში თა-
ნამშრომლობდა როგორც მოცეკვავე და ქორეოგრაფი.

ეკმანის ბალეტში „Play“ მეორე მოქმედების დასაწყისი, როდესაც ადამიანები გადაჭრილი ხის მორებივით ავანსცენაზე მოგორავენ, დიმიტრის პაპაიანოუს „TWO“-თან აღძრავს ასოციაციებს. ასევე ვხვდებით ცნობილ კომპოზიციას (მოცეკვავეთა ჯაჭვი), რომელიც დიმიტრის პაპაიანოუსა და აკრამ ჰანის შემდეგ ალექსანდერ ეკმანთან განსხვავებულად გათამაშდება და ორიგინალურ დატვირთვას იძენს, ისე როგორც კრინოლინის კაბა (რომელიც ხშირად გვხვდება ირჟი კილიანის ბალეტებში და ასოციაციას აღძრავს სილვიუ პურკარეტეს მირანდასთან შექსპირის „ქარიშხალიდან“).

ეკმანს განსაკუთრებით უყვარს სტიქია სცენაზე. თუკი პინა ბაუშმა „კურთხეულ გაზაფხულში“ მოცეკვავეები ქვიშაში, ხოლო ლინ ჰაი-მინმა „მოხეტიალეთა სიმღერებში“ ბრინჯში, ეკმანმა მოცეკვავეები ჯერ წყალზე („გედების ტბა“), ხოლო შემდეგ თივაზე („ზაფხულის ღამის სიზმარი“) აცეკვა. ამჯერად, ქორეოგრაფმა პარიზის „ოპერა გარნიეს“ სცენაზე პლასტიკის მწვანე ბურთების ნიაღვარში მოაგლინა სცენაზე და სამოქმედო/საცეკვაო სივრცედ ბურთებით სავსე აუზში აქცია. ეკმანს უყვარს კუბები და შემოსაზღვრული, წერტილოვან-კვადრატული განათება. მანამდე ამ ხერხებს მან „კაკტუსში“ მიმართა და ახლა ამ მიგნებას „თამაშში“ სხვა რანგში და განსხვავებული დატვირთვით განავითარებს.

სპექტაკლის მესამე ნაწილში დიდი ბურთები პარტერში გადმოინაცვლებს და მაყურებელი ამ თამაშში ერთვება, ისე როგორც სლავა პოლუნინის „თოვლის შოუში“. ესეც კიდევ ერთი ციტატა ეკმანის „თამაშში“...

„თამაში“ შთამბეჭდავი და დაუფინყარი სანახაობაა, რომელიც გაფიქრებს, გართობს, ესთეტიკურ სიმოავენებას განიჭებს და გავიწყებს იმ ცხოვრებას, რომელიც თეატრში შემოსავლამდე გქონდა. იწყებ თამაშს და არ გინდა მისი დასრულება. „მთელი სამყარო თეატრია და ჩვენ ყველანი, ქალიც და კაციც, ამ თეატრის მსახიობები ვართ“ – შექსპირის

ამ თეორიას ეფუძნება ეკმანის სპექტაკლის კონცეფცია. სამყაროში ყველა თამაშობს, იმიტომ, რომ მას ეს სიამოვნებს და ამის გაკეთებაც უნებს.

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. ჩხარტიშვილი ლ., არავერბალური ენა, როგორც ინტერ-დისციპლინარის ინსტრუმენტი, თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებაში (ალექსანდრე ეკმანის „თამაშის“ მაგალითზე). IV საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „თანამედროვე ინტერდისციპლინარის და ჰუმანიტარული აზროვნება“ მასალები, ქუთაისი, 2019.
2. ბავალიერი არიანე, „თამაში“: ბალეტების ბალეტი, „ფიგარო“, 7.12.2017.
<https://www.lefigaro.fr/culture/2017/12/07/03004-20171207ARTFIG00212-ballet-de-balles.php>
[გად.: 13.03.2022].
3. ეკმანი ალექსანდრე „თამაშის“ შესახებ, ინტერვიუ რეჟისორთან და ქორეოგრაფთან, 2017.
<https://www.theatreinparis.com/show/play>
[გად.: 13.03.2022].
4. ეკმანი ალექსანდრე; პარიზის ოპერა, 2017.
<https://www.operadeparis.fr/en/artists/alexander-ekman>
[გად.: 13.03.2022].
5. ნუაზეტ ფ., ალექსანდრე ეკმანის „Play“, გაზ. „Theatreonline“, 31.12.2017.
<https://www.theatreonline.com/Spectacle/Alexander-Ekman-Play/58442> [გად.: 13.03.2022].
6. პარიზის ოპერის ვებ გვერდი, operaparis.fr. წარმოდგენების შესახებ/თამაში, <https://www.operadeparis.fr/en/season-17-18/ballet/play> [გად.: 13.03.2022].

ანა მირიანაშვილი
*ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა
პროფესიული სახელმწიფო თეატრი;
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში

„ჩემი შთაგონების წყაროა ბავშვი, შემოქმედებითი იმპულსი შეიძლება ყოველთვის მისი სიტყვებიდან არ მოდიოდეს, არამედ ბავშვის ქცევიდან, გამოხედვიდან, თვალის არიდებიდან“...³⁴ – წერდა XX საუკუნის ბელგიური საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, რეჟისორი და პედაგოგი ევა ბალი (1939-2021). მან უტრეხტის დრამატული ხელოვნების სკოლა 1960 წელს დაამთავრა და მთელი ცხოვრება თეატრს მიუძღვნა. ბევრს მუშაობდა როგორც შინ, ისე საზღვარგარეთ და ოცნებობდა დაეფუძნებინა დრამატული ცენტრი ბავშვებისა და მოზარდებისათვის. ე. ბალი ბელგიაში 1961 წელს, მსახიობის ოსტატობის კურსის წასაკითხად ჩავიდა, ორი წლის შემდეგ კი, კულტურის მინისტრმა პირადად შესთავაზა ფლამანდიაში მუშაობის გაგრძელება და საბავშვო თეატრის შექმნა/განვითარება. 1966 წელს ევა ცოლად გაჰყვა თავის კოლეგასა და თანამოაზრეს, აუგუსტ ბალს.

იმხანად, ფლამანდიაში ჯერ კიდევ არ არსებობდა ბოლომდე ჩამოყალიბებული პროფესიული საბავშვო თეატრი: ანტვერპენში ფუნქციონირებდა სამეფო ახალგაზრდული თეატრი, ხოლო გენტში წელიწადში ერთხელ იმართებოდა საბავშვო წარმოდგენა, რომელსაც, როგორც წესი, თავად პედაგოგები დგამდნენ. ამ თეატრების რეპერტუარი ძირითა-

³⁴ <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/>

დად შემოიფარგლებოდა „ნითელქუდასა“ და „ფიფქიას“ ადაპტირებული ვერსიებით. იმ პერიოდში, საბავშვო თეატრის მიზანს წარმოადგენდა მხოლოდ კარგად ნაცნობი, კეთილი ზღაპრით ბავშვების გართობა და რეალობისგან მოწყვეტა.

სრულიად ახალგაზრდა ევა ბალმა საკითხს იმთავითვე სხვა მხრიდან შეხედა. იგი თვლიდა, რომ სპექტაკლის საფუძველი უნდა ყოფილიყო თანამედროვე ბავშვის/მოზარდის ემოცია ფიქრი, განცდა და შინაგანი სამყარო; რომ ბავშვი შეიძლება იყოს ერთდროულად წარმოდგენის შემქმნელიცა და მისი მაცურებელიც. მისთვის ამოსავალ წერტილად პირადი გამოცდილება იქცა – პატარაობაში, როდესაც მშობლებს თეატრში დაჰყავდათ, ევა საუფროსო სპექტაკლებიდან იმხელა შთაბეჭდილებას იღებდა, რომ შემდეგ, სახლში იმავე შინაარსის პატარა სცენებს დგამდა. ევა ბალისთვის, როგორც რეჟისორისა და ავტორისათვის ცენტრალურ ფიგურად იქცა ბავშვი/მოზარდი. შემოქმედებით პროცესში მისთვის მთავარი გახდა „ბავშვის ხმა“, სწამდა მათი განსაკუთრებული არტისტიკულობის. გამუდმებით ეძებდა სპექტაკლის თემებს ბავშვების და მოზარდების ცხოვრებაში, მათთან დიდ დროს ატარებდა, ხშირად ესაუბრებოდა და ინტერესდებოდა მათი ცხოვრებით.

ბავშვებთან და მოზარდებთან მუშაობა, მათი ინდივიდუალურობიდან გამომდინარე წარმოდგენების შექმნა, იმ დროისთვის სრულიად ახალი ხილი იყო. 70-იანი წლებში ევროპის ბევრი ქვეყანა (მათ შორის, ბელგია, შვედეთი, დიდი ბრიტანეთი, ნიდერლანდები და სხვა) მოიცვა ერთგვარმა ახალგაზრდულმა ამბოხმა, ე.წ. „ხელოვნების გამათავისუფლებელმა მოძრაობამ“, რომელმაც ხელოვნების ყველა დარგზე იქონია გავლენა, თეატრი „გამოვიდა“ დიდი შენობებიდან და სტერეოტიპების ტყვეობიდან, გახდა მეტად სახალხო და ხელმისაწვდომი. დასავლეთ ევროპის მრავალ ქვეყანაში საბავშვო თეატრის წარმოშობა და განვითარება დიდწილად პედაგოგი-

ურმა და საგანმანათლებლო სფერომ განაპირობა, თეატრი იყო როგორც სოციალური, ისე სახელოვნებო სფეროს ნაწილი და სწორედ ამ პოზიციიდან იქცა ბავშვი-ინდივიდი თეატრის მხატვრული ძიებების ცენტრალურ საგნად. სკანდინავიურ ქვეყნებშიც საბავშვო თეატრი სოციალური და საგანმანათლებლო სფეროების გადაკვეთაზე ვითარდებოდა. ბელგიისა და კონკრეტულად ფლამანდიის ერთგვარი უპირატესობა კი იმაში მდგომარეობდა, რომ იქ 1970-იან წლებამდე საბავშვო თეატრს ყურადღება ფაქტობრივად არ ექცეოდა, არ გააჩნდა ფესვები და ისტორიული წინაპირობა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ ევა ბალი თავის ქვეყანაში საბავშვო/საყმაწვილო თეატრის ერთ-ერთი პირველი ფუძემდებელი იყო.

ე. ბალი ხშირად აღნიშნავდა, რომ შემოქმედების დასაწყისში მასზე დიდი გავლენა მოახდინა თადეუშ კანტორმა და მისმა წარმოდგენამ „მკვდარი კლასი“, რომელიც ნენსის ფესტივალზე, 1970 წელს ნახა; ასევე, მოგვიანებით, არიანა მნუშკინასა და სუსანე ოსტენის შემოქმედებამ. ოსტენი და ბალი ერთობლივ დადგმასაც გეგმავდნენ, თუმცა, სამწუხაროდ სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ეს პროექტი ვერ განხორციელდა.

დღემდე, როგორც ევროპაში, ისე მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში ბევრი დასი მუშაობს ევა ბალის მეთოდით, რომელიც მან 70-80-იან წლებში შეიმუშავა – „თეატრისკენ სვლა იმპროვიზაციის გზით“. იგი მიიჩნევდა, რომ თეატრი იმაზე მეტია, ვიდრე დაწერილი ტექსტის სცენიდან კითხვა. თეატრია სინათლე, მუსიკა, ემოცია, ანსამბლური ხელოვნება... ამიტომ თავიდანვე გადაწყვიტა აქცენტი თეატრალური ხელოვნების ანსამბლურობაზე გაეკეთებინა და დადგმებში მოიწვია პროფესიონალი მსახიობები, მუსიკოსები და მოცეკვავეები. პროფესიონალები ბავშვებთან ერთად მონაწილეობდნენ წარმოდგენებში და ამ პრინციპისთვის ევა ბალს სიცოცხლის ბოლომდე არ უღალატია.

70-იან წლებში, მისი ერთ-ერთი პირველი თანამოაზრე გახდა იოჰან ვან დერ ბრახტი და ბრიუსელის კამერული თეატრი, რომელიც საბავშვო თეატრალური ხელოვნების განვითარებით დაინტერესდა. შემდგომ მათ ჯგუფს შეუერთდა რაიმონდ ბოსაერტსი, მია გრიიპი და ჟოსე დე პაუიუ (სახელგანთქმული ბელგიელი მსახიობი, დრამატურგი და კინორეჟისორი). ისინი ხშირად დადიოდნენ სკოლებში, ესაუბრებოდნენ ბავშვებსა და უფროსკლასელებს, აგროვებდნენ მასალას მომავალი სპექტაკლებისთვის. რამდენიმე წელი გუნდი მხოლოდ ენთუზიაზმზე მუშაობდა, ყოველგვარი ანაზღაურებისა და ფინანსური მხარდაჭერის გარეშე, საკუთარი სახსრებით, შინიდან მოტანილი დეკორაციითა თუ კოსტიუმებით; ჯიუტად ავსებდნენ განაცხადებს და ითხოვდნენ სხვადასხვა სახელმწიფო ინსტიტუციისაგან მცირე თანხას მაინც, თუმცა პასუხად იღებდნენ, რომ ასეთი უჩვეულო წამოწყებისთვის სახელმწიფო ბიუჯეტისთვის მათ თანხას ვერ გამოუყოფდნენ. ევა ბალს არ უნდოდა უარის თქმა სტუდიურობის პრინციპზე, ჩინოვნიკები კი ვერ აძლევდნენ სუბსიდიებს იმისთვის, რაც ქალაქზე, იურიდიული სახით არ არსებობდა. ამიტომ, 1978 წელს დასი ოფიციალურად გაფორმდა, როგორც ქალაქ გენტის საბავშვო/საყმაწვილო თეატრი (Speeltheater) და მხოლოდ 1982 წელს მიიღეს მცირე ფინანსური მხარდაჭერა განათლების სამინისტროდან, თუმცა ეს არ იყო მუდმივი დაფინანსება; კვლავ საჭირო იყო კაბინეტიდან კაბინეტში საბუთებით სიარული, სამინისტროების თანამშრომელთა დარწმუნება, ეს პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა; ევა ბალისა და მისი თანამოაზრეების მოხეტიალე ცხოვრება მხოლოდ 1993 წელს დასრულდა – მათ მიიღეს პენსია და შესაბამისი დაფინანსება განათლების სამინისტროსაგან.

მუსიკალური წარმოდგენა „უცნაური ბავშვი შენს ქუჩაზე“ (*Vreemd kind in je straat*) გარდამტეხი აღმოჩნდა ევა ბალისა და მისი დასის შემოქმედებით ცხოვრებაში. წარმოდგენა-

ში მონაწილეობდნენ როგორც პროფესიონალი მსახიობები, ისე ბავშვები. ეს იყო ამბავი მწვანეთმიან ბავშვზე, რომელიც უეცრად, თითქოს არსაიდან ჩნდება ქალაქის ქუჩაში; ამბავი იმაზე, თუ როგორია ცხოვრება და გარესამყარო, როცა სხვებისგან რაღაცით გამოირჩევი. თავდაპირველად წარმოდგენა საბავშვო ფესტივალისთვის დაიდგა, მაგრამ თეატრებმა „ბერსშუეზურგ“ (Beursschouwburg) და „არკამ“ (Arca) მაშინვე შესთავაზეს სპექტაკლის პროფესიულ სცენაზე გადატანა. პირველივე პრემიერის შემდეგ პრესაში საშინლად გააკრიტიკეს „უცნაური ბავშვი შენს ქუჩაზე“, თუმცა ეს არ იყო კამათი მხატვრული ფორმის ან შინაარსის გამო, ევა ბალს აკრიტიკებდნენ იმიტომ, რომ მან სცენაზე ბავშვები გამოიყვანა, ეს კი სრულიად მიუღებელი იყო 70-იანი წლების ბელგიური საზოგადოებისთვის. „ბავშვი ბავშვია, მსახიობი კი – მსახიობი. მათი ერთმანეთში შერევა დაუშვებელია“³⁵ – წერდა ბელგიური გაზეთი „დე სტანდაარდი“. მომდევნო სპექტაკლს ცნობილი კრიტიკოსი, ვინ ვან განსბეკე დაესწრო. თეატრში მისმა გამოჩენამ დასი საშინლად შეაშინა, რადგან ჩათვალეს, რომ განსბეკე კიდევ უფრო მეტად გააკრიტიკებდა მათ წარმოდგენას, თუმცა პირიქით მოხდა – მას სპექტაკლი ძალიან მოეწონა და არაჩვეულებრივი საგაზეთო წერილიც მიუძღვნა. მას შემდეგ, ვინ ვან განსბეკე ბალის თეატრის უდიდესი გულშემამტკივარი გახდა და სიცოცხლის ბოლომდე თვალს ადევნებდა მის შემოქმედებას. წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა წილად როგორც ბელგიაში, ისე საზღვარგარეთ, დასი მალევე მიიწვიეს საერთაშორისო ფესტივალებსა და გასტროლებზე: ალაბამა, ნიუ იორკი, ვაშინგტონი, ვენა, ციურხი და სხვა. ყველა ქვეყანაში სპექტაკლს მხოლოდ მშობლიურ ენაზე თამაშობდნენ, თარგმანისა და სუბტიტრების გარეშე, მაგრამ მაცურებლისთვის სრულიად გასაგები იყო შინაარსიცა და ფორმაც.

³⁵ <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/>

გენტის საბავშვო თეატრში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ 12-16 წლის მოზარდებს, ევა ბალი მათ „მივიწყებულ თაობას“ უწოდებდა. ეს სწორედ ის თაობაა, რომელიც უკვე დიდია საბავშვო ზღაპრებისათვის, მაგრამ ჯერ პატარა – საუფროსო წარმოდგენებისთვის. მუდმივად მიმდინარეობდა სტუდიური მუშაობა, დაიდგა წარმოდგენები პროფესიონალი მსახიობების და „მივიწყებული თაობის“ მოზარდების მონაწილეობით: „ვინ ამშვიდებს მუს?“ (1987 წელს ამ წარმოდგენამ ფლამანდიული საბავშვო თეატრის ყოველწლიური ფესტივალის *Signaalprijis* მთავარი პრიზი მიიღო) და „ნავი“ (1983 წ. მოგვიანებით კი, ბელგიელმა კინორეჟისორმა, იაკო ვან დორმელმა ამ პიესის მიხედვით მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო), „მაღალი ხეები ბევრ ქარს დაიჭერენ“ (1991 წ.) – ე. ბალისა და ეინდჰოვენის დრამატული სკოლის პროექტი, „ლაურას პეიზაჟი“ (1991 წ.) და „ბალი“ (1992 წ.) ქორეოგრაფ ალან პლატელთან ერთად, რომელმაც საფუძვლიანად შეისწავლა ბალის მეთოდი და მოგვიანებით ჩამოაყალიბა ცნობილი ქორეოგრაფიული დასი “C de la B”. იმავე პერიოდში ევა ბალის მეთოდით დაინტერესდნენ რეჟისორები: პიტერ დე გრაფი, ერიკ დე ვოლდერი, რიეკს სვარტი და სხვები.

ბალის მეთოდში იმპროვიზაცია მთავარი მხატვრული საშუალებაა, რომელსაც საბოლოო მიზნამდე, წარმოდგენამდე მივყავართ. „იმპროვიზაციის მეშვეობით შეგიძლია ჩაუღრმავდე მასალას, ჩაყვინთო ფსკერამდე და იქიდან ამოიტანო ისეთი რამ, რაზეც მანამდე ვერც იფიქრებდი. თეატრალური იმპროვიზაცია ძალიან ჰგავს ჯაზს. მსახიობს პირდაპირ ვერ ეტყვი – მიდი, დაიწყე იმპროვიზაცია! ეს ერთობლივი, ფაქიზი შემოქმედებითი პროცესია, რომლის შედეგადაც იზადება პატარ-პატარა კუნძულები. ჩვენ ამ შედეგს ვინერდით. ეს ძა-

ლიან მნიშვნელოვანია – იმპროვიზაცია, ძიება და შედეგის ჩანერა-დაფიქსირება“.³⁶

ბალი რეჟისორი გაურბოდა დადგენილი ტექსტის ჩარჩოებს, ზოგჯერ წარმოდგენის საფუძველად იღებდა მუსიკას ან განათებას. მაგალითად, „ლაურას პეიზაჟის“ მხატვრული ფორმა მისი დეკორაციიდან გამომდინარე შეიქმნა. რეჟისორს ეს იდეა მხატვართან, ჟოსელინ დე იონგთან საუბრისას გაუჩნდა, როდესაც მხატვარმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ცალკე აღებული დეკორაცია ბევრს არაფერს ნიშნავს და მხოლოდ ერთგვარი დანამატია, ის აუცილებელი ელემენტი, რაც მსახიობებსა და რეჟისორს წარმოდგენის მომზადებისას სჭირდებათ. ბალმა კი შესთავაზა, ყოველგვარი წინაპირობისა და ვალდებულების გარეშე შეექმნა „ლაურას პეიზაჟის“ სცენური გარემო, მხოლოდ ისე, როგორც მას სურდა. პარალელურად კი, კომპოზიტორს, პოლ კარპენტიერს სთხოვა მუსიკის დაწერა. ორი კვირის შემდეგ ამ პეიზაჟისა და მუსიკის საფუძველზე კამილ ვანჰოლმა დაწერა ლექსები, რაც შემდეგ პიესის ტექსტად გარდაიქმნა. მხოლოდ ამის მერე „შეუშვა“ რეჟისორმა ამ გარემოში მსახიობთა ჯგუფი და სთხოვა ეპოვათ თავიანთი მხატვრული ელემენტები. იმპროვიზაციის გზით, სპექტაკლის დადგმის შეიძლება ითქვას „პირუკუ“ წარმართული პროცესის შედეგად დაიბადა „ლაურას პეიზაჟი“ – ერთობლივი, ანსამბლური ქმნილება, რომელიც მაშინვე მიიწვიეს კანადაში, აშშ-ში და სხვა ქვეყნებში.

გენტის Speelteater-ს სამი ძირითადი მიმართულება და მიზანი ჰქონდა: 1. ბავშვებისა და მოზარდებისთვის წარმოდგენების დადგმა; 2. ბავშვებისა და მოზარდებისთვის სტუდიის, სახელოსნოების შექმნა, სადაც ისინი თავად ცდიდნენ ბედს თეატრალურ სამყაროში, აღმოაჩენდნენ რაღაც ახალსა და საინტერესოს; 3. რომ სხვა ქალაქებიდან და ქვეყნებიდან ჩამოსულ მსგავს ჯგუფებს ჰქონოდათ სივრცე, სადაც თავი-

³⁶ <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/>

სუფლად გამართავდნენ თავიანთ სპექტაკლებს, გამოფენებს, პერფორმანსებსა და ა.შ. 1993 წელს თეატრი ქალაქ გენტის ცენტრში, ძველი ქარხნის შენობაში გადავიდა, სადაც ადრე სპილენძს ადნობდნენ, ამის გამო თეატრს **KOPERGIETERY**³⁷ უწოდეს, რაც პირდაპირ ასე ითარგმნება – სპილენძის ქარხანა. დარბაზი და სცენა საკუთარი სახსრებითა და გულშემატკივრების დახმარებით მოაწყეს. პარალელურად ევა ბალი საერთაშორისო ასპარეზზე გავიდა, დგამდა საბავშვო წარმოდგენებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქში: სინგაპურში, სეულში, მონრეალში, მოსკოვსა და ციურიხში; იუგოსლავიის ომის შემდეგ, მაშინვე გაემგზავრა ზაგრებში და ძალიან ბევრს მუშაობდა იქაურ ბავშვებთან. *Speelteater/KOPERGIETERY* კი გახდა ქვეყნის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო შემოქმედებითი ლაბორატორია, სადაც ევა ბალმა აღზარდა მრავალი მსახიობი, მუსიკოსი, მოცეკვავე, რეჟისორი, რომელთა ნაწილი დარჩა საბავშვო/საყმაწვილო თეატრის სფეროში, ნაწილმა კი სხვა მიმართულება აირჩია. წლების განმავლობაში, თეატრს არ გაუწყვეტია ინტენსიური კავშირი სკოლებთან და სხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან.

ევა ბალმა მრავალი საერთაშორისო ჯილდო თუ პრიზი მიიღო, ხოლო 2000 წელს მეფე ალბერტ მეორემ მას ბარონესას ტიტული მიანიჭა. თავის დევიზად ე. ბალმა აირჩია სიტყვები „ეს შესაძლებელია“ – მისი ცხოვრება ნამდვილად ადასტურებს ამ დევიზს, ევა ბალისა და მისი თანამოაზრეების მეშვეობით ბელგიურმა და საერთაშორისო საზოგადოებამ დაინახა საბავშვო თეატრის ფუნქცია და მნიშვნელოვნება. 2003 წლის შემდეგ ევამ თეატრის მართვის სადავეები თავის მონაფეს, იოჰან დე სმეტს გადასცა, თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე (2021 წლამდე) არ გაუწყვეტია კავშირი თავის დასთან. სმეტი *Speelteater/KOPERGIETERY*-ში ჯერ კიდევ ათი

³⁷ <https://www.kopergietry.be/en/programma>

ნლის ასაკში მივიდა და რამდენიმე ათეული წელი გაატარა ევა ბალის გვერდით, ამჟამად კი შემოქმედებით ლაბორატორიასა და თეატრს ხელმძღვანელობს, თავადაც ზრდის ახალ თაობებს. 2001 დასმა ოფიციალურად მიიღო გენტის საბავშვო და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სტატუსი.

ევა ბალის მნიშვნელოვანი დადგმებია: „უცნაური ბავშვი შენს ქუჩაზე“ (1975 წ.), „გაზაფხული“ (1978 წ.), „ნავი“ (1983 წ.), „დრიან მოულის საიდუმლო დღიური“ (1986 წ.), „ვინ ამშვიდებს მუს?“ (1987 წ.), „ლაურას პეიზაჟი“ (1991 წ.) და „ბალი“ ალან პლატელთან ერთად, „შუმის მიღმა“ (1993 წ.), „ნაბიჯები ღამეში“ (1996 წ.), „ბენტეიკ“ (2000 წ.), „სახიფათო მოგზაურობა“ (2001 წ.), „სიურპრიზი“ (2004 წ.), „ველური საგნები“ (2003 წ.), „მისტერ ბერტის თავგანწირული, უიმედო, ყოვლისმომცველი სიყვარული“ (2006 წ.), „სატინა და თეთრი ღვინო“ და „სიყვარული“ ქორეოგრაფ აივს თუვისთან ერთად, რომელიც ახლაც ევა ბალის მეთოდით მუშაობს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, „მწუხარება მეორე მხრიდან“ (2010 წ.), „შარლოტა“ ჰენდრიკ ლებონთან ერთად (2012 წ.) და „დაკარგული“ (2015 წ.).

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტ რესურსები:

1. <https://www.kopergietery.be/en/programma>
2. <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/eva-bal-over-de-jaren-70/>
3. <https://e-tcetera.be/eva-bal-1938-2021-theatermaker-en-pionier/№>

ანა კვინიკაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ელფრიდე იელინეკის დრამატურგია

*„ხმებისა და უკუხმების მუსიკალური ნაკადი-
სათვის იმ რომანებსა და პიესებში, რომელნიც,
უჩვეულო ლინგვისტური სიზუსტით, სოცია-
ლური კლიშეებისა და მათი დამმონებელი ძა-
ლაუფლების აბსურდულობას გვიჩვენებენ“.*

შვედეთის აკადემია³⁸

ნობელის პრემია დაარსებიდან დღემდე (1901-2021 წწ.)
სულ 58 ქალს მიენიჭა.³⁹ მათ შორის არის ავსტრიელი მწერა-
ლი და დრამატურგი ელფრიდე იელინეკი, რომელმაც ნობე-
ლის პრემია ლიტერატურის დარგში 2004 წელს მიიღო.⁴⁰

შვედეთის აკადემიის მუდმივმა მდივანმა, ნობელის კო-
მიტეტის წევრმა, პროფესორ ჰ. ენგდალმა იელინეკის შემოქ-
მედება შემდეგნაირად დაახასიათა: „ელფრიდე იელინეკი
მოფიქრებულად, განზრახ უღებს საკუთარი შემოქმედების
კარებს იმ კლიშეებს, რომელთაც ნალექეს მედიასიახლენი
და ფართოდ რეკლამირებული პოპ-კულტურა – ჩვენი დრო-
ის კოლექტიური ქვეცნობიერი. იგი მოხერხებულად იყენებს
იაფფასიანი ლიტერატურის, კომიქსების, „საპნის ოპერე-
ბის“, პორნოგრაფიისა და ფოლკლორისტული რომანების
კოდებს – ისე, რომ ნიშანდობლივი უგუნურობა ამ ვითომდა

³⁸ ინგლისურიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა.

³⁹ 1895 წელს, შვედი ქიმიკოსის, ინჟინრისა და მეწარმის ალფრედ ნობელის ანდერძის თანახმად, საფუძველი ჩაეყარა ნობელის პრე-
მიის დაარსებას. პრემია პირველად 1901 წელს გაიცა.

⁴⁰ www.nobelprize.org, <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/nobel-prize-awarded-women/> [გად.: 23.01.2022].

უვნებელი სამომხმარებლო ფენომენისა მთლიანად აშკარავდება. მწერალი ახდენს იმ ცრურწმენათა პაროდირებას, რომელთაც ჩვენ არასდროს ვაღიარებდით, და სალი აზრის მიღმა დაფარულ, საძაგელ ჩურჩულს იჭერს – იმ ჩურჩულს, რომელსაც არ გააჩნია არც სანყისი და არც ზუსტი ადგილი: მასების ხმას. იელინეკმა თქვა, მე ენას ვუკაკუნებ, რათა მისი დაფარული იდეოლოგიების ხმა გავიგო. სწორედ ასე უსმენს ექიმიც პაციენტის გულმკერდს. ჩვენ შეძრწუნებულნი აღმოვაჩინეთ, როგორ აირეკლება ყოველდღიურ საუბარში კლასობრივი ჩაგვრა, სექსიზმი, შოვინიზმი და ისტორიის დამახინჯება. სპორტი იმთავითვე საეჭვო საქმიანობად იქცევა თავისი სამხედრო წრთვებით, უნიფორმებით, ძლიერისა და გამარჯვებულის კულტით. ბუნება პოლიტიკურ მახედ გვევლინება. ავსტრიის ალპური ლანდშაფტი იელინეკისთვის სრულყოფილი ფონი აღმოჩნდა იდილიის დასამსხვრევად“.⁴¹

ელფრიდე იელინეკი, პეტერ ჰანდკესა⁴² და ბოთო შტრაუსთან⁴³ ერთად, ყველაზე მნიშვნელოვან თანამედროვე გერმანულენოვან დრამატურგად ითვლება. იგი 1946 წლის 20 ოქტომბერს ავსტრიაში, ქალაქ მიურცუშლაგში დაიბადა. მისი დედა, წარმოშობით რუმინელ-გერმანელი ოლგა ბიუხნერი, ბურჟუაზიული წრიდან, მდიდარი ვენელი ოჯახიდან იყო, ხოლო, იელინეკის მამა, ფრიდრიხ იელინეკი ჩეხი ებრაელი გახლდათ – სოციალისტი მუშათა კლასიდან⁴⁴⁴⁵. მამამისმა

⁴¹ ინგლისურიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა.

⁴² პეტერ ჰანდკე (Peter Handke, დ. 1942) – ავსტრიელი მწერალი, დრამატურგი, მთარგმნელი, პოეტი, კინორეჟისორი და სცენარისტი. 2019 წელს მიიღო ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში.

⁴³ ბოთო შტრაუსი (Botho Strauss, დ. 1944) – გერმანელი დრამატურგი, რომანისტი და ესეისტი. მიღებული აქვს მრავალი პრემია, მათ შორის: გეორგ ბიუხნერის პრემია (1989), ჟან პაულის პრემია (1987), შილერის მემორიალური პრემია (2007). ქართული თეატრის სცენაზე, პირველად, ბოთო შტრაუსის პიესა „პარკი“ 1998 წელს სამეფო უზნის თეატრში დაიდგა, რეჟისორი: დავით საყვარელიძე.

⁴⁴ Elfriede Jelinek biography, notablebiographies.com [გადა.: 23.03.2022].

მეორე მსოფლიო ომის დროს დევნის თავიდან აცილება მოახერხა, ვინაიდან ქიმიკოსი იყო და სტრატეგიულად მნიშვნელოვან ინდუსტრიულ წარმოებაში მუშაობდა, თუმცა, მისი არაერთი ახლო ნათესავი ჰოლოკოსტს ემსხვერპლა, რამაც მასზე სერიოზული ფსიქოლოგიური და ემოციური გავლენა მოახდინა. ელფრიდე იელინეკის მშობლებმა მასზე, როგორც პიროვნებაზე და მის შემოქმედებაზე გარკვეული კვალი დატოვეს. ელფრიდეს, განსაკუთრებით დაძაბული ურთიერთობა დედასთან ჰქონდა, რომელიც მისგან „მუსიკალური ფუნდერკინდის“ შექმნას ცდილობდა. სწორედ ამიტომ, ელფრიდეს ადრეული ასაკიდანვე შეასწავლიდნენ ფორტოპიანოზე, ვიოლინოზე, გიტარაზე, ორგანზე და სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრას. მოგვიანებით, მან სწავლა ვენის კონსერვატორიაში გააგრძელა, სადაც ორგანისტის დიპლომი მიიღო. ამ დროის განმავლობაში იელინეკი ცდილობდა დედის მოლოდინი გაემართლებინა, ამავდროულად კი ფსიქოლოგიურად არაჯანსაღ მამასთან გამკლავება უწევდა (Boiter, 1998: 199-207). მუსიკალური განათლების მიღების პარალელურად, იგი ვენის უნივერსიტეტში ხელოვნებისა და თეატრის ისტორიას შეისწავლიდა, თუმცა, შფოთვითი აშლილობის გამო მას სწავლის შეწყვეტა მოუწია, რის შედეგადაც მშობლების სახლში ერთი წლის განმავლობაში იზოლირებულად ცხოვრობდა. ამ პერიოდის განმავლობაში მან სერიოზული ლიტერატურული მოღვაწეობა დაიწყო. მწერლობა, საბოლოოდ მისი მხატვრული გამოხატვის მთავარი ფორმა გახდა.

ელფრიდე იელინეკის ლიტერატურული დებიუტი 1967 წელს ლექსების კრებულით „Lisas Schatten“ („ლიზას ჩრდილი“) შედგა, რასაც მისი პირველი რომანის „Wir sind Lockvögel Baby!“ („ჩვენ მატყუარები ვართ, პატარავ!“, 1970)

⁴⁵ Obscene Fantasies: Elfriede Jelinek's Generic Perversions, University of Massachusetts Amherst [გადა.: 05.12.2020].

გამოცემა მოჰყვა. პირველი კრიტიკული აღიარება კი მიიღო რომანისთვის “Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft” („მაიკლი. ახალგაზრდა ადამიანის გზამკვლევი ინფანტილური საზოგადოებისთვის“, 1972). 1969 წელს იელინეკმა პირველი ლიტერატურული ჯილდო მიიღო. ამ პერიოდში იგი პოლიტიკურადაც გააქტიურდა.

აკრიტიკებდა რა ავსტრიის ნაცისტურ წარსულს, იელინეკი ყოველთვის თავისი სამშობლოსგან გამიჯვნას ცდილობდა, თუმცა, მისი ტექსტები ავსტრიული ლიტერატურის ტრადიციაში ღრმად არის ფესვგადგმული. მის შემოქმედებაზე კარგად ჩანს ისეთი დიდი ავსტრიელი მწერლების გავლენა, როგორებიც არიან: ინგებორგ ბახმანი, მარლენ ჰაუს-ჰოფერი და რობერტ მუსილი (Honegger, 2006: 5-19).

ელფრიდე იელინეკი მიიჩნევა, როგორც ფემინისტი მწერალი ქალი, რომელიც ხშირად წერს გენდერულ ურთიერთობებზე, ქალის სექსუალობაზე და პოპულარულ კოლტურაზე. ზოგადად, მისი პოლიტიკური პოზიციები (განსაკუთრებით, ფემინიზმი და კომუნიზმი) მნიშვნელოვანი და შეიძლება ითქვას განმსაზღვრელი ფაქტორებია მისი შემოქმედების გააზრებისთვის, რომელიც საკმაოდ მრავალფეროვანია და მოიცავს: რომანებს, ლექსებს, თეატრალურ ტექსტებს, რადიო პიესებს, კრიტიკულ ესეებს, სცენარებს, თარგმანებს, მუსიკალურ კომპოზიციებს და სხვ. (Stevens, 2016: 169-199). მის შემოქმედებაში ქალზე სექსუალური ძალადობა და ზოგადად სქესთა ბრძოლა ნამყვანი თემებია. სატირულ რომანში „საყვარლები“⁴⁶ (“Die Liebhaberinnen”, გამოქვეყნდა 1975 წელს) მან აღწერა ქალის, როგორც მსხვერპლის მდგომარეობა ადამიანური სახის არმქონე პარტიარქალურ საზოგადოებაში. მის ნახევრად ავტობიოგრაფიულ რომანში „პიანისტი ქა-

⁴⁶ რომანი „საყვარლები“ 2008 წელს ქართულ ენაზე გამომცემლობა „არტემ“ გამოსცა. მთარგმნელი: ანა კორძაია-სამადაშვილი.

ლი⁴⁷ („Die Klavierspielerin“) კი, იგი ეხება სექსუალურობის ჩახშობის, მოთოკვის საკითხებს. 2001 წელს რომანის „საყვარლები“ მიხედვით სკანდალურმა ავსტრიელმა კინორეჟისორმა მიხაელ ჰანეკემ ფილმი გადაიღო, რომელშიც მთავარ როლს ცნობილი ფრანგი მსახიობი იზაბელ იუპერი ასრულებდა. ფილმს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ელფრიდე იელინეკის მნიშვნელოვანი რომანები აგრეთვე მოიცავს: „Die Ausgesperrten“ („მშვენიერი, მშვენიერი დროება“, 1980), „Lust“ („ვნება“⁴⁸, 1989), და „Gier“ („გაუმადლობა“, 2000).

თავის ტექსტებში იელინეკმა უარი თქვა ტრადიციული ლიტერატურული ტექნიკის კონვენციების გამოყენებაზე, ლინგვისტური და თემატური ექსპერიმენტების სასარგებლოდ. თითქმის ყველა მის ტექსტში ვხვდებით ავტორის უკომპრომისო გულწრფელობას, რასაც გარდაუვლად თან ახლავს სისასტიკის თემაც, როგორც უდიდესმა ესპანელმა დრამატურგმა, კალდერონმა დაწერა თავის პიესაში „ცხოვრება სიზმარია“: „არაფერია ამ ქვეყანაზე სისასტიკეზე უფრო ნამდვილი“.⁴⁹ სისასტიკის და გულწრფელობის კუთხით, ელფრიდე იელინეკის შემოქმედება (და ზოგ შემთხვევაში მისი ბიოგრაფია) მოგვაგონებს ინგლისელ დრამატურგ სარა კეინს, რომლის შემოქმედებაშიც იკვეთება მსგავსი თემები: ძალადობა, სისასტიკე, გენდერული ურთიერთობები, პორნოგრაფია, სამომხმარებლო საზოგადოების კრიტიკა, ადამიანის მარტოობა, ტკივილი და სულიერი აშლილობა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ელფრიდე იელინეკი მნიშვნელოვანი ფიგურაა არამხოლოდ მწერლობასა და ლიტერატურაში, არამედ დრამატურგიასა და თეატრშიც. 1979 წლი-

⁴⁷ რომანი „პიანისტი ქალი“ 2006 წელს ქართულ ენაზე გამომცემლობა „ინტელექტმა“ გამოსცა. მთარგმნელი: ლაშა დადიანი.

⁴⁸ რომანი „ვნება“ 2020 წელს ქართულ ენაზე გამომცემლობა „ნიგნები ბათუმში“ გამოსცა. მთარგმნელი: ტატა კოტრიკაძე.

⁴⁹ თარგმანი ეკუთვნის დალი ინკირველს. დაიბეჭდა ჟურნალ „ხელოვნებაში“ (1992, №9-10).

დან მოყოლებული დღემდე მას 40-მდე პიესა, რადიო პიესა და თეატრალური ტექსტი აქვს შექმნილი. მათ შორის აღსანიშნავია “Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte; oder Stützen der Gesellschaften” („რა მოხდა მას შემდეგ, რაც ნორამ ქმარი მიატოვა; ან საზოგადოების საყრდენები“, 1979), რომელიც მან ჰენრიკ იბსენის კლასიკად ქცეული პიესის „თოჯინების სახლის“ გაგრძელებად დაწერა. იელინეკის პიესის სახელწოდება იბსენის კიდევ ერთი პიესის დასახელებას შეიცავს – “Samfundets støtter” („საზოგადოების საყრდენები“, 1877). ეს გახლავთ იბსენის პირველი პიესა, რომელშიც იგი სოციალური ცნობიერებისა და სამართლიანობის საკითხებს ეხება. პიესა „რა მოხდა მას შემდეგ, რაც ნორამ ქმარი მიატოვა; ან საზოგადოების საყრდენები“ პირველად 1979 წელს გამოიცა და იმავე წლის ოქტომბრის თვეში შედგა მისი პრემიერა ავანგარდულ ფესტივალზე steirischer herbst ქალაქ გრაცში, რეჟისორი – კურტ იოზეფ შილდკნეხტი (Kurt Josef Schildknecht). ელფრიდე იელინეკის თეატრალური დებიუტი კრიტიკული წრეებისა და მედიის მიერ დიდწილად უგულვებელყოფილი აღმოჩნდა. მიუხედავად ამისა, ნობელის პრემიის ლაურეატი ავტორის პირველი პიესა არაერთი ახალი თემისა და ფორმალური სიახლეების დანერგვას ემსახურებოდა, რომლებიც ავტორის მთელ ლიტერატურულ შემოქმედებას ახასიათებს. პიესა იბსენის „თოჯინების სახლის“ ტრადიციას მიჰყვება და გარკვეულწილად მისივე რომანს „საყვარლები“ ეყრდნობა (Konzett, 2007: 101-110). პიესაში ავტორი განიხილავს ქალთა ეკონომიკურ და სოციალურ მდგომარეობას ავსტრიისა და ზოგადად ევროპის კაპიტალისტური ძალაუფლების სტრუქტურაში. XX საუკუნის დასაწყისში ჰენრიკ იბსენი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც „გაბედა“ და დაწერა ე.წ. „ფემინისტური დრამა“, რომელმაც შემდგომ წლებში არაერთ დრამატურგს მისცა შთაგონების წყარო, მსგავსად ელფრიდე იელინეკისა. „თოჯინების სახლის“ „გაგრძელება“, აგრეთვე დაწერილი აქვს თანამედროვე ამერი-

კელ დრამატურგ ლუკას ჰნათს (Lucas Hnath). მისი პიესა “A Doll’s House, Part 2” („თოჯინების სახლი, ნაწილი მეორე“, 2017) აგრეთვე განიხილავს გენდერულ ურთიერთობებსა და საზოგადოების მიერ ერთობლივად დადგენილ წესებს.⁵⁰

შემდეგი პიესა, რომელიც ეფრიდე იელინეკმა დაწერა, გახლავთ “Clara S, musikalische Tragödie” („კლარა შ, მუსიკალური ტრაგედია“, 1982), რომლის პრემიერა 1982 წლის 24 სექტემბერს Theatre der Stadt Bonn-ში, გერმანიაში შედგა, რეჟისორი – ჰანს ჰოლმანი (Hans Hollmann). პროფესიული კრიტიკისა და მაცურებლის შეფასება ამ შემთხვევაშიც არაერთგვაროვანი იყო – ტიპიური რეაქცია იელინეკის ადრეულ პიესებზე. პიესაში ავტორი იკვლევს თავის ერთ-ერთ მთავარ თემას: ხელოვნების სამყაროს პრეტენზიებს, მის დამოკიდებულებას გენდერთან, მის კომერციალიზმსა და ექსპლუატაციისკენ მიდრეკილებას. მან ეს თემა მოგვიანებით გააფართოვა მის რომანში „პიანისტი ქალი“.⁵¹ პიესა „კლარა შ, მუსიკალური ტრაგედია“ სამი ისტორიული ადამიანის ანაქრონისტულ⁵² შეხვედრას აღწერს: 1929 წელს კლარა⁵³ და რობერტ შუმანები იტალიელ პოეტ გაბრიელ დ’ანუნციოს მის ვილაში ხვდებიან. პიესის მთავარი თემა არის დაძაბულობა

⁵⁰ ლუკას ჰნათის აღნიშნული პიესა სახელწოდებით „თოჯინების სახლი 15 წლის შემდეგ“ 2021 წელს დაიდგა გიორგი ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, რეჟ: თომა ათანელიშვილი.

⁵¹ Kraft, Helga W., Clara S. Musikalische Tragödie, The Literary Encyclopedia, <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16878> [გადა.: 27.01.2022].

⁵² ანაქრონიზმი – ქრონოლოგიური შეუსაბამობა. ამა თუ იმ ფაქტის, მოვლენის, პიროვნებისა თუ ნივთის მიკუთვნება სხვა დროისათვის, სხვა ეპოქისათვის.

⁵³ კლარა შუმანი (Clara Josephine Wieck Schumann) – გერმანელი კომპოზიტორი, პიანისტი და მუსიკალური პედაგოგი, კომპოზიტორ რობერტ შუმანის ცოლი.

ხელოვნებასა და ფულს შორის, რომელიც საბოლოო ჯამში კლარაზე ახდენს ზეგავლენას. ცნობილ პიანისტთან და კომპოზიტორთან ქორწინების შემდეგ, კლარა მთლიანად რობერტის კარიერაზე ზრუნავს და ახლა მხოლოდ დიდი ხელოვნის თავგანწირული ცოლია. აღნიშნული პიესით იელინეკი უპირისპირდება მამაკაცის ორიგინალურობაზე და გამორჩეულობაზე მოგონილ დამოკიდებულებას საკუთარი წერის პრაქტიკით – პიესაში ჩნდებიან არა პერსონაჟები, არამედ პერსონაჟები, როგორც ენის მატარებლები, რომლებიც მოძრაობენ უცხო ხმების ქსელში. კლარა შ.-ს პერსონაჟი ანგრევს გენიოსის კულტს და აჩვენებს ხელოვნების ბიზნესში ქალების მიერ საკუთარი შემოქმედების რეალიზაციის შეუძლებლობას.⁵⁴ ისევე, როგორც მის სხვა პიესებში, აქაც იელინეკი იყენებს ინტერტექსტუალობას, იმისათვის რომ გააშიშვლოს მითები, ცნებები, კლიშეები და საზოგადოების მიერ კოლექტიურად მიღებული იდეები.⁵⁵

ელფრიდე იელინეკი ფემინისტური თემების გარდა სოციალურ და პოლიტიკურ თემებზეც აქტიურად წერს. სწორედ ამიტომ, მინდა მისი ერთ-ერთი უახლესი და საკამათო პიესაც “Bambiland” („ბამბილენდი“, 2003) ვახსენოთ. ეს პიესა უაღრესად კრიტიკულია შეერთებული შტატების საგარეო პოლიტიკის მიმართ ერაყში. „ბამბილენდიც“ იელინეკის სტილშია დაწერილი – მასში ვხვდებით ძალადობის მრავალ აქტს, როგორც ფიზიკურს, ასევე სექსუალურს. პიესაში ავტორის კრიტიკა ასევე მიმართულია საერთაშორისო მედიისაკენ, უფრო ზუსტად – დასავლური პრესისა და მისი როლისკენ ერაყის ომში. პიესის ორიგინალი ვერსია და მისი ინგლისური თარგმანი (მთარგმნელი: ლილიან ფრიდბერგი)

⁵⁴ <https://www.ulrikeottinger.com/en/stage-details/clara-s-2> [გად.: 27.01.2022].

⁵⁵ Kraft, Helga W., Clara S. Musikalische Tragödie, The Literary Encyclopedia, <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16878> [გად.: 27.01.2022].

ხელმისაწვდომია ელფრიდე იელინეკის ოფიციალურ ვებ-გვერდზე (www.elfriedejelinek.com).

მიუხედავად იმისა, რომ ელფრიდე იელინეკი საერთაშორისოდ აღიარებული დრამატურგია, საკმაოდ რთულია მისი პიესების ინგლისურ ენაზე მოძიება. ინტერნეტ სივრცეში სულ რამდენიმე პიესის ინგლისური თარგმანის ნახვაა შესაძლებელი. ელფრიდე იელინეკის რომანებისგან განსხვავებით, მისი თეატრალური ტექსტები ქართულ ენაზე ჯერჯერობით არ არის ხელმისაწვდომი. სწორედ ამიტომ, ქართულ თეატრს ჯერ კიდევ წინ აქვს იელინეკის დრამატურგიის აღმოჩენა.

მოხსენება ელფრიდე იელინეკზე შვედეთის აკადემიის მუდმივი მდივნის, ნობელის კომიტეტის წევრის, პროფესორ ჰ. ენგდალის მიმართებით დავიწყეთ. მოდით, მისივე სიტყვებით დავასრულოთ:

„ღრმად პატივცემულო ელფრიდე იელინეკ!

ჰეგელის სიტყვებით, ქალი საზოგადოების ირონიაა. თქვენი შემოქმედებით, თქვენ ახალი მიმართულება მიეცით ლიტერატურაში ქალთა ერეტიკულ ტრადიციას და განავითარეთ ლიტერატურული ხელოვნება. თქვენ არ გიცდიათ მორგებოდით საზოგადოებასა და თქვენი დროის ჩარჩოებს, არც საკუთარი ნაწარმოებების მკითხველთა გემოვნებისათვის მისადაგება ყოფილა ოდესმე თქვენი მიზანი. თუკი ლიტერატურა თავისი დეფინიციით ის ძალაა, რომელიც არაფერს ეპუება და თავს არაფერს უხრის, ჩვენს დროში თქვენ ამის ერთ-ერთი ყველაზე ჭეშმარიტი მაგალითი ბრძანდებით“.⁵⁶

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გოგოლაშვილი ნ., ნობელის პრემიის ლაურეატები, ელფრიდე იელინეკი, ჟურნალი „საუნჯე“, №5-6, 2006.

⁵⁶ ინგლისურიდან თარგმნა ნანა გოგოლაშვილმა.

2. ცხოვრება სიზმარია, კალდერონი, ჟურნალი „ხელოვნება“, თბილისი, №9-10, 1992.
3. Boiter, V., Elfriede Jelinek, Women Writers in German-Speaking Countries, Westport, CT: Greenwood Press. pp. 199–207, 1998.
4. Elfriede Jelinek biography, www.notablebiographies.com [გად.: 23.03.2022].
5. Honegger, G., How to Get the Nobel Prize Without Really Trying, Theater, 36 (2): 5–19, 2006.
6. Konzett, M., Lamb-Faffelberger, M., Women, Socialization, and Power, Elfriede Jelinek: writing woman, nation, and identity: a critical anthology. Associated University Presse. pp. 101–110, 2007.
7. Kraft, Helga W., Clara S. Musikalische Tragödie, The Literary Encyclopedia, <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16878> [გად.: 27.01.2022].
8. Obscene Fantasies: Elfriede Jelinek's Generic Perversions, University of Massachusetts Amherst [გად.: 05.12.2020].
9. Stevens, L., Elfriede Jelinek's Bambiland, Anti-War Theatre After Brecht, Springer, pp. 169–199, 2016.
10. www.nobelprize.org, <https://www.nobelprize.org/prizes/lists/nobel-prize-awarded-women/> [გად.: 27.01.2022].
11. <https://www.ulrikeottinger.com/en/stage-details/clara-s-2> [გად.: 27.01.2022].

ლელა ოჩიაური

*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი*

ადამიანები. ადგილები. დრო

კინოში (საერთოდ, ხელოვნებაში) მოქმედების ადგილი თუ სამოქმედო არე, ტერიტორია, სივრცე, გარემო, ქალაქი, სოფელი, ქუჩა მოვლენებში „ბუნებრივი“ და „გარდუვალი“ ჩართულობისა და „ფიზიკური“ დატვირთვის გარდა, ავტორის ჩანაფიქრის, იდეის ვიზუალური გამოხატვის მხატვრულ სახედ, მეტაფორად, სიმბოლოს მნიშვნელობით განისაზღვრება.

თავისთავადაც, არაფერი ისე ზუსტად არ გამოხატავს დროს, ეპოქას, ქვეყნის პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ მდგომარეობას, როგორც არქიტექტურა. საერო, საკულტო, ფუნქციური, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ პრივატული. ის დროსთან ერთად ცვალებადიც და მარადიულიცაა. სამუდამოდ აღბეჭდავს მოვლენებს, ამა თუ იმ სახით გამოხატავს და ინახავს მათ, ამა თუ იმ მდგომარეობაში, ფორმით მკაფიოდ მეტყველებს სახელმწიფო მართვის ფორმებზე, მშვიდობიან ცხოვრებასა თუ ექსტრემალურ რეალებზე.

კინემატოგრაფი, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ყველაზე „რეალური“, „ცხოვრებასთან მიახლოებული“ დარგი, რომელიც, მართალია, ახალ მხატვრულ სინამდვილედ გარდასახულ, მაგრამ რეალურ გარემოში (თვით ყველაზე ირეალურსა და პირობითშიც კი), რეალურ განზომილებებსა და ქმედების პროცესში არსებობას ასახავს, ნაცნობ თუ უცნობ, „საცნობი“ თუ განყენებული მახასიათებელი ნიშნებით

გამოსახულ მოცემულობებში. კინოს ამ თავისებურებასა და შესაძლებლობას.

თუმცა არსებობს მოსაზრება, რომ: „დღეს, როცა ასე იოლი გახდა ფოტოსა და ვიდეოს გადაღება, დამუშავება და მინოდება, ბევრს, ჩემი აზრით, შეცდომით ჰგონია, რომ ფოტო და ვიდეო ქალაქის ასახვის (დროისა და სივრცის დაფიქსირების) ყველაზე საუკეთესო საშუალებაა. არ უნდა დაგვა-ვიწყდეს, რომ ტექსტებში ქალაქების ასახვის ტრადიცია უძველესია და ლამის თავად ქალაქური ცივილიზაციის ტოლია.

მწერალი კამერაზე მეტს ხედავს, რადგან მწერლის მხერა ფასადებს მიღმაც აღწევს, რადგან მწერლის თვალსა და ყურს არც ყოფითი ცხოვრების ძნელადმოსახელთებელი ამბები თუ რთული ურთიერთობები გამორჩება, რაც ასევე ქალაქური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომ არაფერი ვთქვათ მწერლის მიერ დაფიქსირებულ დროზე, რომელიც ბევრად უფრო დიდ ინტერვალს მოიცავს, ვიდრე ფოტოზე გაყინული წამი ან კინოფირზე გადატანილი წუთები“ (არჩვაძე, 2021).

ასე იქმნებოდა და იქმნება ქალაქზე, ტილოზე თუ ფირზე აღბეჭდილი საქართველოს პორტრეტი, რომელშიც ნაცნობი შტრიხები და დეტალებიცაა (საიმიჯო ფილმებისა თუ ალბომ-ღია ბარათების მსგავსად) და უცნობი ნაგებობები თუ პანორამები, რომლებიც მკვეთრად და დაუფარავად გამოხატავენ რეჟისორის ჩანაფიქრს ადამიანების სულიერი ცხოვრების შესახებ.

„ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ პირველ ურბანისტულ ტექსტად მიჩნეულია პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშავანგები ქალაქში“. მასში ტრაგიკული სიმძაფრითაა წარმოდგენილი ქალაქის აპოკალიფსური ხილვა. გურამ ასათიანის შეფასებით, ჰალუცინაციებით აღმოდებული ქალაქი პოეტს „წარმოდგება მისტიკურ კოცონად, რომელშიც უმწეო მშვენიერ ფრინველებთან ერთად სამუდამოდ ინვოღნენ პოეტის წმინდათანმინდა ილუზიებიც, და ეს სისხლიანი სასაკ-

ლაო, როგორც მთვრალ ხალხს, ისე იზიდავდა პოეტის შთაგონებას“ (ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 2017).

„ნაცნობი“ თუ უცნობი თბილისისა და ქვეყნის სხვა ადგილების ჩვენებას ქართულ მწერლობაში, მხატვრობაში, კინოში სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული მიზეზები ჰქონდა. ფილმებში სხვადასხვაგვარად იხატებოდა უცნობი თუ ამოსაცნობი ნიშნებით შექმნილი გარემო. ორივე შემთხვევაში, ცხოვრების ვიზუალური ანაბეჭდები კინომეცყველების ერთ-ერთ გამორჩეულ და თავისთავად კოდირებულ სისტემად ჩამოყალიბდა, რომლის დაშიფვრისა და გაშიფვრის შესაძლებლობა დროსთან, სახელმწიფოს ნგრევასთან, შენებასთან, ისევ ნგრევა-შენებასთან, სისტემის ცვლილებასა და სტაბილურობასთან ერთად თავიდან აღმოსაჩენი იყო.

დროის გასვლასთან ერთად იცვლება ჩვენი დამოკიდებულება როგორც ისტორიული სინამდვილის, ასევე ეკრანზე მისი ფიქსირების მიმართაც. ის კინონიმუშები, რომლებში მოქმედებაც ხდება, ვთქვათ, XX საუკუნის დასაწყისში – დაწყებული ვასილ ამაშუკელის „აკაკი წერეთლის მოგზაურობიდან“, ივანე პერესტიანის „სამი სიცოცხლიდან“, „არსენა ჯორჯიაშვილიდან“, ალექსანდრე ნუნუნავას „ხანუმადან“, კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანიდან“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიადან“, ნუცა ლოლობერიძის „ბუბადან“ თუ მიხეილ ჭიაურელის „საბადან“ – მოქმედების ადგილები რეალური, „იმდროინდელი“ ქალაქები და სოფლებია, რომლებიც ქმნიან ქალაქების, გარემომცველი სინამდვილის იდენტურ სახეს.

საბჭოთა ეპოქაში, არსებობის პირველი წლებიდან, როდესაც ახალი სახელმწიფოს შენება იწყებოდა და როდესაც, როგორც უწოდებენ – პროპაგანდის მძლავრი მანქანა ამუშავდა – აქტუალური და საჭირო გახდა ამ მშენებლობის პირდაპირი და გადატანითი შინაარსის ვიზუალური თუ ფაქტობ-

რივი დადასტურება და არა მხოლოდ ამბის თხრობის დონეზე, არამედ, უშუალო პროცესის გათვალისწინებით.

ამიტომ, იყო თუ არა აუცილებლობა, მხატვრული ჩანაფიქრის ლოგიკიდან გამომდინარე, ფილმებში აღბეჭდავდნენ მშენებარე ქალაქების, სახლების, ქუჩების, ქარხნების, კახლების, გზების, ხიდებისა და ა.შ. შთამბეჭდავ სურათებს. ეს მშენებლობები და მშენებარე ნაგებობები, ერთი მხრივ, რეალურ ფაქტებს ასახავდნენ, ზოგჯერ გამონაგონსაც და ყველა შემთხვევაში, ახალი სახელმწიფოს შენების იდეოლოგიურ მეტაფორებს წარმოადგენდნენ.

და თუ ასეთი ფაქტი არ იყო, ის უნდა გამოეგონათ. მაგალითად, ასე მოხდა მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეს“ ფინალში. ტრაქტორებსა და ბულდოზერებს სვანეთისკენ გზა გაჰყავთ. ის ახალი ცხოვრების გზაა, რომელმაც ძველის ყველა კედელი უნდა დაანგრის და ადამიანებს დიდ სამყაროში სივრცე გაუხსნას. სვანეთისკენ გზის გაყვანის ფაქტი, მით უფრო ორაზროვანი იყო, რადგან 1928-1929 წლებში ეს მშენებლობა დაწყებული არ იყო.

საერთოდ, გზის მეტაფორა ერთ-ერთი ტირაჟირებული მეტაფორაა, რომელსაც მიმართავდა და იყენებს ბევრი რეჟისორი მსოფლიო კინოში. გზა ყოველთვის სადღაც მიდის, ზოგჯერ აქვს გეზი და საბოლოო ადგილი, ზოგჯერ არა აქვს.

საბჭოთა კინოს პირველ წლებში გზა აუცილებლად ნათელი მომავლისკენ მიიწვედა – განსაკუთრებით, სოფლიდან ქალაქისკენ (რადგან სახელმწიფო კურსი, როგორც ცნობილია, ასეთი იყო). ასე, ქალაქისკენ მიმავალი გზაა, ვთქვათ, დავით რონდელის „დაკარგულ სამოთხეში“, როდესაც ფინალში, შეყვარებული წყვილი სოფელს ტოვებს და ქალაქისკენ მიემართება, რომლის შორეული პანორამა ქარხნის კვამლიანი მილის გარშემოა კონცენტრირებული. ასეთივე მიწები, ლიანდაგებზე მქროლავი მატარებლები, მშენებარე ქალაქები და აშენებული კურორტებია ასახული ნუცა ლობერიძის „ბუბაში“.

კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანი“ ორ ქალაქშია გადაღებული – გორსა და თბილისში. მიწისძვრის შედეგად დანგრეული გორი, მისი რეალური კადრები რეჟისორისთვის ძველი ცხოვრების ნგრევის მეტაფორადაა ქცეული. თბილისი – ძველი ქუჩებითა და სახლებით – ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ერთი – ძველ, ვადაგასულ და დასანგრევად განწირულ ბურჟუაზიას „ეკუთვნის“, მეორე – იმის მიუხედავად, რომ ღარიბული ნახევრადსარდაფებისა და ჩაბნელებული ინტერიერების, ვიწრო ქუჩაბანდებისა და ფარდულების გარემოშია მოქცეული, ახალი, ნათელი და ბედნიერების იდეის მატარებელია.

ამავე დროს, ესაა ნამდვილი თბილისის ძველი და ნაცნობი უბნები, რუსთაველის პროსპექტი დღემდე შემორჩენილი ნაგებობებით, მთავარმმართველის (პიონერთა) სასახლე; ეროვნული გალერეა, რომლის კიბეზეც – ტიცვიან ტაბიძე, შალვა ქიქოძე და კოტე ფოცხვერაშვილი დგანან.

ალექსანდრე ნუნუნავას „ხანუმაში“, თავადი ფანტიაშვილი ქეიფ-ქეიფით მთელ ძველ თბილისს მოივლის, ორთაჭალის ბაღებიდან, რუსთაველის პროსპექტის გავლით, მთაწმინდის ვიწრო ქუჩებამდე.

50-იანი და 60-იანი წლების ქართულ კინოში (ისევე როგორც, ვთქვათ, 60-იან წლებში ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ფილმებში) მთავარ ტენდენციად იქცა ქალაქის (განსაკუთრებით, თბილისის) ყველაზე ნაცნობი და სპეციფიკური ადგილების დაფიქსირება. აღარაფერს ვამბობ მთაწმინდაზე და იქ დღესაც მოქმედ, მაშინ პოპულარულ გალერეებიან რესტორნზე, ღამის თბილისის ხედებით, რომლის გამჭოლ თაღებქვეშ, რომელიღაც ეპიზოდი თითქმის ყველა იმდროინდელ ფილმშია გადაღებული.

იღებდნენ, რა თქმა უნდა, რუსთაველის პროსპექტს (ვილაც დადიოდა ერთი პუნქტიდან მეორისკენ, ან სეირნობდა და ან მანქანით წრეებს უვლიდა), გამოცემლობის შენობას კოსტავას (მაშინდელი ლენინის) ქუჩაზე, მთაწმინდის ხედებ-

სა და ტელეანძას, რკინიგზის სადგურს. მაშინ მშენებარე ვა-
ჟა-ფშაველას პროსპექტს ან სანაპიროს, აუცილებლად ქორ-
ნინების სახლზე კონცენტრირებით.

„ქალაქი გაიაზრება „ხელოვნურ“ სივრცედ, რომელშიც
დარღვეულია ადამიანთა შორის ემოციური კავშირები. მან
შექმნა საზოგადოების, როგორც ერთიანი სოციალური
სტრუქტურის მქონე ერთეულის, ილუზორული იდეა. სინამ-
დვილეში, კი უნიფიცირებულ და დეპერსონალიზებულ სო-
ციუმში ადამიანი მარტოსული, გაუცხოებული და გაორებუ-
ლია. ბურტონ პაიკის დაკვირვებით, მოდერნისტულ ლიტე-
რატურაში... ამ ხელოვნურ“ სივრცეში ჩნდება პარადოქსული
დამოკიდებულება – გარშემომყოფები და ქალაქი ერთდრო-
ულად ნაცნობი და უცხოა. მარტოდარჩენილი ადამიანი ცდი-
ლობს საკუთარი თავის განსაზღვრასა და მიმართების დად-
გენას სხვებთან და ქალაქთან. „ადამიანი უმწეოა გარესამყა-
როსთან, რადგან არ შეუძლია მისი შეცნობა, და თავის შინა-
სამყაროსთანაც, რადგან არ შეუძლია მისი მართვა. მიკრო-
კოსმოსი და მაკროკოსმოსიც ნალექვით ემუქრება მას“
(ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთე-
ტიკაში, 2017).

მიხეილ კობახიძე „ქორნილში“ მთავარ გმირთან ერთად
მთელ თბილისში მოგზაურობს, თუმცა მოქმედების განვი-
თარებასთან ერთად, ხაზგასმით აფიქსირებს ერთი და იგივე
ადგილებსა და ერთი და იგივე სახლებს, რომლებიც გმირს
ყოველ დღე გზად ხვდებიან,

მოქმედება ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამო-
ფენაში“ ქუთაისსა და ბათუმში ხდება, როგორც ქუჩებში,
ასევე, ისტორიულ ნაგებობებთან, ბაგრატიის ტაძარსა და
XVIII-XIX საუკუნეების არქიტექტურული ღირსებებით გა-
მორჩეულ სახლების მიდამოებში.

გიორგი შენგელაია „ალავერდობაში“ ალავერდის ტა-
ძარს, ერთი მხრივ, როგორც ტაძარს, ყველა შინაარსობრივი
თუ ფუნქციური არსის საჩვენებლად იყენებს, მეორე მხრივ,

იმ პანორამის, იმ მასშტაბის მეტაფორულად გამოსახატად, რომელიც ფილმის მთავარ იდეას წარმოადგენს.

60-იანელების ინტერესები ორი რეალობისკენ იხრება. ხშირად ქალაქი და მის საპირისპიროდ, სოფელი, ბუნება, ეს უკანასკნელი ტენდენცია საკმაოდ ძველია და XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისშიც აქტიურად გამოიყენება.

„ისევე, როგორც „ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ქალაქის საშინელების, ანუ მატერიალური სამყაროს მიკრომოდელის ანტითეზად სოფელი გვევლინება. ქალაქის ქაოსს, ხმაურს, ჭუჭყს სოფლის წესრიგი, სინყნარე, სინმინდე უპირისპირდება“ (ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 2017)

80-იან წლებში დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი ამგვარი მიდგომისა და ასეთი აღქმა შეიცვალა. ახალი თაობის ფილმებში მთლიანად გაქრა თბილისი (რუსთავი, ბათუმი, ქუთაისი) როგორც „ცოცხალი“ ქალაქები. ნაცნობი და სპეციფიკური არქიტექტურული ნიშნებითა და მახასიათებლებით. ახალ გმირებთან ერთად (რომლებმაც 60-იანელთა ინტელიგენცია, ძველი არისტოკრატია ან მათი თანამედროვე შთამომავლები ჩაანაცვლეს), მოქმედების ადგილების, საცხოვრებლებისა და ქალაქის სახეებიც შეიცვალა.

80-იანელები საზოგადოების დაბალი ფენის, ე.წ. ფსკერის ადამიანებითა და მათი ცხოვრებით დაინტერესდნენ. შესაბამისად, მოქმედებს ადგილებმა ქალაქის ცენტრალური ქუჩებიდან, ნაცნობი ადგილებიდან გარეუბნებში გადაინაცვლეს და სამყარომაც სახე და ფერი იცვალა. გამოსახულება, აღწერილობები საერთო, საყოველთაო, მკვეთრ ინდივიდუალობას მოკლებულ სამყაროს მეტაფორად იქცა.

„მეგაპოლისში სოციალურობის ყველა ელემენტი წარმოდგენილი, ისინი იდეალურ კომპლექსში არიან თავმოყრილნი: სივრცითი სიახლოვე, ურთიერთქმედებისა და ურთიერთგაცვლის სიადვილე, ნებისმიერ დროს ინფორმაციის

ხელმისაწვდომობა. მაგრამ აი, რა ხდება: ყველა ამ პროცესის დაჩქარება და ინტენსიფიკაცია ინდივიდებში გულგრილობა-სა და დაბნეულობას შობს“ (ბოდრიარი, 2017)

საუბარია ფილმებზე, რომლებშიც მოქმედება რეალისტურ, მაქსიმალურად „ნამდვილ“ გარემოში ხდება – ალეკო ცაბაძის „ლაქა“ და „ლამის ცეკვა“, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“, მარინე ხონელიძის „ოთახი“, ნანა ჯორჯაძის „დაგვეხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“, დიტო ცინცაძისა და ლევან ერისთავის „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო!“, დავით ჯანელიძის „მდგმურები“, ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ და სხვები.

აქ „ტრადიციული“ თბილისი უსახური ხდება, სამაგიეროდ, ახალ სახეს იძენს, თითქოს ახალ განზომილებაში გადადის და საზოგადოების არა სოციალურ თუ ფიზიკურ, არამედ, პირველ რიგში, სულიერ მდგომარეობას, მის ადგილს საზოგადოებაში, გარიყულობასა და მიუსაფრობას გამოხატავს.

ინყება გმირების ხეტიალი უსახურ ქალაქებში, რომლებიც, ფაქტობრივად, აღარ ატარებენ აღარც დროის ნიშნებსა და აღარც, ვთქვათ, ეროვნულს. ასეთი ქალაქები ყველგან არსებობენ და კონკრეტული დროის ჩარჩოებში არ ექცევიან.

ტატო კოტეტიშვილის ფილმში „ანემია“ (1986) მოქმედება საექსპიზიციო ნაწილში თბილისში ხდება. შემდეგ, მოვლენების განვითარების მიხედვით, მთაში ინაცვლებს, და კონკრეტულად, მთებში, თოვლში ჩაფლულ სოფლის სკოლაში. ჩაკეტილი სივრცე სამყაროს მიკრომოდელია, რომელიც რეალობის ბუნებრიობიდან მომდინარეობს, მაგრამ უფრო ფართომასშტაბიან სინამდვილეს გამოხატავს – საბჭოთა სისტემის, რეჟიმისა და ტერორის არსებობას.

ზეანეული ტემპო-რიტმული მუსიკის თანხლებით, თეატრალური ფარდის ფონზე ტიტრები იწერება. უცბად სრული სიჩუმე მყარდება და ეკრანი მთლიანად თეთრდება. ასე ინყება თემურ ცავას „დეზერტირი“. შემდეგ, ყველაფერი ფოკუს-

სირდება და ქუჩის ბუნდოვან გამოსახულებაში გადადის. შემდეგ სიმკვეთრე მატულობს. საგნები არა სიბნელიდან, არამედ სინათლიდან ამოდიან. მკაფიო ფერსა და მოცულობას იძენენ. ქუჩა ცოცხლდება. დადიან გამვლელები, მანქანები. კამერა უკან იხევს – ძალიან ნელა, თითქმის შეუძრწევლად. ხედი იცვლება. პანორამა იზრდება და ზედხედში გადადის. კინოაპარატი უკუსვლით რიკულებს გაივლის, რომლებიც თავიდან ისევე ბუნდოვნად ჩანან, როგორც სხვა საგნები, კადრში პირველად მოხვედრისას. შემდეგ ქუჩას პატარა აივნებიდან გადავყურებთ, რომელიც იმ ოთახის მიღმა არსებობს, სადაც „ვიმყოფებით“.

ოთახისა და ქუჩის პანორამები იმის დანახვის საშუალებას იძლევიან, რაც ცხოვრებისეული „პროზის“ მიღმაა. პრობლემა და ერთი კაცის ბედი ცილდება ამ ქალაქისა თუ ფილმის ჩარჩოებს. „პროზა“ „ნარმოსახვად“ იქცევა.

კვლავ აქტიური რჩება გზის მეტაფორა, თუმცა ასახვის მიმართულება და ფორმა იცვლება. თუ 20-იან და 60-იან წლებში, გზას მიზანიც ჰქონდა და საბოლოო პუნქტიც, ასე თუ ისე, განსაზღვრული იყო, 80-იანელებთან და 60-70-იანელების 80-იანებში გადაღებულ ფილმებში, ახალი მეტაფორა ჩნდება – გზა არსაით, უგზოობის გზა, რომელსაც არც მიმართულება აქვს და არც დანიშნულების, თუნდაც, ბოლო სადგური. ნასასვლელი არსაითაა და ახალგაზრდები სამუდამოდ რჩებიან იმ ჩარჩოებში, რომლებშიც საკუთარი უსუსურობისა და სხვების ძალადობის შედეგად მოექცნენ, როგორც – ოთარ ლითანიშვილის „ტერანგსა“ და „ნადირობაში“, გოდერძი ჩოხელის „ბაკურხეველ ხევსურში“, ალეკო ცაბაძის „ლაქასა“ და „ღამის ცეკვაში“, თემურ კვანტალიანის „ბიძინაში“, ალექსანდრე რეხვიაშვილის „საფეხურში“, გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენასა“ და „ძმაში“, ნანა ჯორჯაძის „რობინზონიადაში“, ირაკლი კვირიკაძის „მოცურავეში“ და სხვებთან ხდება.

„ამ მეორადი მდგომარეობის მოდელად (როცა საყოველთაო გულგრილობის ატმოსფეროში ყველა თავის ორბიტაზე მოძრაობს, როგორც თანამგზავრი) ტრანსპორტის მაგალითი გამოდგება. სამოდრაო გზები აქ არასდროს კვეთენ ერთმანეთს, თქვენ აღარავის ხვდებით, რადგანაც ყველას მოძრაობას ერთიდაიგივე მიმართულება აქვს; ასე, მანქანის საქარე მინიდან მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრავი მანქანები ჩანს. შესაძლოა სწორედ ამაში მდგომარეობს კომუნიკაციის არსი? – ესაა ცალმხრივი თანაცხოვრება. მისი ფასადის მიღმა სულ უფრო მზარდი გულგრილობა და ნებისმიერი სახის სოციალური კავშირის უარყოფაა დაფარული“ (ბოდრიარი, 2017).

80-იანელების ფილმებში არის რეალობიდან, მოცემულობიდან თავის დაღწევის, გამოსავლის ძიების მცდელობაც. ზოგი პერსონაჟი ხსნას საკუთარი თავიდან, საკუთარი სახლიდან თუ ქალაქიდან გაქცევაში ხედავს და გარბიან რეალურად თუ ოცნებებში კინოსურათების – „ბელურების გადაფრენის“, „მოგზაურობა სოპოტში“, „ოთახისა“ თუ „დაგვიხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“ გმირები.

თინათინ მენაბდე ფილმში „გამოუსწორებელი“ (ჯემალ თოფურიძის მოთხრობის მიხედვით) მოვლენებს მთავარ გმირ – ენვერას ცხოვრების გარშემო აგებს. სივრცე, რომელშიც მას არსებობა უხდება, სამ ზონადაა დაყოფილი. წრე, ქალაქი, რომელშიც ცხოვრობს, გარემომცველი სამყარო, რომელთანაც უხილავი, მაგრამ მძლავრი ბარიერი აშორებს, თუ აკავშირებს და ციხე, სადაც იძულებით ხვდება. ამასთან, სამივე „პუნქტი“ ერთი და იმავე კანონით ცხოვრობს, ერთი მეორის ანარეკლი და გაგრძელებაა.

რკინიგზის გადასასვლელ ხიდზე ახალგაზრდა კაცი მიაბიჯებს. მატარებლის ხმაურში არეული მუსიკა, მოძრაობასთან ერთად თავისებურ რიტმულ წყობას ქმნის და ამ დინამიკური მარშით შევდივართ პატარა, 50-იანი წლების პროვინციული ქალაქის ცხოვრებაში. შემდეგ ეს ხიდი კიდევ ერ-

თხელ ექნება ჭაბუკს გადასავლელი, უკვე ფილმის ფინალში, როდესაც დასრულდება მისი ცხოვრების ერთი ეტაპი, როდესაც შავლაბადიანი კაცები ავის მაუნყებლად გამოჩნდებიან და საბოლოოდ თავისუფლებას აკარგვინებენ მას.

ერეკლე ბადურაშვილის ფილმი რეზო ჭეიშვილის მოთხრობის „მხატვარი იაშა“ მიხედვითაა გადაღებული. მოქმედების დრო 50-იანი წლებია, რაც საშუალებას აძლევს რეჟისორს, საერთო, მკვეთრად ნიშანდობლივი ატმოსფეროს დახმარებით, მძაფრი აქცენტები დასვას და პრობლემა საფუძველშივე ამოატრიალოს, გამომწვევ მიზეზებზე ისაუბროს.

გოდერძი ჩოხელის ფილმის „ადამიანთა სევდა“ (ისევე, როგორც მისი ყველა კინოსურათის) სამოქმედო ტერიტორია – გუდამაყარია. რეჟისორი სამყაროს მიკრომოდელს ქმნის. სოფლების დაცარიელება საზოგადოების მოსალოდნელი კატასტროფის სურათია. სიკვდილ-სიცოცხლის, ბედნიერების, იღბალისა და სხვა მარადიულ პრობლემათა კვლევა დროისა და ადგილის მიუხედავად – ყველაზე მწვავე და მნიშვნელოვანი. ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების, მათი ყოფის, სულიერი სამყაროს ჩვენება და, რაც ყველაზე მთავარია (როგორც ბოლოს გავიგებთ), რასაც ომის საშინელების, უაზრობის პრობლემა ემატება.

90-იანი წლებიდან, როდესაც ომი არა წარმოსახვად, არამედ რეალობად იქცა, რეჟისორების ყურადღება ძირითადად თბილისისკენაა მიპყრობილი და იშვიათად, საქართველოს სხვა ქალაქებისკენ. თბილისის „სურათების“ კინოასლები კვლავ იცვლება. პლასტიკურ, ვიზუალურ შრეზე გამოხატული დრო საერთოდ კარგავს კონკრეტიკას, ქალაქები და მათი კონტურები – განზომილებებს და პირობითი და ბუნდოვანი ხდება.

მიხეილ კალატოზიშვილის (უმცროსი) ფილმში „რჩეული“ მოქმედება პირობით სამყაროშია გადატანილი და მითურ რეალობაში მიმდინარეობს. თუმცა, სრულად აშკარაა, რომ

მოვლენები საქართველოში, ქალაქებსა და სოფლებში, მათ შემოგარენში ვითარდება და კონკრეტულად, 90-იანი წლების დასაწყისის მოვლენების დროს. იგივეა ზაზა ილურიძის კინოსურათში „ჟამი“, იმ განსხვავებით, რომ ამბავი ბუნების პირქუში პეიზაჟების გარემოცვაში იშლება და ქალაქი საერთოდ არ ჩანს. ორივე რეჟისორი ამბავს უკიდურესად გაუცხოებულ შრეზე აწყობს.

2000-იანი წლები უკვე შერეული, პოსტმოდერნისტული, რეალისტური და ა.შ. კინოს წლებია. თბილისი თუ საქართველოს სხვა ქალაქები სრულიად სხვადასხვაგვარად და არაერთი ფორმით აღიბეჭდებიან ეკრანზე.

თუ, ვთქვათ, ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ თბილისის ორმაგ სახეს აჩვენებს – სპეციფიკურს, ნაცნობსა და თან უცნობს, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ – 80-იანელთა ფილმების ტრადიციას აგრძელებს და მისი საზოგადოების პორტრეტი ქალაქის უცნობი შტრიხებით იქმნება.

„ყველა დადებითი სწრაფვა, მათ შორის სოციალურობისკენ ლტოლვა, ინვერტირდება და უარყოფით „ლტოლვად“, ანუ გულგრილობად იქცევა. ლტოლვა ზიზლით იცვლება. საყოველთაო კომუნიკაციის ატმოსფეროში, ინფორმაციული სიჭარბის, ყოფიერების გამჭვირვალობისა და გამჭოლობის, პრომისკუიტეტის პირობებში, ადამიანის დამცავ ძალებს საშიშროება ემუქრებათ. სიმბოლური სივრცე უკვე აღარაფრითაა დაცული. როცა ტექნიკისთვის ხელმისაწვდომი ხდება აბსოლუტურად ყველაფერი. მე უკვე ვეღარ ვარჩევ, რა არის სასარგებლო და რა არა; არადიფერენცირებულ სამყაროში მე ვერ გადავწყვეტ, სადაა მშვენიერება და სად სიმახინჯე, ცუდი და კარგი, ორიგინალური და მოძველებული“ (ბოდრიარი, 2017).

გიორგი ოვაშვილი ორი სამყაროს – რეალური და წარმოსახვითი – რეალობად ქცეული და უკვე, სამწუხაროდ, ნაცნობი თბილისის სახეს (დევნილთა თავშესაფრები, გაპარტა-

ხებული ადგილები, ქაოტური ბაზრობები და ა.შ.) და პირობითად, დღევანდელ, განაგურებულ თბილისსა და აფხაზეთს ასახავს ფილმში „გალმა ნაპირი“.

მისი მომდევნო ფილმის „სიმინდის კუნძული“ (აფხაზური ტრილოგიის მეორე ნაწილი) მოქმედება აფხაზეთის ომის სანყის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მინა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბადებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს.

„სიმინდის კუნძული“ ცდება კონკრეტულ თემასა და წრეს და სამყაროს მიკრომოდელად იქცევა. პერსონაჟების თავგადასავალი – ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე (რომელსაც ადამიანები ვერ იყოფენ და რომელიც, სინამდვილეში – ყველასია!) როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს“ განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

ლევან თუთბერიძის ფილმში, „ზღაპრული“ სახელწოდებით, „ცხრა მთას იქით“ ეთნოლოგების ჯგუფი საქართველოს მაღალმთიან სოფელში მორიგ ექსპედიციაში მიემგზავრება. მთებით გარშემორტყმული და მწვანეში ჩაფლული, მინდვრები, მდელოები, მდინარე და არაფრით გამორჩეული სახლები და სამეურნეო ნაგებობები პასტორალურ, იდილიურ სურათებს ქეწნიან.

სოფელს სახელი არა აქვს და არც რაიმე განსაკუთრებული კუთხური და ეგზოტიკური ნიშნებით ხასიათდება. პერსონაჟები – მსახიობები არ მეტყველებენ რომელიმე ქართულ დიალექტზე და არც რომელიმე რეგიონისთვის დამახასიათებელი, ვთქვათ, ფაქტურითა თუ ჩაცმულობით გამოირჩევიან. ასეთი ადგილი ყველგან შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც საქართველოს მთიანეთში, ასევე სამყაროს ნებისმიერ წერტილში, სადაც ადამიანები, ერთი მხრივ, საკუთარ საზო-

გადოებაში ჩაკეტილები, წარსულზე, მორალურ-ფსიქოლოგიურ წესებზე, „რეალურად“ არსებულ გადმოცემებზე მიჯაჭვულები და მეორე მხრივ, ლაღად, უსაზღვრო სივრცეში გაშლილები ცხოვრობენ. მითების, ლეგენდების, თქმულებების რეალობადქცეულ გარემოცვაში.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“, თამარ შავგულიძის „კომეტები“, ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის, ლანა ლოლობერიძის „ოქროს ძაფი“ – დაბრუნებაა 60-იანელთა თბილისური ინტელიგენციის ოჯახებთან, იმ განსხვავებით, რომ გარემომცველი ქალაქი და არქიტექტურა, არა წარსულის მშვენიერი სურათების გამოძახილი, არამედ ნახევრად განადგურებული და უსახური ქალაქების, შესაბამისად, საზოგადოების სახეს ქმნის, რომელიც, ერთი მხრივ, მაღალსართულიან ბლოკებშია გამოწყვდეული, სტანდარტულ ინტერიერებში და მეორე მხრივ, ადამიანების დაკარგულობის, ნორმალურ გარემოში ცხოვრების შეუძლებლობის, მატერიალური და სულიერი კრიზისის ყველა ნაკეცს, ღარსა და ნაოჭს ატარებს.

დღევანდელი თბილისი თუ ქვეყნის სხვა დასახლებების მხატვრულ სახეები ქართულ კინოში კიდევ უფრო დაუახლოვდნენ საზოგადოების, ადამიანების ცხოვრების წესს, მათი ბედისა და ხასიათების ვიზუალურ სიმბოლოებს. ისინი საზოგადოების უახლესი ისტორიისა და შინაგანი მდგომარეობის იდენტიურია. მის ბევრ ნიშანს, მესიჯსა და კოდურ სისტემას შეიცავენ.

ქართული ფილმები იმ მხრივაც იქცევიან ისტორიის აღმწერად, რომ დროსა და ეპოქის ნიშნებთან, სახელოვნებო პროცესების გამომხატველობასთან ერთად იმ ადგილებს, ქუჩებს, სახლებს „ინახავენ“, რომელთა დიდი ნაწილი აღარ არსებობს და მათთან ერთად აღარ არსებობს ცხოვრების ის მხარეც, რომელიც თითოეული ჩვენგანის – ერის წრასულის

ნანილს წარმოადგენდა. დრომ მეტაფორების ახალი, გარე სისტემებიც აამუშავა.

„ერნსტ კასირერმა ამიტომაც მიიჩნია ენა, რელიგია, ხელოვნება, მითოსი სამყაროს სიმბოლურ წარმოდგენებად, რომელთაც ყოველი ენობრივი წრე, ეთნოსი და რელიგია განსხვავებული ბგერებით, განსხვავებული სიტყვებით გადმოსცემს, თუმცა არსი ერთია. არსის უცვლელობა იძლევა თარგმანის საშუალებას. ადამიანი ცხოვრობს არა მხოლოდ რეალურ, არამედ – სიმბოლურ სამყაროშიც. ამ სიმბოლოებით ქმნის კულტურასა და ცივილიზაციას. დღეს მას ერთვის კომპიუტერის ვირტუალური სივრცე. მითს მნიშვნელობა ეძლევა მხოლოდ სიმბოლური ახსნის შემდეგ, სხვაგვარად იგი მარტივი ან ფანტასტიკური ამბავია. მითში აზრს ჩვენ როდი ვდებთ. უძველეს დროშივე, როცა მითი იქმნებოდა, იგი სწორედ სიმბოლური აზრით ითხზებოდა. შემდეგ მითები რელიგიებმა გამოშიგნეს და აზრი დაუკარგეს, სიმბოლო წაართვეს. მხოლოდ მოგვიანებით დაუბრუნეს მითებს პირველადი, ინსტინქტური, პოლივალენტური აზრი“ (სიგუა, 2022).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოდრიარი ჟ., ქალაქი და სიძულვილი, თარგმნა მ. ხარბედიამ, „არილი“, 2017, <https://ekasharashidze154.blogspot.com/2017/11/blog-post-89.html>
2. არჩვაძე თ., ინტერვიუ ჯიმშერ რეხვიაშვილთან, ქალაქი, როგორც სიმბოლო, 11.12.2021, <http://arilimag.ge>
3. სიგუა ს., ნიშანი და სიმბოლო, „აფინაჟი“, 16.12.2022, <https://apinazhi.ge/journal/488--.html25>
4. ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 07.10.2017, <https://bluehornsblog.wordpress.com>

მაია ლევანიძე

*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

„ქველი“ და „ახალი“ თაობა ახალი სტილის ქიებაში. 1980-იანი წლების ქართული კინო

1980-იანი წლების კინემატოგრაფი შეიძლება, გავიზნოთ როგორც მცდელობა იმ ტენდენციათა გაგრძელების, რომლებიც შეინიშნებოდა 1960-70-იან წლებში. ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი გახდა კოდური, გამომსახველობითი ელემენტებით აზროვნება. უპირატესობა მიენიჭა „რას“ და შემდეგ „როგორ“. 1980-იანი წლები გახდა ის მიჯნა, როდესაც ნათლად გამოიკვეთა საბჭოთა საზოგადოებაში არსებული ორმაგი სტანდარტებით ცხოვრების, ურთიერთობის სტილი. უფრო გამწვავდა საბჭოთა იდეოლოგიის აბსურდულობა, მოჩვენებითი კეთილდღეობის შეგრძნება. სწორედ ამიტომ, ამ პერიოდში მოღვაწე რეჟისორების ორივე თაობისთვის მნიშვნელოვნად გახდა აშკარად დაეფიქსირებინათ ის მოქალაქეობრივი პოზიციები, რომელიც გააჩნდათ საზოგადოებაში არსებულ მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების მიმართ. ძირითადად ყურადღება გამახვილდა არა პროცესის ანალიზზე, არამედ შედეგზე. თუ რა მივიღეთ საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირობებში და როგორი გახდა ადამიანი. რეჟისორების უმეტესობა ახდენდა „ფაქტის კონსტატირებას“, დაფიქსირებას, რითაც ერთგვარი გარე დამკვირვებლის პოზიციიდან ყვებოდნენ არსებულ მწვავე და აქტუალურ პრობლემებზე.

1980-იანი წლების კინოში არსებული ძირითადი ტენდენციები შესაძლოა ორ ეტაპად დაიყოს – „გარდაქმნამდე“ (1980-85) და მისი შემდგომი ეტაპი (1985-90). პირველ ეტაპზე, ავტორები ცდილობდნენ ესაუბრათ საზოგადოებაში არ-

სებულ მანკიერ მხარეებზე: ბიუროკრატიაზე, კორუფციაზე და სხვა. წინა პლანზე გამოქონდათ პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხები. ამ პერიოდში შეიქმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები, როგორიც იყო: ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, რეზო ესაძის „ნეილონის ნაძვის ხე“, მერაბ კოკოჩაშვილის „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. რაც შეეხება მეორე ეტაპს აქ ძველი თაობის პარალელურად ქართულ კინოში მოვიდა ახალგაზრდა თაობა, ე.წ. „80-იანელები“, რომლებმაც თავის ნამუშევრებში განსხვავებული ხედვა დააფიქსირა.

ელდარ შენგელაიას ფილმი „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ საუბრობს ბიუროკრატიაზე, პრობლემაზე, რომელიც ნებისმიერი საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი. განსაკუთრებული ფორმით ვლინდებოდა ის საბჭოთა რეალობაში, როდესაც პიროვნებას დაკარგული ჰქონდა მოქალაქეობრივი თვითშეგნებისა და პასუხისმგებლობის გრძნობა. სხვადასხვა ხასიათის, თვისებების მატარებელი გმირები ერთ ჩაკეტილ სივრცეში, ერთფეროვან გარემოში, ინერტულები გარე სამყაროსადმი, ერთგვარი სიტუაციიდან გამოუვალობის შეგრძნებას ტოვებენ. ელდარ შენგელაია ამ გარემოდან თავის დახსნის გზებს ეძებს: არყევს შენობას, ანგრევს, თუმცა ფინალურ სცენაში ახალ შენობაში გადასაული რედაქციის წევრები ისევ იგივე რუტინით, ნარატივით აგრძელებენ ცხოვრებას. მხოლოდ შინაგანი ცვლილება, საზოგადოების რეფლექცია დაანგრევს ამ წრეს.

„ცისფერ მთებში“ ელდარ შენგელაია გვთავაზობს რამდენიმე ტიპიურ სიტუაციას, რომლითაც აღწევს პრობლემის, თემის განზოგადობას. გამომსახველობით რიგში ცივი კოლორიტის დომინირებით ქმნის ერთფეროვნების შეგრძნებას. ფილმში მხოლოდ რამდენიმე ერთნაირი კადრით, ფანჯრიდან დანახული ქუჩის პეიზაჟით ხდება წელიწადის დროთა ბუნებრივი ცვლილების დაფიქსირება.

ელდარ შენგელაიასგან განსხვავებულ გარემოს გვთავა-

ზობს ალექსანრე რეხვიაშვილი 1986 წელს შექმნილ ფილმში „საფეხური“. ფილმის გმირი ალექსი – ახალგაზრდა, პერსპექტიული მეცნიერია, რომელიც სამყაროს შეცნობისაკენ მიისწრაფის. ალექსის გარემო რამდენიმე ნაწილად იყოფა: ოჯახი, საიდანაც ნიჰილიზმის, გაუცხოვების გამო გარბის ალექსი, საყვარელი გოგონა, რომელთანაც უკვე დიდი ხანია დარღვეულია სულიერი კავშირები, ბიუროკრატიული გარემო, რომელიც ინდეფერენტულობის გამო წინ წასვლის განვითარების სურვილს უკლავს ალექსის. მეგობრები, რომლებიც მის გარემოშიც კი საკუთარი ცხოვრების სტილს ამკვიდრებენ, ეს თითქოსდა კეთილგანწყობილი საზოგადოება აიძულებს მას, ამ ერთფეროვნებიდან გამოსავალი ეძებოს.

ფილმის ძირითადი სათქმელის გადმოსაცემად, რეჟისორი თხრობას „განმეორების“ პრინციპით აგებს ანუ ერთნაირი სტრუქტურის, შინაარსის კადრები იჭრება საერთო თხრობაში. სწორედ ამ ხერხის მეშვეობით მიიღწევა გაღიზიანების ხარისხი, როგორც მაცურებელში, ასევე გმირში. საერთო ჯამში, ფილმის ნახვის შემდგომ ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ ალექსი ცხოვრების ერთფეროვნებას, გაუფასურებელ ურთიერთობებს გაურბის უცხო სამყაროში. ალექსი მარტოა, მონყვეტილი საკუთარ ფესვებს.

ალექსი იძულებულია მოძებნოს „ახალი სივრცე“ – გარემო. ის იქირავებს ბინას, ანუ გადაადის დროებით სხვის სამყაროში. როგორია ეს სამყარო? ეკლექტური, ჭრელი, მრავალკომპოზიციური, როგორც საზოგადოება. ერთ ოთახში ერთად თანაარსებობს ფლორისა და ფაუნის ნაირსახეობა. ძველი წიგნები, ძველი ჭურჭელი, პატეფონი და ა.შ. ალექსის ოთახი მცირე კომპოზიციურ სტრუქტურებად იყოფა, რომელიც გარდამავალია, ერთგვარად გადაიღვრება ერთი კომპოზიციური სტრუქტურიდან მეორეში. ალექსანდრე რეხვიაშვილის სამყარო ერთ სივრცეში აერთიანებს, როგორც აწმყოს, ასე წარსულს. მასთან ადამიანიც და საზოგადოებაც, ერის კულტურული თუ ისტორიული ტრადიციების, გარკვე-

ული ნიშნების მატარებელი ხდება. ალექსის სამყარო – საგანთა ქაოსური „განლაგებით“, მრავალკომპოზიციური სტრუქტურებით, ფორმათა თუ ფაქტურათა მრავალფეროვნებით აგრესიული ელემენტის მატარებელია. მამისეული სახლიდან – ფორმათა სტატიურობასა და ერთფეროვნებიდან, სიმეტრიიდან გამოქცეული ალექსი ჭრელ, მრავალფეროვან გარემოშიც კი ვერ პოულობს სულიერ სიმშვიდეს. თუ „XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკაში“ (1978) და „გზა შინისაკენ“ (1981) გმირები ტყეში იკვლევენ გზას საკუთარ თავთან დასაბრუნებლად, სწორი გზის ძიებაში იკარგებიან, ტყუვდებიან, ცდებიან, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ცხოვრების ძირითად საყრდენს, საზრისს უახლოვდებიან, თუ მათ წინაშე გადაშლილი პირობითი სამყარო ორგანულად იტევს თავის გმირებს ანუ ის მათთვის ბუნებრივ გარემოდ აღიქმება. ალექსის სამყარო „ცივილიზებული“ ტყეა, რომელიც საშუალებას არ აძლევს მას, მოახდინოს თვითრეფლექსია. აქ ხომ ბუნებაც, პირველყოფილი სამყარო მისთვის უჩვეულო ჩარჩოშია ჩაკეტილი, როგორც თანამედროვე ადამიანის სული, ზნეობა, მორალი.

თუ ალექსანდრე რეხვიაშვილის ადრეულ ფილმებში არაკონკრეტული გარემო იტევდა, ორგანულად ითვისებდა, ცალკეულ იგავთა „პერეფრაზირებას“ ანუ გამომსახველობით კოდებს, პარალელურად მოზაიკურად იკინძებოდა ფილმის აზრობრივი ლაიტმოტივი, „საფეხურებში“ იგავი იქცა საერთო თხრობით ფორმად. რამდენიმე განსხვავებული გარემო: „მამისეული სახლი“, „დროებითი სამყარო“, „საყვარელი ქალის გარემო“ და „ჩინოვნიკისა და მოხუცი მეცნიერის ჩაკეტილი სივრცე“ – ალექსის ცხოვრების ერთგვარ საფეხურებად მოიაზრება. ყოველი ახალი „საფეხურის“ გავლით უფრო და უფრო შორდება საკუთარ თავს, მიზნებს. ამიტომ გარბის ის „გარეთ“, გაშლილ სივრცეში. თუ აქამდე გარე სამყარო ფანჯრის მცირე ჭრილიდან მოჩანდა, ამ მომენტიდან რეჟისორსა და ოპერატორს თხრობაში ნატურაზე გადაღე-

ბული კადრები შემოაქვს, ხსნის ჩაკეტილ, პირობით გარემოს. მოხრიოკებული მთის ფერდობზე მიმავალ ალექსის შორიდან მომავალი, მასსავით ბედის მაძიებელი გმირი ხვდება. ქვა-ლორლიანი გარემო, რომელიც ავსებს კადრს, ჭრის სივრცეს, რადგან მის მიღმა ბუნდოვანი მომავალია. კადრში იგი გაიჟღერებს, როგორც რთული, ბარიერებით აღსავსე გზა – შინისაკენ, შეცნობისაკენ.

ამგვარად, ალექსანდრე რეხვიაშვილის რთული, მოაზროვნე კინემატოგრაფი სრულად ამოვარდნილია, გამიჯნულია არსებული ტენდენციებიდან. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია იგავური ფორმა, პირობითი გამომსახველობითი რიგი, ჯაჭვურ-კოდური ელემენტებით. მათ „ნასაკითხად“ კამერა მედიტაციურია, გამოსახულების მდორე რიტმი, მრავალკომპოზიციური სტრუქტურით ზოგჯერ დეკორატიულ-კოლაჟურია. მასთან გარემოცვა და ადამიანებიც ერთი მთლიანი სისტემის ელემენტები არიან, სადაც აზრი წარმოქმნის ემოციას, გრძნობას. თხრობის სტრუქტურა იგება „ნახევრად ნათქვამი ფრაზებით“, რომლებიც ემოციურად მაყურებელში სრულდება. რეჟისორის მიდრეკილება რთული გამომსახველობითი რიგისადმი შესაძლებელია განპირობებული იყო ალექსანდრე რეხვიაშვილის საოპერატორო მოღვწეობიდანაც. მისი კამერა ყოველთვის გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით, კადრის ერთგვარი „სკურპულოზური“ დამუშავებით, ასახულის ლაკონიურობითა და სიზუსტით.

80-იანი წლების საზოგადოებაში დაგროვილი მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების, გაუცხოების შესახებ მოგვითხრობს რეჟო ესაძე ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“, (1985). ფილმის მოქმედება 31 დეკემბერს ვითარდება. ფილმის გმირები ცდილობენ საკუთარ თავთან, საკუთარ სახლებში დაბრუნებას. გაყინულები ზამთრის მშრალი სუსხით მოკუნტულები, აცახცახებულნი, იქ, შორს, სიმყუდროვის, სითბოსა და სიყვარულისაკენ მიისწრაფიან. პორტრეტთა მოზაიკურ სიჭრელეში კამერა გამოყოფს რეჟისორის სახეს. ის ინტერესით

უმზერს „მაყურებელს“ – თითქოსდა პოლემიკისთვის, აზროვნებისთვის ინვეეს მას.

სადგურზე შეკრებილი ადამიანები მოუთმენლად ელოდებიან ავტობუსის ჩამოდგომას. მოლოდინის პროცესში, რეჟისორი თანმიმდევრობით გვაცნობს გმირებს: დედა-შვილს, რომლებიც ყველასაგან მოშორებით ჩამომჯდარან ავტობუსის მოსაცდელ პატარა ნაგებობაში. მცირე, ჩაკეტილ, ჭუჭყიან სივრცეში, კუთხეში მიყუჩული მოხუცი დედა და შვილი სიბრალულისა და სევდის შეგრძნებას ინვევენ; ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის კინკლაობას, რომლებსაც კამათი ჩვეულებრივ ამბად მიაჩნიათ; ლოთ მამაკაცს, თავისთვის ბოროტად მოქირქილეს, რომლის გარეგნული იერი კონტრასტულობის ეფექტით იგება და ა.შ. პორტრეტთა გარდამავალი მონაცვლეობით, ერთმანეთზე ჯაჭვისებურად გადაბმული სახეების ნაკრებით იხატება საზოგადოების სახე, წარმოჩინდება ესა თუ ის თვისებები, ხასიათი, ნიშნები.

ავტობუსის „დაპყრობა“ სწრაფად, უდიერად, მომენტალურად ხდება. ერთ საერთო სივრცეში გაფანტული ადამიანები სწრაფად იკავებენ ადგილებს და კმაყოფილები ადაპტირებენ ახალ გარემოში. ერთი შეხედვით, თითქოს გარეთ, სხვა სამყაროში რჩება აგრესია და იგი მშვიდ გულგრილობაში გადაიღვრება, რადგან თითოეულმა მათგანმა უკვე მოიძია თავისი მცირე ადგილი, თითქოსდა სანადელ მიზანსაც მიუახლოვდნენ, რაღაა სადავო?! წამით წარმოქნილი კეთილდღეობის ილუზია სწრაფადვე ირღვევა (უნდა აღინიშნოს ის მომენტიც, რომ რ. ესაძე მთელ ფილმს აგებს ერთგვარი „იმედის გაცრუების“ პოზიციით, თამაშით, როცა მოსალოდნელი ცრუვდება მოულოდნელით).

ბოლო ეპიზოდში გზააბნეული, წამით გამოფხიზლებული მგზავრები სიბნელეში იფანტებიან, ავტობუსის ირგვლივ მოძრაობენ. ერთმანეთის დაკარგვის შიშით, ერთმანეთს ეძებენ – სიბნელეში ეჯახებიან, უსხლტებიან, გაღიზიანებული ჩხუბობენ, ერთმანეთს ადანაშაულებენ. მათ სახლში დაბრუ-

ნება სურთ. სწორედ ამ ქაოსში, სიბნელეში გამოჩნდება მირაჟი, მოციმციმე, სინათლით გაცისკროვნებული ავტობუსი, რომლის მგზავრებიც ერთად შეკრულნი მხიარულებას მისცემიან. იქ, იმ სამყაროში იდეალური, ჰარმონიული ურთიერთობებია. მგზავრობით გატანჯული მგზავრები მისკენ მიისწრაფიან, იქ სურთ ყოფნა, მაგრამ ავტობუსში მათი ადგილი აღარაა. ცისფერ-ვარდისფერი ფერებით აციმციმებული, გასხივებული ავტობუსი სიბნელეში გაქრება, როგორც ბოლო იმედი, ერთგვარი მინიშნება, რომ სადღაც, იქ, არსებობს მშვენიერება, ჰარმონია, ბედნიერება და მხოლოდ ადამიანის ნების გამოხატვით შესაძლოა მისი მოპოვება, მასთან ზიარება. სასონარკვეთილი მგზავრები თავის ავტობუსს უბრუნდებიან და გზას აგრძელებენ, ისევ ნახევრად ჩაბნელებულ სივრცეში ბრუნდებიან. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ფინალი სევდიანი, პესიმისტურია, რადგან არ ვიცით, შეიცვლება თუ არა რაიმე მათ ყოფაში, მაინც რჩება იმედი, რომელიც თუნდაც „მრავალჟამიერის“ მშვენიერ, ჰარმონიულ მელოდიაში გაიჟღერს.

1984 წელს თენგიზ აბულაძე იღებს ფილმს „მონანიება“, რომელიც საბჭოთა პერიოდის დასასრულის სიმბოლოდ იქცა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ საბჭოთა კავშირში. ფილმს ჰქონდა საინტერესო წინა ისტორია, რომელიც არაერთ შეკითხვას ბადებს. როგორც ცნობილია, ფილმის სინოფსისმა იმდენად დააინტერესა საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე, რომ ის ფაქტობრივად არალეგალურ პროდუსერად იქცა. მისივე გადანწყვეტილებით, „კრემლის ცენზურის“ თავიდან ასაცილებლად, ფილმი „საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში“ შეიქმნა. გადაღების პროცესშივე გავრცელდა ხმები, რომ საქართველოში ანტისტალინური ფილმი სრულიად გასაიდუმლოებულ პირობებში მზადდებოდა. ფაქტობრივად, ეს იყო პირველი ფილმი საბჭოთა კავშირში, რომლის გადა-

ღების პროცესშივე შექმნილი მითიური ისტორია მისი წარმატების წინაპირობად იქცა.

პირველი ოფიციალური, დახურული ჩვენება 1984 წლის დეკემბერში შედგა. 1985 წლის გაზაფხულზე მისი პრემიერა დაიგეგმა, თუმცა ის გაურკვეველი მიზეზების გამო გადაიდო. საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ ფილმის არალეგალურად გავრცელება დაიწყო. ამ ფაქტმა გორბაჩოვამდე მიაღწია, იგი იძულებული გახდა დაეშვა ფილმის ჩვენება ეკრანებზე. საკავშირო პრემიერა 1986 წელს შედგა, პრემიერამ ანშლავით ჩაიარა. „მონანიება“ „გარდაქმნის“ სიმბოლოდ იქცა, ფილმად, რომლითაც დასრულდა საბჭოთა ეპოქა. თუმცა, ჩნდება კითხვები: რამდენად დაიგეგმა ფილმის პოპულარობა და რატომ გამახვილდა სწორედ მასზე ყურადღება, მაშინ როდესაც „მონანიების“ პარალელურად გიორგი შენგელაის „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (1984), ლანა ლოლობერიძის „დღეს ღამე უთენებია“ (1983), ნანა ჯორჯაძის „რობინზონი და ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ (1986) შეიქმნა. ეს ფილმები მოგვითხრობდნენ საბჭოთა რეჟიმისა და ინდივიდის რთული ურთიერთობის შესახებ; რეჟიმზე, რომელიც ებრძოდა არა მხოლოდ ინდივიდუალიზმს, არამედ ცდილობდა საზოგადოებაში ეროვნულ ნიშანს გაქრობას.

მიხეილ გორბაჩოვის „გარდაქმნა“ კი არ უარყოფდა „საბჭოთა კავშირის იდეას“, არამედ აკრიტიკებდა მას. არასწორად, დამღუპველად მიიჩნევდა სტალინის პოლიტიკურ კურსს და მის შეცვლას ლენინური კურსით ცდილობდა. ამიტომ მისთვის არამომგებიანი იქნებოდა, ზოგადად, საბჭოთა წყობის კრიტიკა. აბულაძის „მონანიება“, რომელიც სწორედ კონკრეტულად პიროვნების კულტისა და სტალინის ეპოქის კრიტიკას მიმართავდა, ავტორი მეტაფორულ-სიმბოლური ფორმით ცდილობდა ზოგადად ძალადობის, ტოტალიტარული რეჟიმების სპეციფიკისა და არა კონკრეტულად საბჭოთა იდეოლოგიის ძალადობრივი პოლიტიკის გააზრებას, მისაღე-

ბი აღმოჩნდა იმ პერიოდის ნომენკლატურისთვის. ფაქტობრივად, „მონანიება“ აღმოჩნდა ის ნაწარმოები, რომელიც ყველაზე მეტად პასუხობდა დროის მოთხოვნებს.

თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ მოგვითხრობს ერთი ოჯახის სამი თაობის ისტორიას. ვარლამ არავიძე – ქალაქის თავი, ქვეყანაში მიმდინარე რეპრესიების ინიციატორი და განმხორციელებელია. ერთ-ერთ ეპიზოდში თენგიზ აბულაძე გვიჩვენებს თეთრი კედლებით შემოსაზღვრულ ჩაკეტილ წრეში უცნაურად მოსიარულე ვარლამს. ის თითქოს თავის წარსულს ესაუბრება, სისხლში ჩახშობილ, ამბოხებულ და ამავდროულად ნაწამებ უდანაშაულო სულებს. სიმშვიდეს ვერ პოულობს, გაბოროტებული სამყაროს ებრძვის და აკამკამებულ მზეს პირობით, წარმოსახვით იარაღს უმიზნებს. „მოგკალი“ – ქირქილებს ვარლამი და მშვიდდება. მისთვის ამ გამოუვალ ერთფეროვან სივრციდან უკვე აღარ არსებობს გამოსავალი, იგი ისეთივე ტყვეა საკუთარი ვნებების, საკუთარი წარსულისა, როგორც ერთ დროს მის მიერ უდანაშაულოდ რეპრესირებული, ერთ სივრცეში გამოკეტილი ადამიანები. რესპექტაბელური ცხოვრების სტილი, ორმაგი სტანდარტებით ცხოვრება, ფარული დანაშაულებრივი ქმედებები საზოგადოებაში, ვარლამს მნიშვნელოვან ფიგურად აქცევს. ფარისეველთა დითირამები თითქოსდა ჩქმალავს მის რეალურ სახეს. სწორედ ამ საზოგადოებასა და მის ჭეშმარიტ სახეს – ვარლამს, ებრძვის ქეთევანი, რეპრესირებული მხატვრის სანდრო ბარათელის შვილი, ებრძვის მიამიტურად, ბავშვური სიჯიუტით, ვინაიდან მას სამართალი ნყურია. ვარლამის მორალურ-ზნეობრივი რღვევა, დაშლილი სულიერი სტრუქტურა, არაჯანსაღი და არაჰუმანური გარემო მის შემდგომ თაობაში აბელ არავიძეს წარმოქმნის, კონფორმისტ, სულიერად გაუხეშებულ, ანგარებიან არსებას, რომელიც მამის ფრთის ქვეშ იოლად იქმნის კეთილდღეობას. ბიბლიური აბელის საპირისპიროდ, თანამედროვე აბელი ანგარებიანი მოღალატე ადამიანია, რომელშიც წარსულის გახსენებისა

და მასთან ხელახალი შეხების პროცესში თითქოს ნელ-ნელა იღვიძებს ადამიანური თვისებები. ჩნდება გაორებული გრძნობა, ეჭვები განვლილი ცხოვრების სისწორის გამო. აბელი დამოკიდებულია საზოგადოებაზე. ის უკვე იძულებულია ჩამოყალიბებულ სტერეოტიპებს, მისი ოჯახისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებას გაუწიოს ანგარიში, ჩაჯდეს იმ ჩარჩოებში, რაც ოჯახმა და საზოგადოებამ დაუდგინა. ქეთევანის საქციელი, არავიძებნისადმი მისი დამოკიდებულება, არაერთ შეკითხვას ბადებს ახალგაზრდა თორნიკეში, არავიძების მესამე თაობაში. წარსულში გარკვევის სურვილით, ეტაპობრივად ინგრევა მისი ოჯახის მითი, რომელიც ბავშვის წარმოსახვაში მორალთან, ზნეობასთან ასოცირდებოდა. თორნიკე უკიდურეს გადანყვეტილებას იღებს. მისი თვითმკვლელობა აბელის გამოფხიზლების, სულიერი კათარზისის დასაწყისია.

თენგიზ აბულაძის მეტაფორულ-სიმბოლური, ეკლექტური გარემო თემის განზოგადოების საშუალებას იძლევა. დიქტატურა ყველა ეპოქის მანკიერ, ადამიანის წინააღმდეგ მიმართულ მოვლენად გაიაზრება. ამისთვის რეჟისორს თხრობის პროცესში ხშირად შემოაქვს სხვადასხვა ეპოქის კოსტუმები, ატრიბუტები. მაგალითად, XVIII საუკუნის რაინდთა ჩაცმულობა და ბერიას პენსნე. ვიზუალური მეტაფორები, რომელიც აბულაძისთვის დამახასიათებელ ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირების თემის გავრცობის საშუალებას იძლევა. მაგალითად, ეშმაკთან აბელის შეხვედრის სცენა, სადაც ნაჩვენებია ვრცელი დიალოგი მათ შორის. აბელის უნებლიე აღსარება გვიჩვენებს მის ბოროტ საწყისს, შინაგანი განსჯის პროცესს. ან კორიშელის გასამართლების სცენაში სამართლიანობის სიმბოლო – თვალახვეული თემიდა, როგორც ქვეყანაში სამართლიანობა არ არსებობს და ქრისტეს ჯვარცმის მსგავსად თოკზე ჩამოკიდებულ ბარათელის სხეული, რომელიც უდანაშაულოდ რეპრესირებულ ადამიანთა სიმბოლოდ იქცა. თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ არის მცდე-

ლობა, გვიჩვენოს თუ რა შედეგი მოიტანა სტალინურმა ეპოქამ, როგორი საზოგადოება ჩამოაყალიბა და რამდენად შეცვალა მან ადამიანის მენტალიტეტი.

საერთო ჯამში შეიძლება ითქვას, რომ ძველი თაობის რეჟისორები ერთგულნი რჩებოდნენ უკვე აპრობირებული იგავური, სიმბოლურ-მეტაფორული სტილის, რომელიც აქტუალური იყო 1960-1970 წლებში.

1978 წლის 30 აგვისტოს საქართველოს მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის ბრძანებით, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე შეიქმნა ახალგაზრდული ექსპერიმენტული გაერთიანება „დებიუტი“. გადანყვეტილებას წინ უძღოდა საქართველოს მინისტრთა საბჭოს 1977 წლის 14 ივნისის დადგენილება, რომელსაც ხელს აწერდა სახკინო კომიტეტის თავმჯდომარე აკაკი დვალიშვილი. გადანყვეტილების შინაარსი ფორმულირებული იყო შემდეგნაირად: „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის ვითარებასა და გაუმჯობესების ზომებზე რესპუბლიკაში“. „დებიუტს“ დაარსების დღიდან ხელმძღვანელობდა კინორეჟისორი რეზო ესაძე. იგი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც გამოთქვა ექსპერიმენტული გაერთიანების შექმნის იდეა. „დებიუტმა“ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებაში.

გაერთიანებაში შეიქმნა ჯერ კიდევ სტუდენტების: ნანა ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“ (1980), თემურ ბაბლუაშის „ბელურების გადაფრენა“ (1980), გოდერძი ჩოხელის „ბაკურხეველი ხევსური“ (1980), დიტო ცინცაძის „თეთრი ღამე“ (1984), ნანა ჯანელიძის „ოჯახი“ (1985), კახა მელითაურის „როდესაც ჩაგიქროლებს, რაც ვერ ჩაგივლის“ (1988) და სხვა.

„დებიუტის“ ძირითადი ამოცანა ახალგაზრდა თაობის პროფესიული ზრდის ხელშეწყობა იყო. პირველი ფილმები ისტორიულ თემატიკაზე შეიქმნა: ლევან თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ (1988), მარინე ხონელიძის „სერა-

ფიტა“ (1981), იური კვაჭაძის „აია კოლხეთი“ (1981). 1982 წელს გაერთიანებაში გადაღებულ იქნა გოგიტა ჭყონიას თამამი ექსპერიმენტული ფილმი „ირის იბერიკა“ და სხვა. ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრები რეალისტურ ფორმაში მოგვითხრობს საზოგადოებაში დაგროვილი მწვავე მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. 1960-1970-იანი წლებისგან განსხვავებით, რეალიზმის ასახვისას იკარგება ლირიული ინტონაცია, იუმორის გრძნობა, დახვეწილი კომპოზიციური სტრუქტურა, რთული სივრცობრივი პერსპექტივის აგების ტენდენცია.

გარდა თხრობის განსხვავებული სტილისა, ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში შესაძლოა აღმოვაჩინოთ საერთო ნიშნები:

I. „სიმბოლური გმირი“, ე.წ. „მოხეტიალე გმირები“, რომლებიც ქალაქის ქუჩებში, სახლიდან სახლში მოგზაურობენ. საკუთარი თავის ძიების პროცესი სწორედ ამ მოგზაურობით აისახება. მათი ასახვისას კი უპირატესობა ენიჭება არა იმდენად კადრის კომპოზიციას, არამედ მის დინამიზმს. ამ ტიპის გმირების „მრავალჯერადი“ გამოყენება იქცევა დამახასიათებელ ნიშნად, ერთგვარ სტერეოტიპად. ისინი გარკვეულწილად ო. იოსელიანის ფილმის „იყო შაშვი მგალობელის“ გმირთან გია აგლაძესთან ასოცირდებიან. ეს მსგავსება შემოიფარგლება მხოლოდ ვიზუალური ხაზით, რადგან 1980-90-იანი წლების „მოხეტიალე გმირები“ – ყოფითი, სულიერი თუ მორალური პრობლემებით დატვირთულები, დამძიმებულები, საზოგადოებაში არსებული ნიჰილიზმითა და კომფორტიზმით დაღლილები ვერ ახერხებენ სამყაროს შეცვლას. ისინი პასიურები არიან და ერთგვარ „მსხვერპლად“ იქცევიან. მათ მყარად აქვთ გათვითცნობიერებული არსებული მდგომარეობა და გამოსავლის არარსებობის შეგრძნება მათში საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილს, ბუნტს ბადებს. ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში უპირატესობა ენიჭება რა გმირის პრობლემას, ადამიანს, ნაკლები ყუ-

რადღება მახვილდება ასახვის ფორმებზე ანუ მნიშვნელოვანი ხდება „რა“ და არა „როგორ“.

II. ახალგაზრდა თაობისთვის დამასიათებელია შავ-თეთრი გამოსახულება, სამოყვარულო კამერის ეფექტით შექმნილი კადრები, ძუნწი დიალოგები, პასიური კამერა, კადრის გაბუნდოვნების ეფექტი. ეს ეფექტი გარკვეულ ნიშნად ქცეული 80-იანელთა შემოქმედებაში, ხშირად გამოიყენება, როგორც გამაღიზიანებელი ფაქტორი, გაბუნდოვნებულ-ჩაბნელებულ კადრებში მოქმედება ცუდად იკითხება, რაც ამძაფრებს „დანახვის“ სურვილს. თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“ იყო პირველი ფილმი, რომელშიც ყველაზე მკვეთრად გამოვლინდა ახალი რეალისტური სტილისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. გუჯა (გუჯა ბურდული) სამსახურის საძიებლად ქვეყნიდან მიემგზავრება. მატარებლის საერთო ვაგონში ის ხვდება „მგზავრს“, რომელიც იმ გარემოსთვის შეუსაბამო გარეგნული ნიშნებითა და საოცარი თავგადასავლების შესახებ მოთხრობილი ამბებით სხვათა ყურადღებას იპყრობს. ზღვარსგადასული ტრაბახი და ამბიცია გუჯაში პროტესტს იწვევს. მგზავრით მოხიბლული საზოგადოება გუჯას მატარებლიდან გააძეევს. ტრიალ მინდორზე, უკვე საზოგადოებისგან შორს გუჯა და „მგზავრი“ პირისპირ რჩებიან. ჩხუბის დროს გუჯა არკვევს, რომ იგი ჩვეულებრივი მღებავია, მისივე წრის წარმომადგენელი, რომელიც უცხო გარემოში არარსებული რესპექტაბელობის შეგრძნებას ქმნის. მისი ოცნებები სწორედ ამ დროს რეალიზდება და სწორედ ამ ილუზორულ გარემოში გრძნობს ის თავს ბედნიერად. თუმცა რეალობა სხვაა. რეალობაში ამის სანაცვლოთ იგი სხვებისაგან დამცირებასა და შეურაცხყოფას იღებს. საბოლოო ჯამში გუჯაც და „მგზავრიც“ ფაქიზი სულის ადამიანები არიან, რომელთა ცხოვრებაც სხვადასხვა მიზეზთა გამო ვერ შედგა. როგორც „მგზავრი“ (თემურ ბიჭიაშვილი) ელოლიავება საზოგადოებისგან დროებითი აღიარებით მიღებულ ემოციას, ასევე გუჯაც ზრუნავს უბეში დამალულ

მარტოსულ, უმწეო ბელურაზე. თემურ ბაბლუანის რეალისტურ გარემოში არ არსებობს ადგილი ოცნებისთვის, ილუზორული კეთილდღეობისთვის. მასთან ცხოვრებისეული სირთულეები ყველაზე მწვავე ფერებში იჩენენ თავს; ჭუჭყიანი გარემო, სახე დაკარგული, უარყოფილი ადამიანები. მათი წარსულიც და აწმყოც ერთი მთლიანი ტკივილი და იმედგაცრუებაა, ვინაიდან ეს ადამიანები საზოგადოებამ გარიყა, არ მისცა მათ საშუალება, საკუთარი ადგილი მოეძებნათ.

თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“ (1980), ნანა ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“ (1980), ალექო ცაბიძის „ლაქა“ (1985), ლევან ზაქარეიშვილის „თემო“ (1986) მოგვითხრობს საზოგადოების დაბალ ფენაზე, ადამიანებზე, რომლებმაც ვერ მოახერხეს საზოგადოებაში სრული რეალიზება. რომლებიც საზოგადოებამ უპერსპექტივო ყოველდღიურობისა და მომავლისთვის განირა.

1984 წელი გოდერძი ჩოხელი იღებს რეალისტური სტილის ნაწარმოებს „ადამიანთა სევდა“. მაღალმთიანი რეგიონებიდან მიგრაციის პრობლემის პარალელურად, რეჟისორი ცდილობს წინა პლანზე ადამიანის მარტოსულობის პრობლემა წამოსწიოს. ადამიანის, რომელიც მიტოვებულ სოფელში წარსულის აჩრდილების გარემოში, ცდილობს გააგრძელოს ცხოვრება. მისი მომდევნო ნამუშევარი „წერილი ნაძვებს“ (1986) უკვე გვთავაზობს იგავური თხრობის სტილს, სადაც ავტორი ცდილობს გაიაზროს ადამიანის დანიშნულების, ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის პრობლემები.

ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ (1987) განსხვავებულ ესთეტიკურ ფორმაში მოგვითხრობს ახალგაზრდა თაობის პრობლემის შესახებ. გაუცხოვებული, კორუმპირებულ, ბიუროკრატიული საზოგადოება ინდივიდს სრული რეალიზებისა და საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების საშუალებას არ აძლევს.

ქალაქის ჩახუთული გარემო ფილმის გმირს სოფელში წასვლას აიძულებს. თუმცა იქაური სიტუაცია ბევრად არ

განსხვავდება ქალაქის უსახური ერთგვაროვანი სივრცისგან, სოფლის სკოლაში დრო უცვლელია, საბჭოთა იდეალები და ბელადები – ისევ ცოცხალი. ენერგია დაცლილი, ერთ ჩაკეტილ წრეში მოტრიალე საზოგადოება არ ეძებს გამოსავალს, არ ცდილობს გაარღვიოს ის. საბოლოო ჯამში საბჭოთა მენტალიტეტი, დაფარული გარყვნილება და გარეგნული კეთილდღეობა, სიახლისადმი შიში და მიუღებლობა ერთგვარ პროტესტს ბადებს ფილმის მთავრი გმირში. ფინალურ სცენაში სახრჩობელაზე ჩამოკიდებული ალექსი ფეხით ცდილობს ზარების დარეკვას, რითაც თითქოსდა გამოფხიზლებისკან მიუწოდებს საზოგადოებას.

საზოგადოებისა და ინდივიდის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ მოგვითხრობს დათო ჯანელიძის ფილმი „მდგმურები“ (1989). მანამდე მას ორი ფილმი ქონდა გადაღებული: „ვერსათრიელა“ (1982), რომელიც პირობით-მეტაფორული ფორმით, ცხოვრების ამაოებაზე მოგვითხრობდა და „დედუნა“ (1985), რეალისტური, პოეტური მოთხრობა პატარა ობოლ გოგონაზე, დედის გარდაცვალების შემდეგ ოჯახის მოვლის მთელ სიმძიმეს რომ იტვირთავს, ნაადრევად დაქალბუღილი ოცნებობს უკეთეს მომავალზე, ძმაზე, რომლის თანადგომაც აშკარად სჭირდება.

„მდგმურების“ თემატიკა მკვეთრად განსხვავდებოდა ამ ორი ფილმისგან. ჯანელიძე ცდილობდა ეჩვენებინა ინდივიდის მდგომარეობა უბირი, ხეპრე, მოძალადე საზოგადოების გარემოცვაში. ფილმის გმირი საკუთარ სახლში დროებით ჩაისახლებს მდგმურებს. სახლის მითვისების სურვილით მათი რაოდენობა ნელ-ნელა იზრდება, დროთა განმავლობაში მდგმურები უფრო თავხედდებიან და ცდილობენ სახლის პატრონის შევიწროვებას, გაძევებას. მათგან თავის დაღწევა შეუძლებელი ხდება. რეჟისორი გვიჩვენებს აბსურდულ გარემოს, სადაც პასიურ შემგუებლობას, ლოიალობას, ინერტულობას ინდივიდი დალუპვამდე მიჰყავს. არსებულ საზოგადოებაში, სადაც რეალურად დულდა შინაგანი პროტესტის

გრძნობა და ქვეყანა ცდილობდა ქვეყნის დამოუკიდებლობის აღდგენას, დათო ჯანელიძის „მდგმურებმა“ გაიჟღერა, როგორც თამამმა პროტესტმა იმ თაობების მიმართ, რომელიც აქტიურად ვერ თუ არ უპირისპირდებოდა საზოგადოების დეგრადირების პროცესს, ვერ ახერხებდა საკუთარის პოზიციის დაცვას, შენარჩუნებას, გადარჩენას და მხოლოდ პასიურ დამკვირვებლად, ჩუმ, „კულუარულ“ პროტესტანტად იქცეოდა.

ამგვარად, ქართული კინოს 80-იანი წლები მრავალფეროვანი ჟანრულ-სტილური, ფორმისეული ძიებებით გამოირჩეოდა, ის ცდილობდა გაეაზრებინა არა მხოლოდ თანამედროვე სამყაროში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური, მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები და ტენდენციები, არამედ გაეაზრებინა საბჭოთა ისტორიული წარსული, მოეხდინა მისი სათანადო შეფასება. და რაც მთავარია, „80-იანელთა თაობა“ ცდილობდა აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია დაეკავებინა ქვეყანაში მიმდინარე მწვავე პროცესების მიმართ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი, თბილისი, 1990.
2. დოლიძე ზ., ქართული კინო, თბილისი, 2004.

ლელა ნიფურია
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ-პროფესორი*

**რეალური ისტორიის სიუჟეტის მხატვრულ
ფილმად ქცევა ყველაზე ანტისაბჭოთა ფილმში,
თენგიზ აბულაძის „მონანიებაში“**

თენგიზ აბულაძის ფილმი „მონანიება“, რომელიც 1984 წელს იქნა გადაღებული, XXI საუკუნეშიც ითვლება ყველაზე ანტისაბჭოთა ფილმად. XX საუკუნის დასარულიდან დღემდე ანტისაბჭოთა თემატიკა არა თუ დაშვებულია, არამედ პირიქითაც: საქართველოში საბჭოთა სიმბოლიკა ოფიციალურად იკრძალება, მოქმედებს ოკუპაციის მუზეუმი, იმართება კონფერენციები პოსტსაბჭოთა თემატიკაზე, ინერება კვლევები... და არც საქართველოში და არც ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში ანტისაბჭოთა თემატიკაზე არ შექმნილა არც ერთი მხატვრული ფილმი, რომელიც აღემატება „მონანიებას“ როგორც მოქალაქეობრივი პოზიციის სიმწვავით, ასევე მხატვრული ხარისხით.

ფილმი ედუარდ შევარდნაძესთან შეთანხმებით შეიქმნა. შევარდნაძემ შესანიშნავად იცოდა, თუ რა ზეგავლენა შეუძლია მოახდინოს მხატვრულმა ნაწარმოებმა და ყველაზე მეტად კი, ფილმმა საზოგადოებაზე. შევარდნაძის პარტიული კარიერის დასაწყისში, როდესაც ის პირველი მაისის რაიონის რაიკომის მდივანი იყო, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ახალგაზრდა რეჟისორი რეზო ჩხეიძე „ჯარისკაცის მამას“ იღებდა. მეორე მსოფლიო ომზე არც თუ ბევრი ფილმია გადაღებული. ზოგადად, საბჭოთა კავშირში მეორე მსოფლიო ომის თემატიკა პრიორიტეტული იყო. ახალგაზრდა პარტიულმა მოღვაწემ პირადად იკისრა „ჯარისკაცის მამის“ პატრონაჟი. „ჯარისკაცის მამა“ უბრწყინვალესი ფილმი აღმოჩნ-

ნდა, რომელმაც უამრავი ჯილდო მიიღო. რეზო ჩხეიძემ მოსკოვში, დაჯილდოებაზე აღნიშნა ახალგაზრდა პარტიული მოღვაწის, ედუარდ შევარდნაძის დამსახურება. ეს ფაქტი შევარდნაძის კარიერის აღმავლობის დასაწყისი გახდა. 80-იანი წლების დასაწყისში ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის სტატუსით შევარდნაძე დემოკრატიის თამაშს იწყებდა. მან სამი დიდი ფილმის გადაღება მოინდომა: პირველი – პარტიულ მოღვაწეზე, რომლის პროტოტიპიც თავად იქნებოდა. ეს ფილმი რეზო ჩხეიძემ გადაიღო სახელწოდებით „მშობლიურო ჩემო მიწავ“. მეორე – 1937 წლის რეპრესიებზე, – თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ და მესამე და განუხორციელებელი – ფილმი დავით აღმაშენებელზე. ეს უკანასკნელი თემატიკა არაერთ პოლიტიკოსს იზიდავს. ცნობილი კინომცოდნე გიორგი გვახარია წერდა: „უნდა ვიფიქროთ, რომ შევარდნაძემ იცოდა – „მონანიება“ მისი, როგორც პოლიტიკოსის, აღმასვლას შეუწყობდა ხელს... იგი გრძნობდა, რა მოხდებოდა ქვეყანაში, ამიტომ, უბრალოდ, ხელს აძლევდა, რომ სურათის პრემიერის შემდეგ საზოგადოებას „მონანიების“, და ე.ი. „პერესტროიკის“, და ე.ი. კომუნისტური სისტემის ნგრევის, თანაავტორად მოეხსენებინა. ამ თვალსაზრისით, საქართველოს მაშინდელმა ცეკას პირველმა მდივანმა, „მონანიების“ პრემიერის დროს კი საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრმა, დროს დაასწრო... განსხვავებით თავისი კოლეგებისგან, რომლებმაც „მონანიება“ თავიდანვე ანტისაბჭოთა ფილმად აღიქვეს“ (გვახარია, 2004).

პრივატული შეხვედრები ფილმების თემების შეთანხმებით დასრულდა. ამბები კი, რომლებიც 1937 წლის რეპრესიების სისატიკეს აღწერდა, უამრავი იყო. თენგიზ აბულაძე და მეორე რეჟისორი და სცენარის თანაავტორი ნანა ჯანელიძე დეტალურად იკვლევდნენ ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო რეპრესირებული წარმომადგენლების ბიოგრაფიებს. „ნანა ჯანელიძე რეპრესირებულ ადამიანებს (ან მათ ახლობლებს) ხვდებოდა და მათ ამბებს ისმენდა. ნიკა აგიაშვილი,

ნიტა ტაბიძე, ქეთევან ჯავახიშვილი, ლალი ახმეტელი, ნინო უჩანეიშვილი – ეს იმ ადამიანთა მცირე ჩამონათვალია, რომელთა პირადი ისტორიების საფუძველზეც შეიკრა ეს გენიალური ფილმი“ (ოთიაშვილი, 2018). უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ რეპრესირებულების შთამომავლებთან შეხვედრების გარდა, ფილმის ნარმოების მოსამზადებელ პერიოდში ფილმის გადამღები ჯგუფი დეტალურად სწავლობდა 1937 წლის პრესას, ლიტერატურას, პლაკატებს. მე ბატონი თენგიზის ასისტენტი ვიყავი ფილმზე და ეს პირადად მევალებოდა.

და მაინც, მთავარი ინტრიგა – მიცვალებულის საფლავიდან ამოთხრა არის ის ლერძი, „აზრობრივი შამფური“ – როგორც მას თავად ბატონი თენგიზი უწოდებდა, – რომელზეც აიგო ფილმის ფაბულა. „ფილმს საფუძვლად დაედო ნამდვილი ამბავი, რომელიც სამეგრელოს ერთ-ერთ სოფელში მოხდა. ამის შესახებ თენგიზ აბულაძეს მისმა უახლოესმა მეგობარმა აკაკი ბაქრაძემ უთხრა: ნოდარ წულეისკირს საინტერესო იდეა აქვსო და მოუყვა, როგორ ამოთხარა ახალგაზრდა ბიჭმა გარდაცვლილი პროკურორის ცხედარი და ჭირისუფალს ჭიშკართან მიუყუდა. ბიჭის მამა ბუღალტერი იყო, „კაგებეს“ ერთ-ერთმა თანამშრომელმა დედამისს თვალი დაადგა, მამა გადაუსახლა – გულაგში გაისტუმრა, დედა კი საყვარლად გაიხადა. შეურაცხყოფილმა ქალმა თავი მოიკლა. ბიჭი გაიზარდა, „კაგებეს“ თანამშრომელი კი საქვეყნოდ აღიარებული პროკურორი გახდა და როცა გარდაიცვალა, ახალგაზრდა კაცმა მისი ცხედრის ამოთხრით იძია შური“ (ოთიაშვილი, 2018). რეალური ამბავი თითქოს უფრო პირადულ ხასიათს ატარებდა, მაგრამ საბოლოოდ ყველაფერი მაინც საბჭოთა სისტემის სიმახინჯემდე მიდიოდა – ძალაუფლების გამოყენება ბოროტი მიზნებისთვის, გულაგი, თვითმკვლელობა და მკვდრის ამოთხრა. თენგიზ აბულაძის ფილმში რეალური ამბისგან განსხვავებით, შექმნილია ბოროტების მასშტაბური და განზოგადოებული სახე არავიძებების სახით, რომელიც უპირისპირდება და ანადგურებს ყოველივე

კეთილს და ღირებულს, ტაძრით დაწყებული, – ადამანებით დამთავრებული.

ფილმის თავდაპირველი სათაური „ხსოვნა“ იყო. „აფთრები“ ნოდარ ნულეისკირის რომანის სათაურია და ფილმის სათაურის ერთ-ერთ ვერსიად „აფთარიც“ განიხილებოდა. სათაური „მონანიება“ ფილმის მეორე რეჟისორს, არაჩვეულებრივ ინტელიგენტ ქალბატონს ნელი ქუთათელაძეს ეკუთვნის. „ფილმის ხედვა ორველიანურია, ვარლამის ძალაუფლება აბსურდსა და გაურკვევლობაზეა დაფუძნებული. მისი სამყაროს სიურეალიზმი სხვა არაფერია, თუ არა 1984-ის ორაზრი“ (გუნია, 2013). 80-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში იგავური აუდიოვიზუალური თხრობა მყარად არის დამკვიდრებული. ორმაგი შრის არსებობას ფილმის შექმნისას, ცხადია, საბჭოთა ცენზურა განაპირობებდა. ნამდვილ ამბავზე აგებული „მონანიების“ სცენარში მთავარი გმირი შურისმაძიებელი მამაკაცი უნდა ყოფილიყო. მსახიობიც შერჩეული იყო – გია ფერაძეს უნდა ეთამაშა. მიუხედავად შევარდნაძის პატრონაჟისა, თენგიზ აბულაძე აცნობიერებდა იმ გარემოებასაც, რომ ფილმი შესაძლოა არასდროს გამოსულიყო ეკრანებზე ან პირადად იგიც და გადამღები ჯგუფიც „თეთრი დათვების“ სამფლობლოში, ანუ ციმბირში გაემწესებინათ. ამ თემაზე ის ხშირად ხუმრობდა ფილმზე მუშაობის პროცესში. თუმცა სიმართლის წილი ამ ხუმრობაში ნამდვილად იყო. ცნობილი ფაქტია, რომ საქართველოს უშიშროების კომიტეტის – „კაგებეს“ ხელმძღვანელმა ინაურმა მოსკოვში წერილი გაგზავნა, რომ აბულაძე ანტისაბჭოთა ფილმს იღებდა. გადაღებული მასალის განადგურებასაც კი მოითხოვდა. თუმცა ეს მას შემდეგ მოხდა, როდესაც თორნიკე არავიძის როლის თავდაპირველი შემსრულებელი, „თვითმფრინავის ბიჭების“ სახელით ცნობილი გეგა კობახიძის სახლში ჩხრეკა ჩატარდა და ფილმის სცენარი იპოვეს. თორნიკე არავიძის ეპიზოდების დიდი ნაწილი გეგა კობახიძის შესრულებით უკვე გადაღებული იყო. გეგა მართლა შე-

სანიშნავად თამაშობდა: დიდი სულიერი სიძლიერე მოდიოდა მისი ჰაბიტუსიდან, ნამდვილი არავიძების შთამომავალი იყო. უნდა ითქვას, რომ ფილმი სულ სხვანაირი იქნებოდა მისი მონაწილეობით.

მოგვიანებით მერაბ ნინიძე, რომელიც დღესდღეობით ერთადერთი ქართველი მსახიობია, რომელმაც ევროპულ კინოში დაიმკვიდრა ადგილი და ოსკაროსან ფილმში ასრულებს მთავარ როლს, „მონანიებაში“ მის მოხვედრაზე ასე წერს: „უცნაურია, რომ ჩემი ამბავი და ფილმის დასაწყისი ერთმანეთს ჰგავს – მეც გაზეთით გავიგე თორნიკეს როლზე მსახიობის შერჩევის შესახებ. გაზეთში ეწერა, რომ გარკვეული მიზეზების გამო, რეჟისორ თენგიზ აბულაძეს შუა მუშაობაში მთავარი როლის შემსრულებლის შეცვლა მოუხდა და აცხადებს კონკურსს მსახიობის შესარჩევად. ეს იყო და ეს, სხვა დამატებითი ცნობისა და მიზეზების განმარტების გარეშე.

ძალიან მალე თენგიზის ასისტენტები თეატრალურში ბიჭების შესარჩევად მოვიდნენ. მე ამ დროს უკვე მეორე კურსის სტუდენტი ვიყავი. ნინო თარხან-მოურავმა მალხაზ ასლამაზიშვილს და ლელა წიფურიას ურჩია, მეც გამეგლო სინჯები. მართლაც, დამიბარეს და მივედი“ (ნინიძე, 2015).

ფილმის მოსამზადებელ პერიოდში თენგიზ აბულაძე ფილმის ფორმას ეძებდა, ისეთს, რომ სიმართლე თქმულიყო, მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში მისი სხვაგვარად აღქმა და ნაკითხვაც ყოფილიყო შესაძლებელი. რეჟისორი რობერტ სტურუა „მონანიების“ შესახებ წერს: „მაქსიმუმამდე არის აყვანილი გროტესკულისა და თეატრალურის შეერთება. ძნელია ხელოვნების საგნად აქციო ის, რაც არის ამ ფილმის თემა... მე მგონი თენგიზმა მოახერხა შეეერთებინა ავტორისეული, პოეტური კინო ნაღდ ცხოვრებასთან, თანაც ისე, რომ არც მეორე მხარეს გადავიდა მთლიანად. მე ცხოვრებას უკვე მისი თვალით ვუყურებ, ეს მისი სამყაროა, თანაც რაღაც ძალით პოეტურ სამყაროში გადაყვანილი. მეტაფორებით, უც-

ნაური შედარებებით, შეგეძლო დაგენახა ფსიქოლოგიური დრამაც, ლირიკული სცენებიც, ფარსიც, გროტესკიც. ყველაფერი შერწყმული იყო ერთმანეთთან და არასოდეს სცილდებოდა ნაღდ ცხოვრებას“ (სტურუა, 2009: 48-49).

სიურეალისტული ფორმის ძიება ფორმის მხივ სრულიად რეალისტური ცვლილებით დაიწყო – შურისმაძიებელი ტორტების მცხობელი ქალი გახდა, ვარლამის გარდაცვალების ამბავი კი მასთან მძლოლად ნამუშევარი რეზო ესაძის პერსონაჟმა გაზეთით შეიტყო. მთელი ეპიზოდის მანძილზე იგი მაღიანად ილუკმება ქეთევანის გამომცხვარი ტორტის თავზე დადებულ ეკლესიის მოდელებს. სწორედ აქ იწყება ორი შრე – რეალური და ფანტასმაგორიული. ფილმის დასაწყისი და ფინალი კლასიკური ტრაგედიის პრონციპზეა აგებული. მთელი ფილმის მიმდინარეობა, ერთი მხრივ რეალურ ამბად და მეორე მხრივ, ქეთევან ბარათელის ფანტაზიის ნაყოფად შეიძლება მივიღოთ. ტრაგედია, რომელიც ვითარდება, უბრალოდ ზმანებადაც შეიძლება აღვიქვად. ასე გაჩნდა ფილმში რეალურის და ფანტასმაგორიულის შერწყმა.

მხატვარ გოგი მიქელაძის უსაზღვრო ფანტაზია, გამომგონებლობა და გემოვნება რეჟისორს საშუალებას აძლევდა, ერთ მთლიანობაში მოექცია ერთი შეხედვით შეუთავსებელი დეტალები: ცხენზე ამხედრებული რკინის აბჯრიანი „რაინდები“ ძველი მოდელის კაბრიოლეტის ტიპის მერსედესთან ერთად გადახნულ მინდორზე მიწაში ჩამარხულ სანდროს (ედიშერ გიორგობიანი) და ნინოს (ქეთევან აბულაძე) ეძებენ. თეთრი პერანგით მოსილი გუთნისდედა დამსმენი აღმოჩნდება – გამარჯვებული ვარლამი (ავთო მახარაძე) მანრიკოს არიას მღერის „ტრუბადურიდან“... ეს ნინოს სიზმარია. სიზმარში კი, მოგეხსენებათ ყველაფერი შეთავსებადია.

ფილმის დამდგმელი ოპერატორი მიხეილ აგრანოვიჩი წერდა: „კარგი რეჟისორი ის არის, ვისაც იდიოტური იდეები მოსდის თავში. იდეები, რომელიც გემოვნებიან და სალი გონების ადამიანს იდიოტური ეჩვენება. მერე კი აღმოჩნდება,

რომ ფილმი სწორედ ამაზე დგას. ანუ გამორჩეულ ნაწარმოებს საფუძვლად იდოტური იდეები უდევს... დღემდე არ მიყვარს „მონანიებაში“ თეთრი როიალის ეპიზოდი. მაგრამ საბოლოოდ ასეთი იდეები იმარჯვებენ და ფილმებიც სწორედ ასეთ იდეებზე დგას, ისევე როგორც ფელინის სურათები, რომლებიც ხატ-სახეებზეა აგებული. თენგიზს მხოლოდ ამ ტიპის იდეები მოსდიოდა თავში. მახსოვს, გადაღებაზე იყო ახალგაზრდების ჯგუფი, რომელიც მუდმივად რალაცას თხზავდა, იგონებდა. და თენგიზი მათგან უზუსტესად კრებდა იდეებს. როგორც ირკვევა, ძალიან ზუსტად კრებდა. თუმცა „მონანიებას“ ერთგვარი ეკლექტიზმი ახასიათებს, წინა ორი ფილმისგან განსხვავებით, რომლებიც სტილისტურად საოცრად ზუსტი და შეკრულია“ (აგრანოვიჩი, 2009: 210). აქვე მინდა აღვნიშნო ბატონ თენგიზ აბულაძის განსაკუთრებული დამოკიდებულება შემოქმედებითი ჯგუფის წევრების მიმართ: ყოველთვის ითვალისწინებდა ყველა ღირებულ აზრს. ის ყოველთვის გვეუბნებოდა – „ჩვენი ფილმი“ და არასოდეს მოიხსენიებდა, როგორც „ჩემი“. ამით რეჟისორი მუდმივად ხაზს უსვამდა ყოველი რგოლის მნიშვნელოვნებას ფილმზე მუშაობის პროცესში. უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი ჯგუფი მართლაც უაღრესად ერთგული იყო მისი, მთელი ფილმის შექმნის პროცესში. ასისტენტები კი ჩემთან ერთად იყვნენ შემდგომში ცნობილი რეჟისორები: ზაზა ხალვაში, პაატა მილორავა, კინოფესტივალ „ოქროს არნივის“ დამაარსებელი გოჩა აბაშიძე, ციცი ჯერვალიძე...

მიხეილ აგრანოვიჩი მესამე ოპერატორი იყო, ვინც თენგიზ აბულაძემ ფილმზე აიყვანა. ფილმის გადაღება შესანიშნავმა ოპერატორმა გიორგი გერსამიამ დაიწყო, მაგრამ სამწუხაროდ გადაღებული მასალა ფაქტობრივად ტექნიკური წუნი აღმოჩნდა: ძველი საბჭოთა კინოკამერით, კონვასით გადაღებული, კამერის გაუმართაობის გამო. გია გერსამია ბათუმელმა ქრონიკის ოპერატორმა სოლომონ შენგელიამ შეცვალა. უნდა აღინიშნოს, რომ მას ძალიან საინტერესო

ხედვა ქონდა. ფილმში მისი გადაღებული ძალიან ბევრი კადრი შევიდა: მიტინგის ეპიზოდი, თეთრ პერანგში მოსილი ვარლამ არავიძის სიგიჟის სცენა ჩაკეტილ წრეში, ბუნკერში, როდესაც ის მზის დაბნელებას ცდილობს, ია ნინიძის ცეკვა ვარლამის კუბოსთან... ან გარდაცვლილი სოლომონ შენგელია, მიუხედავად არაჩვეულებრივი ხედვისა, ქრონიკის ოპერატორი იყო. ნატურაზე გადაღების დროს განათებას არ იყენებდა და შესანიშნავადაც ართმევდა თავს. ინტერიერებში გადაღება, სადაც შუქის დაყენებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, დაუძლეველი სირთულე არმოჩნდა ქრონიკის სიუჟეტების გადაღებაზე განაფული თუნდაც უნიჭიერესი სოსოსთვის – ასე ვეძახდით მას ჯგუფის წევრები. თენგიზ აბულაძემ კონსულტაციისთვის ბათუმში ორი ოპერატორი ჩამოიყვანა – ლომერ ახვლედიანი და ალექსანდრე (კუკური) გვასალია. „ნატურის ხე“ ლომერ ახვლედიანის გადაღებულია და „მონანიებაზე“ მასთან მუშაობა თენგიზ აბულაძისთვის ძალიან სასურველი იყო, მაგრამ ლომერ ახვლედიანი რევაზ ჩხეიძის ფილმს იღებდა შევარდნაძის პროექტიდან – „მშობლიურო ჩემო მიწავ“... ბათუმიდანვე ტელეფონით დაუკავშირდა თენგიზ აბულაძე ალექსანდრე ანტიპენკოსაც, „ვედრების“ ოპერატორს. მაგრამ საშა, როგორც მას თენგიზ აბულაძე ეძახდა, სხვა ფილმის გადაღებით იყო დაკავებული. მიხეილ აგრანოვიჩი ყველა რეჟისორისთვის საოცნებო კინოკამერით, არეფლექსით ჩამოვიდა და ფილმის გადაღებაც კოდაკის ფირზე გაგრძელდა. შეიძლება ითქვას, რომ ტენიკური პრობლემების და გეგა კობახიძის ტრეგიკული ბედის გამო ფილმის გადაღება ფაქტობრივად სამჯერ მოხდა.

ვარლამ და აბელ არავიძეების როლის შემსრულებელი ავთო მახარაძე წერდა: „თენგიზი ხშირად იმეორებდა ერთ ფრაზას – ხელოვნება, ეს არის ქაოსიდან ჰარმონიის შექმნა. რატომ ამბობდა ამას? მისი შემოქმედება ეს იყო – ქაოსიდან ქმნიდა ჰარმონიას. მას შეეძლო ასი სიტყვიდან აელო ის ერთი სიტყვა, რაც იყო მისთვის მთავარი. თენგიზი იღებდა

მხოლოდ იმას, რაც მისი კონკრეტული საქმისთვის იყო საჭირო. ფილმისთვის კი არა, თუნდაც ერთი კონკრეტული სცენისთვის, ერთი კადრისთვის. ოღონდ ამას საოცარი სიმსუბუქით აკეთებდა და ვერ მიხვდებოდი, რომ მას უამრავი რამ აინტერესებდა, რასაც ეუბნებოდნენ ანდა რაც მის ირგვლივ ხდებოდა“ (მახარაძე, 2009: 206-207).

„მონანიება“ ტრილოგიის მესამე ნაწილად იყო მოაზრებული. თენგიზ აბულაძე „მონანიებაში“ ნატვრის ხის პერსონაჟების ჩართვას გეგმავდა. ბათუმში, სადაც ფილმის დიდი ნაწილია გადაღებული, უმშვენიერესი ლიკა ქავჭავაძე ჩამოიყვანეს. უნდა გადაეღოთ ტალახით მოსვრილი, შეურაცხყოფილი ლიკას გავლა. ისიც რეპრესიების მსხვერპლის სტატუსით, ლაფში ამოსვრილი მშვენიერება, შეურაცხყოფილი და დამცირებული. ეს ეპიზოდი ფილმში არ შევიდა.

„ნატვრის ხის“ პერსონაჟებიდან კიდევ ერთი – ფუფალა უნდა გადმოსულიყო „მონანიებაში“. თენგიზ აბულაძე სოფიკო ჭიაურელს დაუკავშირდა და დაბერებული ფუფალას გრიმის გაკეთება შესთავაზა მას. სოფიკო ჭიაურელის პასუხი კი კონტრ შეთავაზება იყო – გრიმის კეთებას ჯობდა ასაკოვანი ვერიკო ანჯაფარიძე გადაეღოთ, უფრო შესატყვისი იქნებოდა ბებერი ფუფალას როლში. საბოლოოდ ასეც გადაწყდა. ეპიზოდი, რომელშიც ვერიკო ანჯაფარიძეა გადაღებული, მისი სახლის წინ, ამჟამინდელ ვერიკო ანჯაფარიძის ქუჩაზე იქნა გადაღებული. ცხადია, „ფუფალას“ ბოლო გავლა ჩემოდნებით ქალაქის ქუჩის სიღრმეში დუბლიორმა შეასრულა. რადგანაც გრიმი ვახსენეთ, უცილობლად უნდა აღინიშნოს შესანიშნავი გრიმიორის, სოსო ბარნაბიშვილის ნვლილი ფილმის შექმნის პროცესში. ვარლამის და აბელის პორტრეტული სახეცვლილება მისი ოსტატობის დამსახურებაცაა.

„ვედრება“, „ნატვრის ხე“, „მონანიება“ – ტრილოგიაა, რომელსაც რეალურად ტრილოგია მხოლოდ კონცეპტუალური ერთიანობის გამო შეიძლება ეწოდოს. სიკეთისა და ბო-

როტების ბრძოლა, მარადიული ჭიდილი. თენგიზ აბულაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა: „ჩვენი, და არა მარტო ჩვენი, ნებისმიერი დროის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შეცდომა, საბედისწერო დანაშაული ისაა, რომ საზოგადოების ძალზე დიდი ნაწილი განსხვავებას ბოროტსა და კეთილს შორის შეფარდებითად მიიჩნევს, სინამდვილეში კი ეს განსხვავება აბსოლუტურია“ (რეჟისორის პირადი საუბრებიდან ავტორთან).

„მონანიება“ სწორედ ბოროტების იმპერიასთან ბრძოლაში პირველი კინემატოგრაფიული გამარჯვება იყო და ასეთად დარჩა XXI საუკუნეშიც.

ფენომენალური წარმატება ფილმის ორწლიანი „პატიმრობის“ შემდეგ მოვიდა. 1986 წელს ფილმის აღმასვლა დაიწყო. „მონანიება“ კვლავაც რჩება ყველაზე მაღალმხატვრულ ანტისაბჭოთა ფილმად.

ლიტერატურა:

1. აგრანოვიჩი მ., თენგიზ აბულაძე – ანარეკლები, თბილისი, 2009.
2. გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80 (ნაწილი მეორე), 01 მარტი, 2004. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1533940.html>
3. გუნია გ., 1984 კინოში, 19 ოქტომბერი, 2013. <https://digitalculture.ge/1984kinoshi/>
4. მახარაძე ა., თენგიზ აბულაძე – ანარეკლები, თბილისი, 2009.
5. ოთიაშვილი თ., „მონანიება“ – ფილმი, რომლის გადასაღებადაც თენგიზ აბულაძე „საიქიოდან დაბრუნდა“, 2018. <https://nostal.ge/2018/08/14/monanieba-filmi>
6. ნინიძე მ., „მთავარია, მსახიობი არ გამოხვიდე“, თბილისი, 2015.
7. სტურუა რ., თენგიზ აბულაძე – ანარეკლები, თბილისი, 2009.

ირაკლი ფალავა
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ინგმარ ბერგმანი – პირობითობის რთული მოდელი

ფილმის დრამატურგიული გადანწყვეტის, მისი ძირეული კონცეფციის მნიშვნელობა ხშირად განიხილება კრიტიკულ შეფასებებში სხვადასხვა მიმართულებით. თუმცა, ნებისმიერ ისტორიულ ეტაპზე, მსოფლიო კინოს პროცესში, დრამატურგიული ხედვა ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხად და შესწავლის ობიექტად რჩება.

კრიზისული პერიოდები თუ სოციალური პრობლემები, პოლიტიკური თემატიკა, სამყაროს არამატერიალური და მატერიალური რეალიები, ეგზისტენციალური გავლენა ხელოვნებაზე თუ ზნეობრივ ფასეულობათა ცვლილებები – ყოველივე ეს, დრამატურგიის სანყისში იკიდებს ფეხს, როდესაც კინოს ახალი ხედვა იკვეთება რომელიმე რეჟისორის შემოქმედებაში.

ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიის მეტაფიზიკა უჩვეულოდ რთულ და, ამავე დროს, თანმიმდევრულ გააზრებასთან ასოცირდება. მთავარი მოტივები ამ თანმიმდევრობაში, დრამისთვის თითქოს თხრობის გამოცალკევებულ საფეხურებს ქმნის, ყოველი მათგანის დრამატურგიულად თვითმყოფადი სივრცით და ავტორისთვის დამახასიათებელი დეტალური თანმიმდევრობით.

ინგმარ ბერგმანი ერთი შეხედვით მარტივი, პირობითი აღქმის ოსტატია და დრამატურგიის სიზუსტით გამორჩეული მისი ხედვაც, სწორედ ამ გაწონასწორებულ და თანმიმდევრულ ლოგიკას მოიცავს. თუმცა, როდესაც ფილმების დრამატურგიული საფუძველი ლიტერატურულიდან სარეჟისორო ინტერპრეტაციამდე, რაიმე საგრძნობ ცვლილებას გა-

ნიცდის, ეს მაინც არ არღვევს ერთიანი დრამატურგიის ხაზს ბერგმანის ფილმებში.

„ნებისმიერ ფსიქოდრამაში, სადაც ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიული სიზუსტით აგებული სივრცე იგრძნობა, მის მიერ შექმნილ ნებისმიერ დრამატურგიულ მოდელში მყოფი მისი გმირები და მათი სამყარო, თუნდაც ფარული, მაგრამ მაინც თვითრეფლექსიის განუყოფელი ნაწილია და ეს თავისებურება ძალზე მკვეთრად იჩენს თავს რეჟისორის დრამატურგიული ინტერპრეტაციების მაგალითზე, მის ფილმებში“ (Steene, 2005: 133). მხატვრული სახეების ხასიათის, მათთვის შესაბამისი იდეების და ინტერპრეტაციების მახასიათებლები ბერგმანის შემოქმედებაში, ყოველთვის თავისუფალია მხატვრული გავლენებისაგან.

რეჟისორის დრამატურგიულ ინტერპრეტაციებში ყოველთვის ერთდროულად მიმდინარეობს მოქმედ გმირთა თვისებების გადატანა და გადანაწილება სხვადასხვა ყოფაში, სივრცეში, რაც ბევრ რამეს ცვლის მაყურებლის აღქმაში – უპირველეს ყოვლისა, მის, მეტწილად, ტრადიციულ ნარმოდგენებს ურთიერთდამოკიდებულებების, მოქმედების მოტივაციის და ხანდახან დროის ბუნებრივი შეგრძნების თაობაზეც კი. მისი დრამატურგიული ინტერესი კი მოვლენების და რელიგიური თემის ასკეტურ ხედვაში ვითარდება, სადაც მთავარი ჩარჩო პირობითობაა. ბერგმანის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი დროც კი პირობითია და მისი ფილმების ეს თავისებურება, უკვე რამდენიმე ათწლეულია ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას ზოგადი, სოციალური და მენტალური დოგმების მიმართ.

ოჯახის და რელიგიის ურთიერთდამოკიდებულების თემატური ინტერპრეტაცია, ან თუნდაც რომელიმე თავისთავად განვითარებული მოქმედების ხასიათი ამ ავტორის დრამატურგიულ სივრცეში ყველა სხვა ავტორისგან და დრამატურგიული მოდელისაგან განსხვავებულია, თუმცა ბერგმანის პირობითობა მუდამ აშკარად გამოხატულ ფსიქოდრამა-

ტულ მოდელზეა აგებული და მის მიერ შეთხზულ მოვლენათა ჩვეულ სურათში, ყოველთვის უჩვეულოს დანახვისკენაა მიმართული. საბოლოოდ, რეჟისორის ამ განსხვავებულ ინტერესებში რელიგიური და ოჯახური ფასეულობების თემა დიალექტიკური შემეცნების საშუალებას გვაძლევს, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად მიუღებელია ბერგმანის დრამატურგიისთვის სიუჟეტის განვითარების უპირობო სტანდარტები, ურღვევი წესები, ფსიქონალიზის ნიშნის გარეშე შექმნილი ხასიათები და მათი (ამ ხასიათების) ფონური, ხანდახან სრულიად უმიზნო არსებობა სიუჟეტში.

დრამატურგიის მახასიათებლები, რომელიც ბერგმანმა შექმნა 40-იანი წლებიდან დღემდე, სიუჟეტის და ხასიათის განვითარების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მინისტრიმს მისდევს – მის სივრცეში ყველაფერს და ყველას ფსიქონალიზი აერთიანებს, რომელიც რეჟისორის ხედვის შემადგენელია და მისი სცენარებიდან, მათი ლიტერატურული ჩანაფიქრიდან მომდინარეობს.

რელიგიური ჭეშმარიტებისა და ადამიანურ დამოკიდებულებათა საწყისი, მათი განვითარება – ეს გზა ბერგმანის შემოქმედებაში ხან უჩვეულოდ მოკლეა (როგორც „მეშვიდე ტვიფარში“), ხან ხანგრძლივი (როგორც საგაში „ფანი და ალექსანდერი“, 1982), დროდადრო კი სიცოცხლის ერთიანი ნყობიდან ფრაგმენტულად ამოვარდნილიც კი („სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“, 1973). მაგრამ ყოველ მათგანში მოიძებნება ეგზისტენციალური თემის შეცვლილი, ბერგმანის მიერ ინტერპრეტირებული მოტივი. ეს ყოველივე, თითქოს იმეორებს შპენგლერის რევერსის თეორიის კანონებს, მხოლოდ უკვე მხატვრულ სისტემაში (Spengler, 2020: 53).

ეგზისტენციალური საწყისი, რომელიც XX საუკუნის სახელოვნებო ტენდენციების განუყოფელ ნაწილად ითვლებოდა, ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიაში გმირთა შინაგანი კონფლიქტის სრულიად ახალ, ყოველთვის თანამედროვე სა-

ხეს და მოტივს ქმნის. ზოგიერთი შვედური მითის თანახმად (ასევე ძველბერძნული პროზის თანამედროვედ აღქმულ რომანულ სტილში), ყოველთვის ჩნდება ადამიანის მიერ საკუთარი არსებობის შეცნობის სრულიად უჩვეულო ფორმები: კათარზისის მოულოდნელი განცდა, ან არსებული ხასიათის მკვეთრი, რადიკალური გარდატეხა, იმდენად მკვეთრი, რომ ხანდახან იკარგება მისი თავდაპირველი ფორმაც კი. ისევე, როგორც ბერძნულ დრამატურგიას, სკანდინავიურ მითსაც ახასიათებს მსგავსი გარდატეხები, რაც პირდაპირ ასოციაციებს იწვევს ბერგმანის დრამატურგიასთან. ეს საინტერესო თავისებურება მისი შემოქმედების ჩვეული შინაარსობრივი წყობის ერთ-ერთი წამყვანი, შეიძლება ითქვას, გამოკვეთილი მახასიათებელია.

ის, თუ როგორ ვითარდება მოცემული ხასიათი ფილმში, ბერგმანის მოსაზრებათა თანახმად (Steen, 2005: 136), როგორც ჩანს, არა უსისტემოდ ჩამოყალიბებული, არამედ მონესრიგებული, საფეხურებად დაყოფილი პროცესია, თავისი ბუნებრივი შედეგით – საბოლოოდ ფორმირებული პერსონაჟების მხატვრული სახეებით.

ეს წინაპირობა იკითხება (თუმცა არა პირდაპირი და არა ღია ტექსტით) მის სცენარებშიც, ლიტერატურულ პასაჟებშიც – იქ, სადაც ეს ხასიათები ცვლილებას განიცდის ნებისმიერი მცირედი სიუჟეტური გარდატეხის ეტაპზეც კი.

დღესაც, თანამედროვე კინოში ძალზე მნიშვნელოვანია ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიის გავლენა კინორეჟისორთა სხვადასხვა თაობის ნოვატორულ ძიებებზე და სწორედ ამიტომ თანამედროვე კინოში სამყაროს ფსიქოდრამის ჩარჩოში აღქმა, ხანდახან სწორედ ბერგმანის კინოსამყაროს დრამატურგიული მახასიათებლების თანახმად ხდება. მისი თითქმის ყველა ფილმი ავტორისეული დამოკიდებულების გამომხატველი ერთიანი მხატვრული აზრია, მოვლენების დრამატული განვითარებითა და პერსონაჟების ხასიათების კვლევის სურვილით.

სკანდინავიური საგის ტრადიციებში, თუნდაც მის მკვეთრად იმპროვიზირებულ ვერსიებში (მაგალითად, სელმა ლაგერლიოფის „საგა იოსტა ბერლინგზე“), თანმიმდევრობა და სიუჟეტური სიმარტივე, მხოლოდ ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს ამბის იოლად წარმართვის წინაპირობად. ეს თავისებურება მეორდება ბერგმანის კინოდრამატურგიაშიც. მარტივი ფორმით მიერ შექმნილი მითის ნაშთები, მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს მარტივად აღსაქმელი, ან სკანდინავიური ხალხური ჩანახატების მსგავს ხატებად განფენილი ფილმში „მეშვიდე ტვიფარი“ (1957). თითქოს გრაფიკული ესკიზებიდან გადმოსული სიკვდილის ხორციელი ხატება, ჯვაროსნული ლაშქრობიდან დაბრუნებულ მარად ცოდვილ რაინდს, სიცოცხლის უფლებაზე ეპაექრება ჭადრაკში და მითის ლოგიკის თანახმად, სახლისკენ მიმავალ, ალეგორიულ მგზავრობაში მიჰყვება მას, გზად შექენილ, მეტაფორებად გააზრებულ სახე-პერსონაჟებთან ერთად.

თხრობა დამაჯერებლობის უტყუარი ტონის მატარებელია საგებსა და მითებში, ამით სკანდინავიური ლიტერატურაც, ბერძნული პროზაც, ხალხური თქმულებაც და სხვადასხვა კულტურის ეპოსიც გარკვეულწილად ჰგავს ერთმანეთს. ამ მახასიათებლების დიდ ნაწილია წარმოდგენილი ბერგმანის კინოდრამატურგიაშიც, მაგალითად, „ჩურჩულებსა და ყვირილებში“ (1972) ისევე, როგორც ფილმში „მგლის საათი“ (1968). კონფლიქტის დამაჯერებლობის განცდა, სრულიად განყენებულ მისტიკურ ხილვებსა და რეალურ ყოფით სურათს შორის იმდენად დიდია, რომ თავისი მშვიდი, განონასწორებული თხრობის რიტმით, „მეშვიდე ტვიფარს“ უახლოვდება.

„ნებისმიერი დრამატულად ღრმად გააზრებული მხატვრული სახე, რომელსაც ბერგმანის წარმოსახვა ქმნის, არა ერთ, არამედ საგასთან მიახლოებულ მრავალ თვისებას მოიცავს. ასეთ თვისებებს განეკუთვნება ჭეშმარიტების ამაო ძიების სურვილი, ადამიანური ვნებისა და მისი ოცნების ყვე-

ლაზე საკრალური ნაწილის მოტივი, რაც ლიტერატურული პერსონაჟის, ახალგაზრდა იოსტა ბერლინგის და რაინდის, ანტონიუს ბლოკის ძირითადი გამაერთიანებელი ხდება“ (Steene, 2005: 143).

ინგმარ ბერგმანის ძიებამ კინოდრამატურგიაში, ამ ფილმის თანახმად, მითის ნიშნები და პირდაპირი ასოციაციები გააცოცხლა – მთავარი გმირი იმ იერარქიული საფეხურისა და რწმენის სამართლიანობისადმი კითხვების ის ბოლო წარმომადგენელია, რომელიც ერთდროულად შეიძლება წარმოდგენდეს განსხეულებულ სინდისს და ეჭვით შეპყრობილი მოაზროვნეს.

„მეშვიდე ტვიფარში“ არ ვუახლოვდებით სამყაროს ისეთს, როგორც მოგვიანებით, ბერგმანმა თავისი ფსიქოდრამის ჩაკეტილ და მრავალმნიშვნელოვან სივრცედ გამოიყენა, მის მიერ შექმნილ სცენარებსა და ფილმებში.

ანტონიუს ბლოკი, ბერძნული ტრაგედიის პერსონაჟის მსგავსად, თითქოს ანტიგონესა და ოიდიპოსის სიმართლის ნაზავით შექმნილი ახალგაზრდა რაინდი, წარსულისა და მომავლის ერთიანობის მეტაფორაა. ბერგმანმა უპირატესობის ხაზგასმის გარეშე შექმნა ეს დრამატურგიულად ტევადი სახე – ხალხური და კლასიკური პროზის გამოცდილებიდან. მან, შეიძლება ითქვას, ყველაზე რთული მახასიათებლები გამოიყენა – გმირი, რომლის სიმართლაც მისთვის (თავად გმირისთვის) და მისი შემქმნელი ავტორსთვისაც კი, არ არის ბოლომდე ნათელი.

ანტონიუს ბლოკი თანამედროვე სამყაროს ნიჰილისტადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ და ამასთანავე, რომანტიზმის პერიოდის მეოცნებე ჭაბუკადაც, რომელსაც აუცილებელი და გარდაუვალი განხიზვლა ელის იდეალების, რწმენის სიმართლისადმი მავალ გზაზე, ოღონდ ეს რწმენის ჭეშმარიტების უარყოფას არ ნიშნავს. ეს თვისება ბუნებრივი ეჭვია – ეჭვი საშუალებების, ისტორიული მისიის და სამართლიანობის მიმართ, რომელიც, თავის მხრივ, ორმაგად ასუსტებს

ადამიანის ნდობას სამყაროსადმი. სწორედ ამაშია ბერგმანი-სეული დრამატურგიის მთავარი მახასიათებელი: მის მიერ შექმნილ ნებისმიერ სახეში ერთიანდება განცდა, ვნება, ეჭვი, რომელიც ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში შეიძლება მოვიძიოთ. ეს რთული სტრუქტურაა და მისი არსებობა თანამედროვე კინოს დრამატურგიის ზოგიერთი სხვა მახასიათებლის განმსაზღვრელიც ხდება.

ანტონიუს ბლოკი (რაინდი, მსახიობი: მაქს ფონ სიუდოვი), რომელმაც უკვე გაიარა ჯვაროსნული ომის, ანუ წინაპართა ცოდვის ეგზისტენციალური ზეგავლენის მთელი საშინელება, ჭეშმარიტებასთან ახლოს მყოფი ყველა მოძღვრების ერთდროულად შეცნობას ცდილობს, თუმცა ამ გზას ინტუიციით მისდევს და არა ცოდნის თანმიმდევრული შეძენის წესის თანახმად. ანტონიუს ბლოკის და მის გარშემო სრულიად შეცვლილი სამყაროს ურთიერთობა კაცობრიობის დაკარგული ილუზიების, სიმშვიდის, ჰარმონიის დაკარგული გზის ძიებას უფრო ჰგავს, ვიდრე მოგზაურობას სიცარიელეში. ესეც ძველბერძნული ტრაგედიის მსგავსი სიუჟეტური მოტივია, სადაც, ფაქტობრივად, არსად აღარ იკითხება მხოლოდ მარტოობის ან მხოლოდ იმედგაცრუების თემა.

„...ბერგმანთან „შემოქმედებითი კრიზისი“ თითქმის ყოველთვის თან ახლავს გადაფასების პროცესს და მარტოობას, რომელსაც, როგორც წესი, ჩვეულებრივ ადამიანზე უფრო მგრძობიარე, უფრო დაკვირვებული და უფრო ნევროტიული, – ხელოვანი, მხატვარი განიცდის ხოლმე... თუმცა მარტოობა და სასონარკვეთა ყოველთვის ბადებს სიყვარულის, სიტბოს, რწმენის ნოსტალგიას... „ღმერთი ჩუმადაა“, „ღმერთი პასუხს არ გვცემს“ – ეს ყველაფერი ინგმარ ბერგმანის შემოქმედების მხოლოდ ერთი, ზედაპირული პლასტიკა... სინამდვილეში, ღმერთთან და ჭეშმარიტებასთან ეს კონფლიქტი გამოწვეულია არა ათეიზმით (როგორც წერდნენ საბჭოთა იდეოლოგები ბერგმანის იმ სამი ფილმის საფუძველზე, რომლებიც თავის დროზე უჩვენეს ჩვენში), არა-

მედ ძიების სურვილით, ანუ ისევ და ისევ შემოქმედებით“ (გვახარია, 2009).

მარტოობა და სასონარკვეთა ერთიმეორედან გამომდინარეობს და ხშირად ის განცდაა, რომლის არაზომიერ გადმოცემასაც ძალუძს მარტივად გაანადგუროს დრამატურული მთლიანობის შეგრძნება. კინოში ამის საშუაში წინაპირობა ყოველთვის არსებობს და სწორედ ამიტომ გვევლინება ბერგმანის კინოდრამატურგიაში მოქმედი, უჩვეულოდ ქმედითი ფსიქოანალიზი მრავალმხრივი, გმირების არაერთმნიშვნელოვანი ხასიათის საფუძვლად.

ფსიქოლოგი ბერგმანში არა ყოვლისმცოდნე ადამიანი ან უნიკალური ანალიტიკოსი, არამედ სრულიად უმწეო მოაზროვნეა, რომელსაც აქვს უნარი დაინახოს, გაიაზროს, მიიღოს, ან უარჰყოს კონფლიქტის არსი. თუმცა მისი დრამატურგიის თანახმად, ის საბოლოოდ დაუცველი ადამიანების დრამის მცოდნე ხდება. ეს მოტივი ბერგმანის ერთ დიდ ფსიქოდრამაში, რომელშიც მისი ყველა ფილმი შეგვიძლია გავაერთიანოთ, მუდმივ მოძრაობაში მყოფი, ღიად მოსაუბრე თემაა, რომელიც ბოლოს ფილმში „სარაბანდა“ (2003), იჩენს თავს და მისი დაუნდობელი, რთულად წარმოსადგენი სისასტიკიდან, სიმართლიდან ტრაგიკულ განცდამდე აღწევს.

გმირების მონოლოგიც და მათი დაუსრულებელი დიალოგიც ინგმარ ბერგმანის ფსიქოდრამაში, ერთი შეხედვით, ყოველთვის დომინანტია, თუმცა სინამდვილეში, ფილმის ორგანულ მხატვრულ ქსოვილს ის იმდენად ბუნებრივად ერწყმის, რომ მისი ცალკე აღქმა, უბრალოდ წარმოუდგენელია.

ნებისმიერი სიტყვა, რომელიც საკუთარი თავისკენ მიმართული სიმართლის ამოსაცნობად გამიზნული ფრაზაა, მძაფრად ჟღერს ბერგმანის ფსიქოდრამაში – ამ სიტყვებს მაყურებელი უსმენს, გმირებს ხედავს და წამყვან განწყობას იოლად აღიქვამს მათი ინტონაციის თანახმად.

მონოლოგად ქცეული დიალოგი ფსიქოლოგის მეტაფორა ხდება ფილმში „პერსონა“ – ერთი პერსონაჟი მუდმივად

საუბრობს, მეორე კი დუმს. ხოლო დუმილი ერთ-ერთი, ყველაზე სასტიკი გზაა ურთიერთობების განადგურებისაკენ. როდესაც გამირები შემთხვევის ადგილს ტოვებენ, კედელთან გიგანტური ქანდაკების თავი აირეკლება – ეს უზარმაზარი, ემოციას მოკლებული გამომეტყველება, მარტოობის ალეგორიაა (Bergman, 1988: 87).

დრამატურგიული განვითარების ჯაჭვი თითქოს ერთი ფილმიდან და სხვა ეპოქიდან, მეორეში გადაინაცვლებს ისე, რომ მხოლოდ სივრცე იცვლება. ამით ბერგმანის დრამატურგია ადამიანური ვნების დიდ დიაპაზონს მოიცავს, „მგლის საათიდან“ – „სარაბანდამდე“.

„სარაბანდას“ ძირითადი მუსიკალური თემის ტრანსფორმაციამ თხრობის რიტმის არეული და ამავე დროს, ლიტერატურული ასოციაციებით სავსე განცდა შექმნა, რასაც, პირობითად, კათარზისის თემის მთავარი ფრაგმენტები შეიძლება ეწოდოს. ეს მოტივი მოქმედ გამირთა ხასიათში დაიბადა, იოლად შეიცვალა, განვითარდა, როგორც ჰენრიკ იბსენის თეატრალურ პიესებში, დაკარგა მარტივი ჟღერადობა, გართულდა და დრამატული ხასიათებით, ტრაგიკული ადამიანებით დაბრუნდა ეკრანზე, ასაკოვანი პერსონაჟების ღრმად დაბუდებულ და უკვე ღიად გაცხადებულ განცდებში. მუსიკალურად მდიდარი სარაბანდა და ჩელოს სოლო იოლად გარდაიქმნება ირონიით შეფარულ, ინსტრუმენტალურ სოლო-მონოლოგად, სადაც განუხორციელებელი სურვილების და დაკარგული ოცნებების მიმართ განცდა ჟღერს, ჩანს და იგრძნობა.

ბერგმანის კინოდრამატურგიის მახასიათებელია ისიც, რომ მისი გამირები აცნობიერებენ არყოფნის მთელ იდუმალებას და საკუთარ მიწიერ სიმარტოვეს. ამ მოტივების ინტერპრეტაცია მნიშვნელოვანია თითქმის ყველა დროისა და ეპოქის დრამატურგიაში – სცენაზე თუ კინოში, თუმცა თავად ინტერპრეტაციის გზები ყოველთვის განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. ბერგმანის დრამატურგიული იდეისთვის

უცხოა მოსაზრება, თითქოს არსებობს მარადიული თემები, რომელთა „მოძველებაც“ სავსებით შესაძლებელია. ეს ქვეტექსტი ნაცნობია მისი ნებისმიერი ფილმისთვის. „სარაბანდას“ ყველა მოტივი, რა თქმა უნდა, ცალ-ცალკეც ჟღერს და ყოველი მათგანი ორიგინალურია, თუმცა ამავე დროს, ნაცნობი, ლიტერატურული და დრამატურგიული პარალელები გააჩნია, თავისი სიმბოლური, მიზანმიმართული ხასიათიდან გამომდინარე.

ერლანდ იუზეფსონის ხანშიშესული გმირი შემოდგომის პეიზაჟის მხოლოდ ერთი გადავლებას თუ ასწრებს – მისი სიცოცხლე, მისი თითქმის აუტანელი, აგრესიული და სიმართლით სავსე თვითკრიტიკა, მისი დაუნდობლობა ირგვლივ მყოფთა მიმართ, უჩვეულო, მაგრამ ადამიანური ბუნების ნაწილია. ინგმარ ბერგმანი, თითქოს, უარს ამბობს დაბერების პროცესის რომანტიზირებულ გააზრებაზე, თუმცა თანახმაა ამ მოტივის ჰუმანური საწყისი დაინახოს მაშინაც კი, როდესაც ამის საფუძველი სიუჟეტურად თითქოს არც კი არსებობს.

ამ პროცესში იჩენს თავს ყველაზე საინტერესო მოტივები – „მგლის საათი“, „მარწყვის მდელი“ (1958), „ქალწულის წყარო“ (1960), „პერსონა“ (1966) და „ფანი და ალექსანდერი“ (1982) – ამ ფილმების პერსონაჟები, ისევე როგორც „სარაბანდას“ გმირები (Bergman, 1988: 76), მოკლებულნი არიან სიცოცხლისეულ ილუზიას მარადიული სიკეთის შესახებ. თითქოს, ანტონიუს ბლოკის მოგზაურობიდან დაწყებული, მთელი ეს დაუსრულებლად გრძელი გზა, პირადი დრამა, სხვადასხვა ტრაგედიით შეზავებული გაუგებრობების ნუსხაა, სხვადასხვა „სახლში“, რომელიც საბოლოოდ „სარაბანდას“ პატარა სკანდინავიურ ლანდშაფტამდე, სიბერის ტყვეობამდე, დაბერებული სხეულის სიშიშვლემდე მიდის და ბერგმანი, როგორც დრამატურგიულად უნაკლო ლოგიკის ოსტატი, ამას არა ცალ-ცალკე, არამედ ერთიანად აცნობიერებს. მიუხედავად იმისა, რომ რეალისტური შეფასებები სრულიად ბუ-

ნებრივი მოვლენაა ბერგმანის ფილმების დრამატურგიის-თვის, ის მაინც, როგორც იმპროვიზატორი, ინტუიციას ეყრდნობა და ძალზე ხშირად, მისი დრამატურგიის ნყოფაში მოულოდნელობებიც ჩნდება.

მთავარი მოტივების სახეცვლა სწორედ ასეთი პირობითი მიდგომის თანახმად ვითარდება მის ფილმებში, ხოლო ფასეულობებზე საუბრის სურვილი, როგორც წესი, დრამატურგიულ იდეაშივე იბადება. ასეთია ასაკოვანი ცოლ-ქმრის ზიზღნარევი სიყვარულიც ფილმში „სარაბანდა“ და მომავლისადმი განწყობაც – კათარზისი მათთვის საკუთარ თავთან მორიგებასაც ნიშნავს.

„...ინგმარ ბერგმანის შემოქმედებამ უამრავ ხელოვანზე მოახდინა გავლენა. პირველად მისი ფილმი „მარწყვის მდელო“ ჩვენში 1965 წელს ნახეს. არაერთმა საბჭოთა (მათ შორის ქართველმა) რეჟისორმა აღიარა, რომ ამ სურათმა წარმოდგენა შეუცვალა კინოზე – აღმოჩნდა, რომ კინოს ენით შესაძლებელია გამოიხატოს არა მარტო ადამიანის ქცევა, არამედ მისი ფიქრები, გრძნობები... თანაც, ადამიანის სულის „მოძრაობა“ შესაძლებელია წარმოჩინდეს კამერულ, მცირებიუჯეტიან ფილმებში, სულ რამდენიმე მსახიობით... სწორედ მსახიობები, განსაკუთრებით ქალი მსახიობები, ქმნიან ინგმარ ბერგმანის სამყაროს. რეჟისორი არ ერიდება მათი ძალიან ახლო ხედების ჩვენებას, რათა მაყურებელმა უკეთ იგრძნოს პერსონაჟის სასონარკვეთილება და მარტოობა. რამდენადაც უცნაური არ უნდა იყოს, ასეთ სტილს ირჩევს რეჟისორი, რომელმაც კინოსთან ერთად, თეატრშიც მიაღწია უდიდეს წარმატებებს. თუმცა ბერგმანის ბიოგრაფების მტკიცებით, მისი სპექტაკლებიც უაღრესად კინემატოგრაფიულია“ – აღნიშნავს გ. გვახარია (გვახარია, 2021).

ბერგმანის კინოდრამატურგიის პირობითობა ამ სამყაროში სიუჟეტის არათანაბარი განვითარების სურათს იძლევა და ამიტომ ეს გვაძლევს საშუალებას, წარმოდგენაც კი არ

ვიქონიოთ პერსონაჟთა განცდის შესახებ იქამდე, სანამ ამას თავად ავტორი არ მოინდომებს.

ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი ფართო დიაპაზონი იმდენად ექსპრესიულია, რომ ნათელი ხდება, როგორ მოუძებნა ავტორმა სწორედ ტრაგედიას და ფსიქოლოგიურ დრამას შესატყვისი მხატვრული სახე, შექმნა ერთგვარი სქემა, რომელიც ყველა გარემოსა და გმირების ხასიათში იძლევა მსგავსებების მოძიების საწყისს, ამით კი უჩვეულოდ დიდ სივრცეს გვიტოვებს ანალიზისთვის.

ამდენად, ბერგმანის სიცოცხლის და სიკვდილის, ახალგაზრდობის და სიბერის ერთიანობის თემა ერთი მთლიანი დრამატურგიული კონსტრუქციაა, რომელიც მძაფრი და დეტალეზისაგან შექმნილი სამყაროს მოდელია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Spengler, o, The Decline of the West, Cossimo Classics, History, 2020, 53, Basic on Spengler, Oswald The Decline of the West v. 1 (1926) and v. 2 (1928), Alfred A. Knopf.
2. Bergman I. The Magic Lantern. New York: Viking Press, 1988.
3. Steene B. Ingmar Bergman, A Reference Guide. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
4. The New York Times, 30 July, 2007.
5. გვახარია გ., ახალი თაობა ბერგმანისგან კინოს გადაღებას სწავლობს, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553699.html> [გად. 21.06.2021].
6. გვახარია გ., ინგმარ ბერგმანის დაბრუნება, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1766801.html>, 03.07.2009 [გად. 07.05.2022].

ნინო გელოვანი
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტი*

**სატელევიზიო სერიალები და აუდიო-ვიზუალური
თხრობის გავლენა საზოგადოების კულტურასა
და ტრადიციებზე**

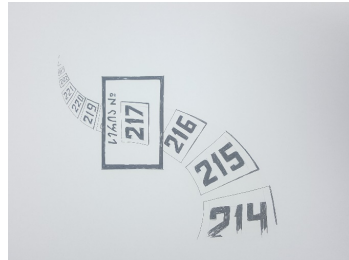
სატელევიზიო აუდიტორია მოუთმენლად ელოდება სერიალს, როგორც „შაბლონურ სატელევიზიო პროდუქტს“ (გელოვანი, 2019: 51), რადგან მასში ნაცნობ განცდებს პოულობს. გარდა ამისა, გადასვლა რეალურიდან გამოგონილ სამყაროში, სადაც ყველაფერი უკვე ნაცნობი წესებით ხდება და ბოლოში სიკეთე მუდამ იმარჯვებს ბოროტებაზე, ეხმარება მაყურებელს ამზის განვითარების თანამონაწილე გახდეს და დაისვენოს პრობლემებისგან, რომელიც მას თავს ახვევია რეალურ ცხოვრებაში.

თხრობისა და ვიზუალური მხარის კავშირი აუდიო-ვიზუალურ დოკუმენტში ყოველთვის საინტერესო იყო მკვლევარებისათვის, რადგან არასდროს ჰქონია ერთმნიშვნელოვანი განმარტება. არც ერთ სხვა ფორმატს არ გააჩნია ისეთი მძლავრი ზეგავლენა საზოგადოებაზე, როგორც სერიალს, ის ნორმატიული ქცევის გარკვეულ ტიპებს კარნახობს, ამკვიდრებს სტილსა და ცხოვრების წესს. ყოველივე ეს სერიალს ესთეტიკური და მხატვრული კომუნიკაციის მნიშვნელოვან ელემენტად აქცევს. კინემატოგრაფიისა და სატელევიზიო მასალაზე მასობრივი კულტურის ლატენტური რეალიზება ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში გამოჰყო მ. მაკლიუენმა. ის აღნიშნავდა, რომ აზიის რეგიონის მაყურებლისათვის, რომელიც არ იცნობს ამერიკულ კულტურას, ჰოლივუდის მასობრივი კინოპროდუქცია საინტერესოა არა თანობრივი კუთხით, სიუჟეტითა და გმირებით, არამედ „კულტურული ან-

თროპოლოგიის“ თვალსაზრისით. „ჰოლივუდის კინოს მეშვეობით აღმოსავლეთმა იხილა სამყარო, სადაც ყველას, ჩვეულებრივ ადამიანებსაც კი, ჰყავთ ავტომობილები, აქვთ ელექტროლუმენები და მაცივრები. შედეგად, აღმოსავლეთის ადამიანი საკუთარ თავს ახლა ჩვეულებრივ ადამიანად მიიჩნევს, რომელსაც წაართვეს მისი ელემენტარული, თანდაყოლილი უფლებები. ეს კიდევ ერთი შესაძლებლობაა კინოფილმით, როგორც რეკლამის მძლავრი საშუალებით, სამომხმარებლო კეთილდღეობის დანახვისა“ (Machina, 2012: 29).

მ. მაკლიუენი ასევე აღნიშნავს, რომ რადგან ლატენტური იდეოლოგიური ტრანსლაციის მექანიზმი ამერიკული კულტურის ნაწილი გახდა, ნაკლებად დიფერენცირებული სოციალური სისტემის მქონე რეგიონებისათვის ამგვარი კინოპროდუქცია „თავზე მოხვეული პოლიტიკური პროპაგანდის“ სახეს ატარებს. (Machina, 2016: 105).

აღნიშნული გარემოებების გამო და კიდევ იმიტომ, რომ ტელევიზია მაყურებელთან ხანგრძლივი და რეგულარული ურთიერთქმედებისათვისაა შექმნილი, სერიალი თავზე მოხვეული პროპაგანდის საშუალებად წარმოგვიდგება და ეს არა მარტო პოლიტიკურ წყობას, არამედ მასობრივ კულტურასაც ეხება. ვიზუალური თხრობით ვხედავთ „სახელმწიფოსა“ და „სამოქალაქო საზოგადოებას“, რომელიც დიდხანს სინონიმებს წარმოადგენდნენ. თანამედროვე ხედვა სამოქალაქო საზოგადოებას განიხილავს როგორც სახელმწიფოსგან განსხვავებულ შუალედურ წარმონაქმნს, რომელიც იცავს ადამიანის თავისუფლებას სახელმწიფოს ძალაუფლების გადამეტებული ზრდისგან. თუმცა, მოგვიანებით ყალიბდება ე.წ. სოციალური კონტრაქტის თეორია, რომელიც სახელმწიფოს განმარტავს, როგორც ადამიანთა შეთანხმების, კონტრაქტის საფუძველზე შექმნილ პოლიტიკურ ერთობას. სერიალს,



მასკულტურის წარმონაქმნს აქვს მასებზე ზემოქმედების პოტენციალი, რადგან მასში გადმოცემული ამბები, გმირები, პერსონაჟები გახდა მაცურებელთა ქცევის ორიენტირი. ასე თანდათან, სერიალი იქცა პროპაგანდის იარაღად. სერიალს, როგორც მხატვრულ მოვლენას, მსოფლიოში სატელევიზიო ბადის ნახევარზე მეტი უკავია. სატელევიზიო სერიალის ანალიზი კულტუროლოგიური და ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, XX საუკუნის გამოჩენილი მოაზროვნეების იდეების კონტექსტში მიმდინარეობს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სერიალების ანალიზი რ. ბარტის, ჰ. ორტეგა-გასეტის, ჯ. ბოდრიარის, ი. ჰეზინგის და სხვათა მიერ შემუშავებული სამეცნიერო სისტემის ფარგლებში ხდება. სერიალებში რეალობის რეპრეზენტაციისა და ფორმირების პრობლემის კულტუროლოგიური კვლევები ზოგიერთ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტში მ. ფუკოს, ფ. ჯეიმსონისა და უ. ეკოს იდეებს ემყარება. ზოგადად, ტელევიზიისა და, კერძოდ, სერიალების ინტეგრაციული ფუნქცია გააზრებულია ისეთი ფილოსოფოსების მიერ, როგორებიც არიან გ. დებორი, ი. ჰაბერმასი, დ. ბელი და სხვ.

ტელევიზია, როგორც გლობალური სისტემა და ფართო აუდიტორიისთვის ცხოვრების წესის მოკარნახე ფენომენი ზემოქმედებს შედეგზე, რომელიც დადებით თუ უარყოფით სახეს უყალიბებს არა მხოლოდ ინდივიდს ან ჯგუფს, არამედ მთლიანად საზოგადოებას. თანამედროვე საზოგადოებაში თავისუფლად დავინახავთ, თუ რა ღირებულებები შემცირდა, რომელი გაიზარდა ან დამკვიდრდა. ადამიანი, რა თქმა უნდა, კვალდაკვალ ვითარდება და მისი შეხედულებები იცვლება ღირებულებებთან ერთად, მაგრამ მისი ხასიათის ჩამოყალიბებაში ყველაზე დიდ როლს ტელევიზია ასრულებს. ყოველდღიურად ტელევიზიიდან და ინტერნეტ სივრციდან მონობდებულ ინფორმაციას იმდენი რაოდენობით და ისეთი სისწრაფით ვიღებთ, რომ აღქმის და მეხსიერების ფაზების შესაძლებლობები გაორმაგდა. ტელევიზიას არ აქვს საზღ-

ვრები, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრებნი აუდიო-ვიზუალური ენის მეშვეობით ეცნობიან, ესაუბრებიან ერთმანეთს. ამდენად, ტელევიზია ცხოვრების ყველა სფეროს განუყოფელი ნაწილი გახდა. XX საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულს ტელევიზია შესამჩნევ სოციალურ მოვლენად იქცა, რამაც მსოფლიოს ხალხთა ცხოვრებაზე სერიოზული გავლენა მოახდინა და, უპირველეს ყოვლისა, მისი გავლენა აისახა მასობრივი კულტურის ჩამოყალიბებაზე. პირველი ან ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც ტელევიზიის სოციო-კულტურული მნიშვნელობა შეაფასა, იყო კათოლიკური ეკლესია. მან ამ შეფასებისთვის საინტერესო ფორმა შეარჩია: 1958 წლის 17 თებერვალს რომის პაპ პიუს XII-ის კურთხევით, ტელევიზიამ მიიღო საკუთარი მფარველი – ნმნიდა კლარა ასიზელი. მიზეზი, რის გამოც კლარა ასიზელი აირჩიეს ტელევიზიის მფარველად, არის სასწაული, რომელიც, ლეგენდის თანახმად, მას თავს გადახდა. ტელევიზიაში ხელოვნების ნაწარმოებად მიიჩნევა მხოლოდ ისეთი გადაცემები, რომელთა საფუძველიც მხატვრული შინაარსია. აუდიტორიისთვის განკუთვნილმა სიტყვამ არა მარტო „ენა ამოიდგა“, არამედ პლასტიკური კონტექსტიც შექმნა. გამოსახულებამ არა მარტო დინამიკა, არამედ სინამდვილის დოკუმენტურად ასახვის სრული სურათის სახე შეიძინა. სატელევიზიო მაუწყებლობა უდიდეს როლს თამაშობს საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბება-გადაწყვეტილების მიღებაში. შემოქმედებითი ჯგუფი ახალი სერიალის გამომსახველობით სისტემას დიდწილად განსაზღვრავს ჰუმანისტური ფაქტორი, რომელიც სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ. ცვლილებები, რომლებმაც პროექტების თვითღირებულება გაზარდეს და უფრო რეიტინგული გახადეს სერიალები, გმირის შეცვლილი ხასიათით აიხსნება. ადამიანის რეპრეზენტაცია ფილმის სივრცესა და დროში ორ სიბრტყეში უნდა განვიხილოთ: გმირის სხეულის რეპრეზენტაციისას მომხდარი ცვლილებები და სერიალების ნარატივის ტრანსფორმაცია,

რამაც მათი იდეოლოგია, ანუ ქცევის ნორმები და ფასეულობები შეცვალა. სერიალი განსაკუთრებით დამოკიდებულია სოციალურ მითოლოგიაზე, კერძოდ, მასში ასახვას პოულობს მოცემული ეტაპის კონკრეტული სტრატეგია. ამოსავალი წერტილი ადამიანი და სახელმწიფოა, რომელთა მნიშვნელობაც რთულია, არ აღიარო. ადამიანისა (მისი სოციალური ქცევის) და სახელმწიფოს ურთიერთმიმართება ზოგადად საკანონმდებლო-სამართლებრივი სისტემით რეგულირდება, რასაც ფასეულობათა სისტემა ემატება. ამკარაა, რომ ეს ორი სფერო ერთმანეთს კვეთს, მაგრამ ერთმანეთს არ ემთხვევა, რაც ეფექტური ნარატივის შექმნას უწყობს ხელს (მაგალითად, ეკრანულ ხელოვნებაში). ასეთი ნარატივი შეიძლება იყოს ჯაშუშური სიუჟეტი მისი ყველა კომბინაციით (Wajcman, 2018: 10).

სერიალი გახდა ფორმა, სადაც იქმნება ეპოქა კრიზისის გარეშე, დროსა და სივრცეში გაბნეული. ეს არის ისტორია დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე – სეზონის დასაწყისისა და დასასრულის რიტმში. სერიალი არსებული ეპოქის სა-



კუთრებაა. მისი ჟანრი არ არის ახალი, თუმცა დრამატურგია და რეჟისურა შეცვალა. ტრადიციულ გმირებს დღეს შეუერთდნენ დაღლილი გმირები და უძლური ანტიგმირები. ჩვენგან განცდილი კრიზისი სახელის და საზოგადოების გარეშე გახდა წყარო, ეჭვებით და კითხვებით. სერიალები აღმოაჩინენ ჩვენს ეგზისტენციალურ შფოთვებს მომავალთან დაკავშირებით“ (Mittell, 2016: 78). მარტივად

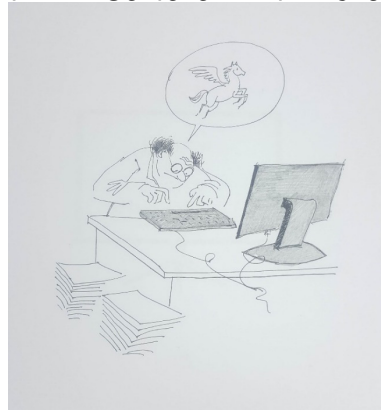
რომ ვთქვათ, სატელევიზიო სერიალებმა, რომლებმაც აღ-
მავლობა 80-იანი წლებიდან დაიწყო, ამჟამად მიაღწია უმაღლ-
ეს საფეხურს. ტელეეკრანებზე ხშირად არის ნაჩვენები
ისეთი პროდუქტი, სადაც არ ჩანს არავითარი მსოფლმხედ-
ველობა, არავითარი ზუსტი თვალთახედვა, იდეაში, ჩვენ
ვცხოვრობთ სერიალების ეპოქაში, რომელიც ტელეეთერის
შემადგენელი ნაწილია.

სიტყვა „ფიქცია“ გულისხმობს რეალური ცხოვრებიდან
მონყვეტას. ნოველის კითხვა, კინოში სიარული, ტელესერია-
ლის ყურება გვაძლევს წარმოსახვით სამყაროში მოგზაურო-
ბის საშუალებას, რომელიც გვთავაზობს ყოველდღიური
ცხოვრების აქტივობებისგან თვისებრივად განსხვავებულ
გამოცდილებას.

1930-იანი წლებიდან, დაახლოებით ასი ათასი საათი და-
ეთმო ტელესერიალებს აშშ-ს ტელევიზიებისა და რადიოს
ეთერში. ეს სტატისტიკა ადასტურებს იმას, თუ რამდენად
წარმოადგენს ტელესერიალების ფენომენი ცხოვრებისეულ
ფაქტს.

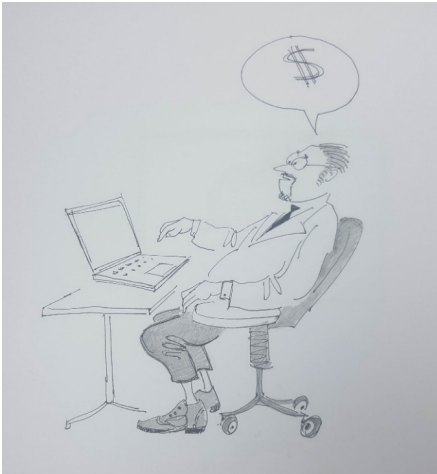
კვირაში ორჯერ, სამჯერ და ხშირად ყოველდღიურადაც
ტელესერიალები მაყურებელს სთავაზობენ ფიქციურ გა-
მოცდილებას, სადაც ყოველდღიურობა და ფიქცია ერთმა-
ნეთშია გადაჯაჭვული, იმდენად რომ ტელესერიალის ფიქ-
ციური გმირების ცხოვრებებ-
ში მომხდარი მთავარი მოვლე-
ნები ქვეყანაში მომხდარ ახალ
ამბადაც შეიძლება აღიქვან.

საინტერესოა ის პროცე-
სები, რომლებიც მოიცავს
ფიქციასა და სოციალურ სამ-
ყაროს შორის ურთიერთგაც-
ვლას: როგორ შედის სოცია-
ლური ცხოვრება ფიქციურ
დისკუსში და რა მოსდის იქ



მას; როგორ მიმართავენ სხვადასხვა ჟანრები სხვადასხვა აუდიტორიას და როგორ ითხოვენ მათ ჩართულობა მონაწილეობას.

მთელ მსოფლიოში ბოლო წლებში სერიალების ნამდვილი ბუმი. შესაბამისად, ძალიან რთულია, რომელიმე შოუმ მაყურებლის განსაკუთრებულად მოხიბვლა შეძლოს, თავიდან მაყურებელი უარყოფდა ამ ფაქტს, თავს აჯერებდა რომ არ ეცალა ტელევიზორის საყურებლად. ინტერნეტის გამოყენებამ გაფართოვა სერიალდამოკიდებულების წრე, რომელთაც შეუძლიათ სერიალს ნებისმიერ დროს უყურონ და არ მოუწვეთ საღამოობით კონკრეტულ დროს ეკრანთან ჯდომა. ადამიანი იწყებს სხვისი განცდებით, სხვისი ემოციებით ცხოვრებას. არხისთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ სერიალი ყურებადი იყოს და თუნდაც სერიალის პროდიუსერები სიკეთისა და მარადიული ფასეულობების შესახებ რაღაც წარმოდგენას ქმნიდნენ, – სავარაუდოა, რომ აქედან არაფერი დარჩება შემკვეთთან შეთანხმების გარეშე, აქ რეიტინგია მნიშვნელოვანი და არა პროპაგანდა. ყველა დროის ხელოვნებას აქვს ძირითადი ელემენტი, კინოსა და ტელევიზიაში ეს არის გამოსახულება. სერიალისათვის, მისი რეგულარული



სტრუქტურიდან გამომდინარე, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დისკურსისა და თხრობის ურთიერთმიმართებას, ანუ ესთეტიკურ, ვიზუალურ გადამწყვეტასა და დრამატურგიულ სტრუქტურას შორის კავშირს, რაც გარკვეულ ფორმატში ჯდება. ამგვარი ფიქსაცია გარანტირებულად ინარჩუნებს და ტირაჟირებას უკეთებს

თხრობის გარკვეულ სქემებს (ნარატივს). თუმცა, 2000 წლებიდან მოყოლებული, ჯერ ამერიკულ, შემდეგ კი ევროპულ სერიალში, გარკვეული ცვლილებები მიმდინარეობს. ციფრულ მაუწყებლობაზე გადასვლის შემდეგ კომერციულმა კაბელურმა ტელევიზიებმა პოზიციები გაიმაგრეს, რამაც ამერიკელ მწარმოებლებს დიფერენცირებული მაყურებლისათვის სერიალების გადაღების შესაძლებლობა მისცა. ამიტომ ტრადიციული თემებისა და ჟანრების ტექნიკურ რეალიზაციაში მიმდინარე ტენდენციების კვლევა თანამედროვე ეკრანულ ხელოვნებაში ადამიანის სტატუსის პრობლემის გააზრების საშუალებას იძლევა.

ტელესერიალი საკმაოდ ოპერატიულად და ზუსტად ასახავს ცხოვრების ყველა ნიშან-თვისებას. უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლო დროს პროდიუსერები ცდილობენ, გაითვალისწინონ მაყურებელთა მენტალური განსხვავება, რასაც მეტი პასუხისმგებლობით ეკიდებიან და მათ ადაპტირებას ახდენენ სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებლისათვის. სერიალები საშუალებას იძლევა, სახლიდან გაუსვლელად დატკბეთ საყვარელი მსახიობების თამაშით, უფრო მეტი გაიგოთ ამა თუ იმ ქვეყნის ტრადიციისა და კულტურის შესახებ. ეროვნული სატელევიზიო სერიალი ერთ-ერთი ისეთი ფორმატია, რომელიც პრაქტიკულად არ კონტროლდება სახელმწიფო პროპაგანდის აპარატის მხრიდან. სერიალების უმრავლესობას ძირითადი ფასეულობები და კულტურულ ტრადიციაში მიღებული ქცევის მოდელები აერთიანებს. ესენია: მოყვასის სიყვარული და პასუხისმგებლობა, ერთგულება და პატიოსნება, მოხერხებულობა და სიზარმაცე და ა.შ. როგორც ჩანს, აღნიშნული თვისებები, რომლებიც ტელენოველების მთავარი გმირების მხატვრულ ხასიათშია ჩადებული, მათ ქვეცნობიერად ეძლევათ, როგორც დადებითისა და უარყოფითის ძირითადი თვისებები. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სატელევიზიო სერიალის შემქმნელთა უმეტესობას არავითარი სურვი-

ლი არ აქვს პროპაგანდაში მონაწილეობის მიღებისა, ეს იქნება კულტურული თუ პოლიტიკური პროპაგანდა.

მწარმოებელი ქვეყნები ტელეეკრანებზე უშვებენ სხვადასხვა ჟანრის სერიალებს: პოლიტიკურს, ისტორიულსა და სოციალურს. ყოველდღიური ცხოვრება წარმოადგენს ტრადიციებისა და თანამედროვეობის თავისებურად საინტერესო ნაზავს, უდაოდ, მაყურებელიც თხრობაში ჩართულია. ამ მარტივმა სიუჟეტებმა, ყალბმა ვნებებმა, ნაძალადევა ტრაგიზმმა ხალხი ისე გაიტაცა, რომ ტელეგმირების ცხოვრებას საკუთარზე მეტად განიცდიან. ბევრი მათგანი მნიშვნელოვან საქმესაც გადადებს, ოღონდ რომელიმე სერია არ გამოჩეს. უმეტესად გავლენას ახდენს პიროვნების ფორმირებაზე, სერიალებში ხაზს უსვამენ პიროვნების თავისუფლებას, რა თქმა უნდა, ადამიანის უდიდესი ნიჭი სწორედ თავისუფალი ნებაა, მაგრამ როგორ შეიძლება გმირი იყოს თავისუფალი, როცა მასზე ვნება ან რომელიმე სისუსტე ბატონობს. ხშირად ხალხის გართობის საშუალებად ტელევიზორი და ინტერნეტი რჩება. იმისთვის, რომ მაყურებელმა სერიალის ტექსტი არ აღიქვას ავტომატურად, საჭირო და აუცილებელია გამართული სიუჟეტის აგება, ვიზუალური თხრობა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ უმეტესად არამხატვრული სიუჟეტი მხოლოდ ლიტერატურას უკავშირდება, სამწუხაროდ, ეს სიმართლეა. ტელემაყურებლის განცდა სერიალის გარშემო გამოიხატებოდა სხვადასხვა ფორმით, ვრცელდებოდა ოჯახის წევრებზე დადებითი გმირების სახელების შერქმევა, მიბაძვა ჩაცმულობის სტილში, ასევე გარეგნული სახით. „ტელესერიალის, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალების, მიზანი სოციოკულტურული კონსტრუქციების ტრანსლაციაა, მისთვის საშუალება ენაა, შედეგი კი რეციპიენტი (მიმღები), როგორც პროდუქტის მომხმარებელი“ (გელოვანი, 2019:79). ამ მიზნის გააზრებისას კომუნიკატორის არჩევანის საშუალება ერთგვარად შეზღუდულია (კამერა, იდეოლოგიური და ეკონომიური კოდები). მიზნების გააზრებით მაყურებელი არჩევანს

აკეთებს შინაარსის ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ – ზნეობა, საზოგადოებრივი ფასეულობები. ტელესერიალი, როგორც სატელევიზიო პროდუქტი, იქმნება სოციუმის გარკვეული სეგმენტისთვის და, როგორც ფენომენი, გავლენას ახდენს ამ სოციუმზე, რაც ტელესერიალის სოციოკულტურული კონტექსტია. ნათელია ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება და ის ფაქტი, რომ მაყურებელს ამასხოვრდება ყველაფერი და ტირაჟირებული ფრაზები, კლიშეები, თუმცა ერთმნიშვნელოვნად არ ნიშნავს იმას, რომ სერიალებმა მაყურებლის მოტივაციაზე იქონია გავლენა და შეცვალა მისი მსოფლმხედველობა. ნებისმიერ ადამიანს ესმის აუდიო-ვიზუალური ენა, საკმაოდ დიდია თხრობის გავლენა აუდიტორიაზე კულტურის, ტრადიციის შესახებ, ეს ხომ მათი ცხოვრების, ყოველდღიური რუტინის გამრავალფეროვნებაა.

ჩემი აზრით, სერიალი გამოირჩევა მასშტაბურობით. ის არის კულტურისა და ტელევიზიის სინთეზი. ტელევიზია, ისევე როგორც კინო, უმრავლეს შემთხვევაში ადვილად ვერ სძლევს ნაციონალურ საზღვრებს. აუდიტორიაზე გათვლით თუ ვიმსჯელებთ, დიდ როლს თამაშობს ისტორია, კულტურული მემკვიდრეობა, სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრების რეალიები, ინფორმაციული კონტექსტი. ტელეინდუსტრიაში მომხდარი ცვლილებების აქცენტის გათვალისწინებითაც, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ სერიალები, რომლებიც დღეს გვიზიდავს, იგულისხმება ხარისხიანი პროდუქტი, – განსხვავებული თხრობის მატარებელია. ჯ. მიტელი თვლის, რომ ჩვეულებრივი ტელემაყურებლისგან განსხვავებით, ახალი ტელესერიალების აუდიტორია არა მარტო ჩართულია მათ შინაგან სამყაროში, არამედ ორიენტირებულია მათი წარმოების მექანიზმზეც, იმაზე, თუ როგორ გამოსდით ავტორებს რთული ნარატიული ტრიუკების ჩატარება. კინომცოდნეობაში კომედიებთან მიმართებაში ამას ოპერაციულ ესთეტიკას უწოდებენ: მაყურებელს არა მარტო ის აინტერესებს, თუ რა მოხდება, არამედ ის, თუ რო-

გორ მოხდება ეს. იმ სპეცეფექტების ანალოგიურად, რომლებიც, როგორც ითვლება, სიუჟეტის ინდენტიფიცირების ახდენენ, ტელევიზიის მკვლევარი, პროფესორი ჯ. მიტელი საუბრობს ნარატიულ სპეცეფექტებზე: ვიზუალურ ნარატივში მთლიანად ჩაფლის ნაცვლად, მაყურებელი თვალს ადევნებს სერიის დაწვრილებითი თხრობას, გმირების ხასითს, რომლებსაც ადრე მხოლოდ დიასახლისები განიხილავდნენ საპნის ოპერების სერიების ნახვისთანავე (Mittell, 2016: 38).

რამდენიმე დღის წინ ქართულ მედიასივრცეში ნავიკითხე ერთ-ერთი მკითხველის ინტერვიუ, სადაც ის საუბრობდა დედამთილზე. ამბავს ასეთი განვითარება აქვს: დედამთილი, რომელიც საათობით უყურებს თურქულ სერიალებს, შვილსა და რძალთან მოქმედებს სერიის მესიჯებით, ითხოვს ისეთსავე ეტიკეტს, როგორსაც სერიალებში ხედავს. ოჯახის წევრებს მოუწოდებს, ბევრი რამ გაქვთ სასწავლი, თურქულ სერიალებს უყურეთ და ისწავლითო. არც ის არის გასაკვირი, რომ თსუ-ში თურქეთით ახალგაზრდების, განსაკუთრებით გოგონების, დაინტერესება საგრძნობლად გაიზარდა. მათ სურთ, კარგად შეისწავლონ თურქული ენა და ლიტერატურა. კერძო საუბარში ქართველი თურქოლოგი, პროფესორი ქეთევან ლორთქიფანიძე მიყვებოდა:



„როცა ვკითხე სტუდენტებს, თქვენი დაინტერესება რას მივანერო-თქო, ჯგუფმა ერთხმად თურქული სერიალი დაასახელა. ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანია, ერთფეროვანი ქვეყნების სფეროდან აზროვნების სფეროში გადასაცვლება. საქმე ეხება ფასეულობათა გადაფასებას და აზროვნების ახალი სისტემის, არაადეკვატური იდეების, მიმბაძველობის იგნორირებას. ალბათ, კარგად უნდა გავერ-

კვით, შეუძლია ადამიანს გათავისუფლდეს თუ ის შინაგანად ჯერ კიდევ არ არის დამოუკიდებელი (გელოვანი, 2019: 77).

სერიალისთვის დამახასიათებელია მაცურებლის თხრობაში ჩართვა, სერიის ტემპო რიტმზე აქცენტის გადატანამ და დინამიურობამ გამოიწვია მაცურებლის როგორც ემოციების, ისე ნებისა და აზრის გამოხატვის გაძლიერება. მაღალხარისხიან სერიალს არა კონტრაქტორი, არამედ ხელოვანები ქმნიან. ხელო-



ვანები, ან უფრო ავტორები, რომლებიც კინონდუსტრიიდან პრესტიჟულ სატელევიზიო სივრცეში მოდიან, ზოგი კი პირდაპირ კონკრეტულ ტელევიზიაში იწყებენ პროფესიული იმიჯის შექმნას. ბევრმა კინოსამყაროსა თუ ტელევიზიაში აღიარებულმა ავტორმა კომფორტის ზონა დატოვა და ახალი პროექტისთვის სერიალის ფორმატი გამოიყენა. წინარე ტენდენციის მიხედვით, კინორეჟისორი ტელევიზიაში მუშაობისას თითქოს „დაბლობში“ ეშვებოდა, თუმცა თანამედროვე მაღალხარისხიანი სერიალების შემთხვევაში ეს დამოკიდებულება შეცვლილია. საგულისხმოა, რომ ავტორის პოზიცია კინოსა და სერიალში განსხვავებულია. ფილმის შემთხვევაში, ავტორი ერთ-ერთ მთავარ მარკეტინგულ ინსტრუმენტს წარმოადგენს, მაშინ როცა, სერიალის ავტორების სახელები მაცურებლისთვის ხშირ შემთხვევაში უცნობი რჩება. ამ უკანასკნელს კონკრეტული მიზეზები აქვს, სერიალის ხელოვნების ნიმუშად აღქმა, რაც ნამდვილად რთულია. ხარისხიანი სერიალი მაღალგანვითარებულ აუდიტორიას იზიდავს. აღია-

რებულება, როგორც მასობრივი გართობის საშუალება, თუმცა მაღალხარისხიანი სერიული გემოვნებიანი, განათლებული აუდიტორიისთვისაა, მათთვის, ვინც ყოველდღიურ სატელევიზიო ბადეში მათი მოთხოვნების შესაბამის სატელევიზიო პროდუქტს რთულად პოულობს. ტელესივრცის ინოვაციური პროდუქტის საზოგადოებასთან მჭიდრო კავშირი მისი რუტინულობის გარდა, შინაარსობრივ მხარესაც ეხება, ე.ი. ეკრანზე გაცოცხლებული და იდეალური სიზუსტით არის გადმოტანილი ადამიანის სოციალური ცხოვრების წესი, რომლის შინაარსი რამდენიმე ასაკობრივ ჯგუფზეა გათვლილი, აქედან გამომდინარე, სერიალს ოჯახების ეკრანის წინ შეკრების მექანიზმად განიხილავენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელოვანი ნ., სატელევიზიო სერიული – გართობის წყარო, თუ? სამეცნიერო კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ №2 (87), გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2021.
2. გელოვანი ნ., სატელევიზიო სერიალის სპეციფიკა, თსუ, 2019.
3. ასათიანი მ., კულტურის სოციოლოგია, სალექციო კურსი, თბილისი, 2006.
4. Machina E., Television Production, Riihimäki, 2012.
5. Mittell J., Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, New York, 2016.
6. Wajcman G. Les séries, le monde, la crise, les femmes, 2018.
7. ილუსტრაციის ავტორი: ამბარცუმანი ა, 2020

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

ქართული მუსიკა დამოუკიდებლობიდან დამოუკიდებლობამდე

„არც სიცოცხლის, არც სიკვდილის აღარა მაქვს ხალისი,
თებერვალმა სამუდამოდ დამიზამთრა მაისი“
კოტე მაცაშვილი, 1921 წ.

საქართველომ ბოლო საუკუნის განმავლობაში ორჯერ შეძლო დამოუკიდებლობის მოპოვება (1918-1921 და 1991-დან დღემდე). დამოუკიდებლობიდან დამოუკიდებლობამდე განვლილი გზა რთული და არაერთგვაროვანი იყო, ურთიერთგათახლართული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურის სფეროებში. ამ საკითხებზე წამოჭრილ დისკუსიებში მონაწილეები ხშირად ავლებდნენ პარალელს საქართველოს პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკისა და პოსტსაბჭოთა საქართველოს წინაშე არსებულ გამოწვევებს შორის, თუმცა ვფიქრობ, მსგავსების მიუხედავად, საუკუნის წინანდელი და დღევანდელი პასუხები ამ გამოწვევებზე განსხვავებულია.

იმდროინდელი მუსიკალური კულტურის წინაშე მდგარი ამოცანები კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული ზაქარია ფალიაშვილსა და პირველი თაობის ქართველ კლასიკოსებს, რომელთა მოღვაწეობა კულტურული მემკვიდრეების შენარჩუნებისა და ქართული მუსიკალური ხელოვნების ევროპეიზაციის ნათელი დადასტურებაა.

და მაინც, რა გამოწვევების წინაშე იდგა დემოკრატიული რესპუბლიკის მუსიკალური კულტურა? როგორი იყო ის გზა, რომელიც მან განვლო თავისუფლების მოპოვებამდე? რამ შეასრულა გადამწყვეტი როლი ამ პროცესში? როგორ ხორციელდებოდა ევროპეიზაცია/გლობალიზაციის ეს ორი ეტაპი დამოუკიდებლობის გზაზე შემდგარ ქვეყანაში, რომლის მუსიკალურ კულტურას XIX საუკუნემდე განსხვავებული ტიპის პროფესიონალიზმი ედო საფუძვლად?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის მცდელობას წარმოადგენს წინამდებარე სტატია, თუმცა კარგად მაქვს გაცნობიერებული, რომ ამ მოცულობის ნაშრომში, შეუძლებელია, ყველა საკითხს შეეხო. ამიტომ ყურადღებას გავამახვილებ იმაზე, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია დამოუკიდებლობა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებისათვის, რა არის ამ პერიოდების მონაპოვარი, გამოწვევები, ორი დამოუკიდებლობის გადაკვეთის წერტილებზე და მათ შორის არსებულ განსხვავებებზე (Kavtaradze, 2021: 3).

ქართული ნაციონალური სახელმწიფო

პირველი ქართული ნაციონალური სახელმწიფო 1918 წლის დამოუკიდებლობის აქტით შეიქმნა. მან სულ რამდენიმე წელი იარსება და დასრულდა ისე, რომ ვერ მოასწრო ნაციონალური სახელმწიფოსათვის აუცილებელი ელემენტების სრულყოფილად ფორმირება. მეორე ნაციონალური ქართული სახელმწიფო 1991 წელს, სსრკ-ის დაშლის შემდგომ ჩამოყალიბდა და მიუხედავად თავისი წინა ორეულისათვის უცნობი შინაგანი დაპირისპირებისა და დიდი ქაოსისა, უფრო დღეგრძელი აღმოჩნდა, ვიდრე 1918 წელს შექმნილი რესპუბლიკა. იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს საქართველოში ნაციონალური სახელმწიფოს აშენების წინაშე მდგარი პრობლემები, ისევე როგორც ქართული ნაციონალიზმის პრობლემები, დავასახელებ ფორმალურ ნიშნებს, რომელიც თან ახლავს ნაციონალურ სახელმწიფოს:

1. უნიფიცირებული, ეროვნულ ტრადიციაზე დაფუძნებული ერთიანი კულტურა, რომლის შექმნაშიც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ერთიანი ენობრივი ველის შექმნას და მის სტანდარტიზაციას. ამ ფონზე მით უფრო დასაფასებელია ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამოაზრეების მოღვაწეობა ლინგვისტური ნორმების სტანდარტიზაციის საქმეში.

2. ნაციონალური კულტურის უნივერსალიზაციის საქმეში ასევე მნიშვნელოვანია ევროპული ტიპის განათლების საყოველთაო სისტემის ჩამოყალიბება.

რა ნაბიჯები გადაიდგა ამ მიმართულებით მუსიკალურ კულტურაში და რამდენად მნიშვნელოვანია, რომ ვისაუბროთ ქართულ მუსიკაზე სწორედ სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის კონტექსტში ზემოთ ნახსენებ ნაციონალური იდენტიფიკაციის საკითხებთან მიმართებაში?

მოგეხსენებათ, მუსიკალურ ენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კოლექტიური იდენტობების – ეროვნული და კულტურული იდენტობების ფორმირებასა და შენარჩუნება-ადაპტაციაში. ამასთანავე, მუსიკა, როგორც სპეციფიკური ენა, ვერბალურ ენაზე უფრო ძლიერი იდენტიფიკაციის საშუალებაა (ამის მაგალითია იაკობ გოგებაშვილის „იავნანამ რა ჰქმნა?!“ და „სამშობლოს ხმები“), თუნდაც იმიტომ, რომ ტრადიციული სიმღერის ხნიერებას მისი ვერბალური ტექსტით ვერ განსაზღვრავ, რადგან ის ისტორიულად უფრო ცვალებადი მოვლენაა, ვიდრე მუსიკალური ტექსტი.

თავისუფლება ლაკმუსის ფურცელივითაა, რომელიც გამოავლენს და კატალიზატორივით აჩქარებს გარკვეულ პროცესებს. მოგეხსენებათ, ხელოვნებას თავისი განვითარების კანონზომიერებები გააჩნია, ერთმომენტურად არ იწყებს არსებობას და არც ის შედეგები ჩნდება, რომელიც დაკავშირებულია 1918-21 წლებთან ან თუნდაც, 90-იან წლებიდან დღემდე პროცესებთან. შესაბამისად, ჩვენ საუბრის დაწყება დაგვჭირდება იმ მოვლენების გახსენებით, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევრის „თერგდალეულთა“ მოღვაწეობას-

თან იყო კავშირში (ჩხაიძე, 2009: 68), ვინაიდან მათ მიერ ინიცირებული ეროვნული აღმავლობა ქართულ მუსიკასაც შეეხო.

ეროვნული მოძრაობა, რომელიც XIX საუკუნეში მთელ ევროპას მოედო, სხვა ქვეყნებზედაც გავრცელდა და ამ პროცესების ფონზე ევროპის რუკაც სულ სხვანაირად დაიხატა. საქართველოც, რომელიც რუსეთის იმპერიის ნაწილი გახლდათ, არ იყო გამონაკლისი და შემთხვევითი არ იყო, რომ ამ პატარა ქვეყნის ბრძოლა ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის იმ დროის ქართველ პოლიტიკოსებს არამარტო სამხედრო, არამედ კულტურით ბრძოლის გზით წარმოედგინათ.

ახალი ეპოქის ქართველ მუსიკოსებს რამდენიმე მნიშვნელოვანი ამოცანა უნდა შეესრულებინათ, დავიწყებისაგან უნდა ეხსნათ ქართული გალობა, რომელიც XVIII საუკუნისათვის გადაშენების პირას იყო და ხალხური სიმღერა, როგორც ქართველთა იდენტობის სიმბოლო, ვინაიდან ეროვნული იდენტობის ფორმირებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი „ისტორიული მეხსიერების“ მქონე ტრადიციული კულტურაა. მეორე ამოცანა, რომელიც იდგა ქართული მუსიკის წინაშე, იყო ეროვნული მუსიკალური კულტურის იმდროინდელი ევროპული გამოცდილების საფუძველზე ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის შექმნა და ბაზა, რომელზეც ის უნდა დაფუძნებულიყო, ქართული გალობა და ხალხური სიმღერა იყო. ეს კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული „თერგდალეულებს“ და პირველი თაობის ქართველ კლასიკოსებს.

ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის აღდგენა-შენარჩუნების საქმე „ქართული გალობის აღმადგინებელმა კომიტეტმა“ იტვირთა და პრაქტიკულად, შთამომავლობას, ისტორიას შემოუნახა ათასობით საგალობლის ნიმუში. ამავდროს დაიწყო ხალხური სიმღერის შემკრებლობითი მუშაობა, გამოიცა ხალხური სიმღერების კრებულები. პირველი

თაობის კლასიკოსები სწორედ ამ ფოლკლორული ნიმუშების შემკრებლობით ინყებენ თავიანთ მოღვაწეობას.

ევროპული ტიპის პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბებას და განვითარებას, ახალი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის შექმნას წინ უსწრებდა ოპერის შემოსვლა საქართველოში და მისი პოპულარობა, მისდამი ქართველების განუზომელი სიყვარული, ევროპული ტიპის მუსიკის და საკრავების გავრცელება, ევროპული ტიპის მუსიკალური ცხოვრების დამკვიდრება, მუსიკალური განათლების კერების და საკუთრივ ქართული მუსიკალური კოლექტივების გაჩენა, როგორც იყო მაგალითად, ლადო აღნიაშვილის გუნდი, რომელმაც განუზომლად დიდი როლი შეასრულა აღნიშნულ პროცესებში. ყოველივე ამან მოამზადა საფუძველი ახალი ქართული პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლის შექმნისათვის. იმ თაობის კომპოზიტორებს, რომელთაც დიდი მიღწევები ჰქონდათ პირველი დამოუკიდებლობის პერიოდში, კარგად ჰქონდათ გააზრებული ის ამოცანები, რომელიც იდგა ზოგადად ეროვნული მუსიკალური კულტურის განვითარების ამ ეტაპზე და ეს არ იყო მათი უბრალოდ თვითგამოხატვის საშუალება.

უფრო მეტიც, მე ვიტყვოდი, რომ ქართული სიტყვის სცენაზე გაჟღერების იდეაც იდეა ფიქსად იყო ქცეული, და არა მარტო იმიტომ, რომ გასაგები ყოფილიყო მსმენელისათვის ტექსტი, არამედ ქართული ენა აჟღერებულისაო საოპერო სცენაზე, ოპერა ხომ, როგორც სინთეზური ხელოვნების ჟანრი, ყველა ეროვნული კულტურისათვის ეროვნული იდენტობის სიმბოლო იყო. ეს იყო სწორედ „ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველი საზოგადოების“ საქმიანობის მიზანიც, რომელმაც დაიწყო ევროპული და რუსული ოპერების თარგმნა ქართულად, რითაც საფუძველი მოუმზადა ქართული ოპერის შექმნის იდეას. გავიხსენოთ ერთი ფაქტიც: როდესაც ილია ჭავჭავაძემ აღნიაშვილის გუნდის კონცერტს მოუსმინა იოსებ რატილის ხელმძღვანელობით, გაზეთ „ივერია-

ში“ შემდეგი სიტყვებით გამოეხმაურა – „ქართული ოპერის სუნი მომედინაო“.

1918-1921 წლები დამოუკიდებელი საქართველოს თავისუფლების ხანაა, დრო, რომელსაც, სამწუხაროდ არ ეწერა ხანგრძლივად არსებობა, თუმცა „სამი წელი დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობისა უფრო ძლიერი იყო თავისი განცდის ინტენსიურობით, ვიდრე ჩვენი მონობის ასი წელი“ (კონსტანტინე გამსახურდია)⁵⁷.

⁵⁷ საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკას ჰქონდა საკუთარი ჰიმნი („დიდება“. ტექსტის და მუსიკის ავტორი: კოტე ფოცხვერაშვილი), გერბი (ავტორი: იოსებ შარლემანი), დროშა (იაკობ ნიკოლაძე).

იმდროინდელი პრესის მიხედვით, 1918-1921 წლებში საქართველოში ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრება იყო. არსებობდა „ქართული სამუსიკო და საქველმოქმედო საზოგადოება“, „ქართველ მუსიკოს-მომღერალთა კავშირი“, რომლის თავმჯდომარეადაც 1920 წელს აირჩიეს პარიზიდან ჩამოსული მომღერალი მიხეილ ნანობაშვილი (მიშელ დარიალი), „ქართული ფილარმონიული საზოგადოება“, დაარსებული 1905 წელს ზაქარია ჩხიკვაძის თაოსნობით, „ქართული ეროვნული გუნდი“, მიხეილ კავსაძის ლობჯარობით, „დასავლეთ საქართველოს ხალხურ მომღერალთა გუნდი“, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ძუკუ ლოლუა; ქართული სამხედრო კავშირის ქალ-ვაჟთა გუნდი ნიკო სულხანიშვილით სათავეში; 1919 წელს ქართულმა სამუსიკო საზოგადოებამ დააარსა კაპელა არაყიშვილისა და დანოვსკის ხელმძღვანელობით. 1919 წელს ქუთაისში მელიტონ ბალანჩივაძის თაოსნობით გაიხსნა სამუსიკო სასწავლებელი. 1920 წელს ქ. სიღნაღში დაარსდა ქართული სამუსიკო საზოგადოების ფილიალი.

ქართული ოპერის შექმნის და დადგმის საკითხი განსაკუთრებით აღელვებდა იმ დროის საზოგადოებას. დამახასიათებელია „თეატრისა და ცხოვრების“ წერილი (1918, №9, 16. VI), რომელშიც ნათქვამია: „დრამის გარდა, საქართველოს დედაქალაქს ოპერაც ესაჭიროება. უნდა შედგეს საოპერო დასი და ქართული ოპერის საქმეს საძირკველი ჩაეყაროს, ჩვენ საამისოდ რეპერტუარიც მოგვეპოვება და ძალებიც გვყავს“. სწორედ ქართული ოპერების დადგმა იქცა იმ ხანის ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად. პირველი იყო კომპოზიტორ რევაზ გოგნიაშვილის ოპერა „ქრისტინე“, რომელიც 1918 წლის 21 მაისს დაიდგა ქართულ კლუბში, და შემ-

ქართული მუსიკის პირველი დამოუკიდებლობის პერიო-
დი მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით აღინიშნა.
მათ შორის არის ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ
და ეთერი“, როგორც გვირგვინი და ამავე დროს, ეროვნული
კლასიკური ოპერის პირველი და არსებულთა შორის საუკე-
თესო ნიმუში.

იმდროინდელი პრესის მიხედვით, 1918-1921 წლებში სა-
ქართველოში ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრება იყო. ოპე-
რასა და კლასიკური მუსიკის კონცერტებთან ერთად, აღსა-
ნიშნავია იმ დროის ტფილისის ყოფა, რომლის განუყოფელი
ნაწილი იყო უამრავი კაფე, რესტორანი, სალონი, საჩაიე, რო-
მელიც საქველმოქმედო საქმიანობასაც მისდევდა და სადაც
ხშირად კლასიკური მუსიკა ჟღერდა. კაფეები წარმოადგენ-
და ქართული კულტურის და ხელოვნების მოღვაწეთა თავ-
შეყრის ადგილებს, მათ შორის – მოდერნისტების (ლადო გუ-
დიაშვილი, ძმები ზდანევიჩები და სხვ.). გასახსენებლად კაფე
„ქიმერიონი“ (ჩიხლაძე, 2021) „არგონავტების ნავი“ და „ინ-
ტერნაციონალიც“ კმარა, რომელშიც პოეტებმა ტფილისი
პოეზიის დედაქალაქად გამოაცხადეს. გრიგოლ რობაქიძე
წერდა: „ტფილისი უცნაური ქალაქია, 1919-1920 წლებში კი-
დევე უფრო გაუცნაურდა. გამორეკილი თუ გამოქცეული რუ-
სები თავს აქ აფარებდნენ. სცენიდან გაისმოდა კაჩალოვის
ხმა. ტფილისშივე იყო ხუდოტოვი, სცენიდან მისი ხმაც ისმო-

დგომ, სულ ხუთჯერ იხილა მაყურებელმა; ოპერა, რომელიც დღეს
სრულიად მივიწყებულია, ისევე, როგორც მისი ავტორი. 1919 წელი
განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავია ქართული ოპერის ისტორიაში:
5 თებერვალს პირველად დაიდგა დ. არაყიშვილის ოპერა „თქმულე-
ბა შოთა რუსთაველზე“ – პირველი ქართული ოპერა თბილისის სა-
ოპერო თეატრში. 21 თებერვალს შედგა „აბესალომ და ეთერის“
პრემიერა. „ოპერას დაესწრო დიდძალი საზოგადოება და მათ შო-
რის, უცხო სახელმწიფოთა წარმომადგენლებიც. საღამომ წარუშ-
ლელი შთაბეჭდილება დატოვა საზოგადოებაზე და სადღესასწაუ-
ლო ხასიათი მიიღო“. იმავე 1919 წლის 11 დეკემბერს პირველად
დაიდგა ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“, ასევე დიდი
წარმატებით.

და. კომპოზიტორი ჩერეპნინი კაფეში შედიოდა მთვრალი და ნაღვლობდა რუსეთზე. მხატვარი სერგეი სუდოიკინი რესტორანს ხატავდა, რომელსაც ქართველმა პოეტებმა „ქიმერიონი“ დაარქვეს. სუდოიკინმა მართლაც აავსო რესტორანი ქიმერებით. მხატვარ საველი სორინს ყელმოღერებულ თავადის ასულების პროფილები ტილოზე გადმოჰქონდა, ლამაზი, მეტად ლამაზი ხაზებით... ვინ არ იყო მაშინ ტფილისში“ (რესპუბლიკა 100, <https://civil.ge/ka/archives/275702>).

გარდა მრავალი საშემსრულებლო კოლექტივის საკონცერტო გამოსვლებისა, ქართული ოპერების დადგმა იქცა იმ ხანის ქართული კულტურის უმნიშვნელოვანეს მოვლენად.

პირველი იყო კომპოზიტორ რევაზ გოგინაშვილის ოპერა „ქრისტინე“, რომელიც 1918 წლის 21 მაისს დაიდგა ქართულ კლუბში, 1919 წელს კი, ზედიზედ, დიდი წარმატებით თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე აჟღერდა სამი ოპერა – დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტი“.

ის, თუ როგორ ეხმიანებოდა ქართულის მუსიკის კლასიკოსების მხატვრული მრწამსი ნაციონალურ იდეას, გასაგები ხდება დიმიტრი არაყიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის სიტყვებიდან, რომელიც ციტირებულია მათივე ავტობიოგრაფიებიდან. დ. არაყიშვილი: „მე ვცდილობ, გავაბა უხილავი ძაფები საქართველოს და ევროპის შუა. ვფიქრობ, რომ წმინდა ნაციონალურ შემოქმედებას, რომელსაც გადაკრავს ეთნოგრაფიული ხასიათი, ექნება მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობა... (არაყიშვილი, 2019: 12). ზ. ფალიაშვილი: „ეს პრინციპი გახლავთ, მთლიანად და სუფთად დაცვა ქართული კოლორიტიცა აღმოცენებულის თვით ხალხის გულიდან. რასაკვირველია, ეს ყველაფერი ევროპულ ან უკეთ რომ ვთქვათ, მსოფლიო მუსიკალურ ფორმებში ჩამოყალიბებული და მისივე მუსიკალურ კანონებზე დამყარებული“ (ფალიაშვილი, 2019: 21). ამ ორ ციტატაში ერთი და იგივე აზრია გა-

მოთქმული, აზრი, რომელიც ფორმულირებულია არაყიშვილის პირველ წინადადებაში: „მე ვცდილობ, გავაბა უხილავი ძაფები საქართველოს და ევროპის შუაო“. მნიშვნელოვანია ის, რომ ქართველ კომპოზიტორთა პოზიცია პრინციპულად ემთხვეოდა ახალი ეპოქის მიერ წამოჭრილ მოთხოვნებს, რომელიც „ნაციონალური“ მუსიკის პროფესიონალიზაციის მომავალს მის „ინტერნაციონალურთან“ ზიარებაში ხედავდა. ამ პოზიციამ არსებობის საწყის ეტაპზევე შექმნა სამუსიკო სკოლები ყველა მიმართულებით და კლასიკურ საფუძველს დაუქვემდებარა ის, რაც საქართველოში ყოველთვის ქარბად იყო – მუსიკალური ნიჭი.

მუსიკალური განათლება პირველ რესპუბლიკაში

იმდროინდელი პრესა აქტიურად ეხმაურებოდა ეროვნული მუსიკის მწვავე პრობლემებს, მათ შორის მუსიკალური განათლების საკითხებს. 1920 წლის გაზეთ „საქართველოს“ 25 აგვისტოს ნომერში დაბეჭდილია ვასილ კარბელაშვილის წერილი „ქართული საეკლესიო გალობის შერყვნა“, რომელიც ავტორი კრიტიკულად აფასებს რუსული გალობის სტილში მაშინდელ გალობას ეკლესიებში. იმავე წლის „თეატრსა და ცხოვრებაში“⁵⁸ №17-ში ს. წერეთელი გულისტკივილს გამოთქვამს იმის თაობაზე, თუ „რატომ არ უნდა იყოს დაარსებული ქართული საოპერო სტუდია ეროვნული რეპერტუარით, ქართული საგუნდო კლასებით“, რომ კონსერვატორია გარუსებულია. ასწავლიან რუსულ დიქციას, ქართულს – არა და ა.შ.⁵⁹

⁵⁸ თეატრი და ცხოვრება“, 1920, №1, არის ცნობა, რომ „კოოპერატორთა კავშირის ხარჯით შედგა ქართული საოპერო სტუდიის წარმოდგენა სტოლერმანის ხელმძღვანელობით; №6-ში დაბეჭდილია 18 პორტრეტი „საოპერო სტუდიის მსახიობებისა“.

⁵⁹ საოპერო სტუდიის დაარსების ცდა იყო ჯერ კიდევ 1919 წელს, რომელიც მალევე გაუქმდა.

კონსერვატორიის დაარსების თარიღი – 2017 წლის 1 მაისი წინ უსწრებს საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის გამოცხადებას, მაგრამ ფაქტობრივად, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო უკვე შემდგარი იყო დამოუკიდებლობის გზაზე და კონსერვატორიის დაარსება ამის ლოგიკური შედეგი იყო.

საინტერესოა აღინიშნოს, რომ საქართველოში კონსერვატორიის დაფუძნება უნივერსიტეტის დაფუძნების პარალელურად მიმდინარეობდა. მაგრამ ერთი მიზნებისა და იდეალებისაკენ გზები განსხვავდებოდნენ. უნივერსიტეტს ჰქონდა საკუთარი ძალებით არსებობის საშუალება. კონსერვატორიისათვის კი ეს შეუძლებელი იყო – ქართველი პროფესიონალი მუსიკოსები იმხანად თითებზე იყვნენ ჩამოსათვლელნი.

ეროვნული დამოუკიდებლობის მიღწევის პერიოდში, მის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად ეროვნული მუსიკალური ტრადიციების დაცვა იქცა. ზაქარია ფალიაშვილი წერდა: „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას სურვილი აქვს, იყოს დამთესავი ქართული მუსიკალური შემოქმედებისა. საქართველოს ინტერესებს უნდა უპირველესი ადგილი დაეთმოს... ხომ ყველამ ვიცით, რომ კულტურის გამარჯვება თავდება პოლიტიკური გამარჯვებისა“ (ფალიაშვილი, 1918).

დირექტორის მოვალეობის შემსრულებელის სტატუსით ინსპექტორი ზაქარია ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიას სათავეში 1918 წელს ჩაუდგა. ამასთან დაკავშირებით ფალიაშვილმა ვრცელი მოხსენებითი ბარათით მიმართა იმდროინდელ სწავლა-განათლების მინისტრს.

კონსერვატორიაში ადმინისტრაციის მუშაობა რუსულ ენაზე წარმოებდა. მეტიც, არცერთი საგანი ქართულ ენაზე არ იკითხებოდა. საქართველოს ერთადერთ უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში არავინ კრინტს არ ძრავდა ეროვნული მუსიკის არსებობისა და მისი შესწავლის აუცილებლობის შესახებ. ყოველივე ამას ზაქარია ფალიაშვილი ვერ ურიგდებო-

და (ქავთარაძე, 2018: 3). თავის მოხსენებით ბარათში მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა თბილისის კონსერვატორიის რეკონსტრუქციის გეგმა. ფალიაშვილი წერს: „როგორც კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი, როგორც მოქალაქე, მოტრფიალე ჩემი სამშობლოსი და როგორც არტისტი ხელოვნების ინტერესების ერთგული, მე ვთხოვ სწავლა-განათლების სამინისტროს, მომცეს საშუალება, მეც გამოვთქვა ჩემი აზრი იმ იმედით, რომ ჩემი სჯა შესაძლებელია უნაყოფო არ იყოს თბილისის კონსერვატორიის გარდაქმნის საკითხის გადანყვეტის დროს“ (ფალიაშვილი, 1918). ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, პირველ ყოვლისა, გადასანყვეტია ორი საკითხი: 1. კონსერვატორიის ადმინისტრაციული მონყობის რეფორმა და 2. წესდებისა და ძველი სასწავლო გეგმების შეცვლა უმაღლესი სასწავლებლისათვის შესაფერისი ახალი სასწავლო გეგმებით, რომელიც ყველა მიმართულებით რეფორმირებას ისახავდა მიზნად.

ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, „თბილისის კონსერვატორია უნდა გარდაიქმნას მხოლოდ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიად“ (ფალიაშვილი, 1918). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, დასმული ფალიაშვილის მოხსენებით ბარათში ეხება იმასაც, რომ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის 35 წლის არსებობის მანძილზე ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის შესწავლისათვის არაფერი გაკეთებულა.

იგი ღრმად დადარწმუნებული, რომ ეროვნული პროფესიული მუსიკის შექმნა-განვითარება შეუძლებელია ზოგადეფეროპული მუსიკის მიღწევების შემოქმედებითად ათვისების გარეშე. ამავე დროს იგი მიუთითებს კონსერვატორიის ყველა სტუდენტისათვის ქართული ხალხური საეკლესიო და მცირე, მაგრამ მაინც არსებული ქართული პროფესიული მუსიკის შესწავლის აუცილებლობაზე: „ეს უკანასნელი გაუხსნის მათ მუსიკალურ გემოვნებას ქართულ ჰანგებში და გა-

ამდიდრებს მათ მუსიკალური ფანტაზიას“ (ფალიაშვილი, 1918).

ფალიაშვილი ეროვნული სიამაყის გრძნობით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ თბილისის კონსერვატორია მთელი კავკასიის მუსიკალურ ინტერესებს ემსახურება და წარმოადგენს ცენტრს, რომლისკენაც მიილტვიან კავკასიის სხვადასხვა ქალაქის სწავლას მონყურებული ახალგაზრდა მუსიკოსები: „საქართველოს ინტერესებს პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს, მაგრამ განა საქართველოს რესპუბლიკისათვის სასურველი არ იქნება დავიცვათ ის მიმზიდველი ძალა ტფილისისა, როგორც კულტურულ-განმანათლებელი ცენტრისა?“ (ფალიაშვილი, 1918).

ეს მოხსენებითი ბარათი დიდი ხელოვანის თავისებური მანიფესტია, რომლის პრაქტიკულ განხორციელებას ცდილობდა მისთვის შესაძლებელი ყველა გზით.

ამგვარად, XIX საუკუნის საქართველოში განხორციელებული ევროპული კულტურული ტრანსფერის შედეგად მომხდარმა ძვრებმა და XX საუკუნის გლობალიზაციის პროცესმა შეცვალა სოციო-კულტურული გარემო და ქართველების მუსიკალური ცნობიერება ევროპეიზაციის მიმართულებით წარმართა. ამ პროცესს გამოარჩევდა განსხვავებული კულტურული წყაროების აქტიური ურთიერთქმედება, რამაც ტრადიციული და ევროპული კლასიკური მუსიკის საფუძველზე ქართული მუსიკალური კულტურის არსობრივად ახალი შრეები წარმოქმნა.

მეორე დამოუკიდებლობა და ახალი ქართული მუსიკის რეფლექსიები

1990 წლის ნოემბრის სიმბოლური აქტით, საბჭოთა საქართველო გარდაიქმნა 1918-21 წლებში არსებული დემოკრატიული რესპუბლიკის სამართალმემკვიდრედ – საქართველოს რესპუბლიკად. ამგვარად, დამოუკიდებლობისკენ სწრაფვამ შეუქცევადი ხასიათი შეიძინა და 1991 წლის 9 აპ-

რილს საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენით დასრულდა. საქართველო აღარ წარმოადგენდა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკას, ის უკვე საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მემკვიდრე სახელმწიფო იყო, რომელიც 70 წლის განმავლობაში ანექსიის პირობებში არსებობდა, თუმცა ამგვარ მდგომარეობას არ ურიგდებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, 1918-1921 წლების დამოუკიდებელი საქართველოს პირველ რესპუბლიკას წინ უძღოდა ხანგრძლივი პერიოდი, რომელმაც მოამზადა ეს აღმავლობა მუსიკალურ კულტურაში. ერთი შეხედვით, ანალოგიური პროცესები უძღოდა წინ მეორე დამოუკიდებლობის მუსიკალურ კულტურას. უპირველეს ყოვლისა ეს იყო რეფორმების გზა სხვადასხვა მიმართულებით, მათ შორის მუსიკის სფეროში პროფესიონალიზაციასთან და ევროპულ თანადროულ განათლების სისტემასთან, „ბოლონიის პროცესთან“ ინტეგრაციის მიმართულებით. მთელი რიგი რეფორმების არცთუ უმნიშვნელო წარმატების მთავარი მიზეზი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი სპექტრის კონსოლიდაცია, პროცესში საზოგადოების ფართო ფენების აქტიური მონაწილეობა და მემკვიდრეობით მიღებული სისტემის გარდაქმნის სურვილი იყო. თავად ისტორიის გადაფასების პროცესი ოფიციალურ ისტორიულ ნარატივში ბევრად გვიან აისახა.

მუსიკალურმა ხელოვნებამაც, ისევე როგორც თავად ქვეყანამ მრავალი კატაკლიზმი გამოიარა, 60-იანი წლების „დათბობის“ ხანიდან დაწყებული, საბჭოთა კავშირის დაშლით და 90-ანების სამოქალაქო ომის საშინელებებით დაშთავრებული, როდესაც იგივე „სამოციანელთა“ თაობიდან ბევრმა (და არა მარტო კომპოზიტორებმა) დატოვა საქართველო, წავიდა, რათა არ ენახა, რაც ხდებოდა, – როგორც გააყანჩელი იტყვის თავის ნაწარმოებში *“Abi ne viderem”* („წავედი, რომ არ მენახა“, 1996). სწორედ ყანჩელია ის კომპოზიტორი, რომელმაც საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანაში მსოფლიო აღიარება მოიპოვა.

პოლიტიკურმა ძვრებმა მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა 20-50-იან წლებში გაბატონებულ კულტურულ იზოლაციაში, იმ „ორსამყაროვნებაში“, რომელმაც საბჭოთა სახელმწიფოს იდეოლოგიის პირობებში ჩამოაყალიბა ჰომოსოვეტიკუსის აზროვნების სტერეოტიპი; ტაბუდადებული ევროპული ხელოვნების მიღწევები შეფარვით, თანდათან ხელმისაწვდომი გახდა. ძიების და განახლების პროცესმა საზოგადოებრივი ყოფის ყველა სფერო, მათ შორის ხელოვნება მოიცვა, თუმცა ვექტორი აშკარად XX საუკუნის პირველი ნახევრის ევროპულ მოდერნიზმზე იყო პროექცირებული. მ. მარდაშვილის ფილოსოფიის ეგზისტენციალური რეფლექსია, რომლითაც ის გამოხატავს დროის სათქმელს; ო. ჭილაძის, გ. ფანჯიკიძის, ნ. დუმბაძის, შ. ნიშნიანიძის, ა. სულაკაურის მწერლობა; ო. იოსელიანის, ე. შენგელაიას, თ. აბულაძის კინოფილმები, მათთვის დამახასიათებელი კინოპოეტიკითა და იგავური სიმბოლიკით; მ. თუმანიშვილის და რ. სტურუას „ფსიქოლოგიური წიაღსვლები“ თეატრში; ბ. კვერნაძის, ს. ნასიძის, ნ. გაბუნias, გ. ყანჩელის, ნ. სვანიძის, ნ. მამისაშვილის მუსიკა, რომელიც ორგანულად ენერება ამ პერიოდის მხატვრულ ძიებების რთულ პროცესებში.

60-იანი წლების ე.წ. „ოტტეპელის“ პერიოდი ეროვნულ მუსიკას ამდიდრებს სტილური პლურალიზმით. „რკინის ფარდის“ ილუზორულმა ახდამ, რომელიც ჩვენს კულტურას იზოლაციაში ამყოფებდა მსოფლიო მუსიკალური პროცესებისაგან, 60-70-იანებს XX საუკუნის ევროპული კულტურის მელოსფეროს ინტენსიური შეთვისების შესაძლებლობა მისცა: იმ დროის ახალგაზრდა თაობამ თავისთვის აღმოაჩინა სტრავინსკი და ბარტოკი, ვენის ახალი სკოლა და ტოტალური სერიალიზმი, დოდეკაფონია, ალექტორიკა და სონორისტიკა.

მსოფლიო ცივილიზაციისადმი ზიარებას და ახალი ინფორმაციის ასეთი დოზით დაგროვებას არ შეიძლება, არ გამოეწვია გაუცნობიერებლად ფასეულობათა აღრევა. ამი-

ტომ ძიებათა პროცესში შექმნილი ნაწამოებების მხატვრული ღირებულება განსხვავებული იყო, მაგრამ მკვეთრმა სტილურმა გარდატეხამ 60-იან წლებში აშკარად ცხადყო 60-იანელთა თაობის მუსიკოსთა უნარი, ახალი იდეების საკუთარი ინტეგრეტაცია მოეხდინათ, ისე აეთვისებთ ახალი ტექნოლოგია, რომ არ წასულყვნენ ბრმა კოპირების გზით. ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში, თითოეული მათგანი ინტუიციურად ითვისებდა მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციებს, რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდებოდა მათი შემოქმედების ამ საყოველთაო პროცესებში ინტეგრირება. თითქმის ყველა 60-70-იანელი ხელოვანი იმდენად გარკვეული არ იყო სამყაროში მიმდინარე მოვლენებში, რამდენადაც ქვეცნობიერად და ინტუიციურად ხვდებოდა და გრძნობდა განახლების, კრიზისიდან თავის დაღწევის გზებსა და ხერხებს, და რაც მთავარია, ამ განახლების აუცილებლობას და გარდუვალობას.

ახალმა ტენდენციებმა მოიცვა მუსიკალური შემოქმედების სრული დიაპაზონი. ინტონაციური და სმენითი გამოცდილება მდიდრდებოდა ახალი მოვლენებით და აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ „ქართველი ქსენაკისის“ – მიხეილ შულღიაშვილის ფენომენი, რომელიც სრულიად ახალ, მისთვის დამახასიათებელ სტილისტიკას ამკვიდრებდა, ავტორის გარდაცვალებიდან ათწლეულების შემდეგ რომ ჰპოვა აღიარება.

ძლიერდება კონტაქტები აკადემიურსა და არაკადემიურ მუსიკას, სასულიერო, კლასიკურ, ჯაზსა და პოპმუსიკას შორის. წარსულს ჩაბარდა კამათი ახალი ხერხების გამოყენების შესახებ და დადგა ვეებერთელა მხატვრული არსენალის ათვისების დრო.

ფაქტიურად, ეროვნული კულტურის გატანა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ სწორედ ამ თაობის მოღვაწეთა შემოქმედებით მოხერხდა შეზღუდულად, მაგრამ მაინც, და მასშვივ გამთლიანდა საზოგადოდ „ქართულის“, როგორც ეროვნული

მონაპოვრის ფენომენი. ამ მოვლენას ნ. დუმბაძემ ქართული ხელოვნების „პატარა რენესანსი“ უწოდა.

მართალია, 60-იანელთა შემოქმედება ხრუშჩოვის ე.წ. „ოტტებელის“ პერიოდში გამოვიდა ფართო სამსჯავროს წინაშე, მაგრამ არსებითად ისინი მაინც იზოლაციის პირობებში მოღვაწეობდნენ. მათთვის მაინც უცნობი რჩებოდა თანადროული მსოფლიოს მუსიკალური მიღწევები, ყოველ შემთხვევაში პროცესუალური ნოვაციები, სტილისტიკის მახასიათებლები... მით უფრო, პარადოქსულია ის ფაქტი, რამდენად შეძლეს საბჭოთა სივრცეში ქართველმა კომპოზიტორებმა XX საუკუნის პულსაციის გათავისება და შეგრძნება.

და მაინც, რატომ მოიპოვა ეროვნულობის ნიშნით გამორჩეული საკუთარი სახელი ქართულმა ხელოვნებამ მაშინ, როცა ქვეყანაში „პერესტროიკის“ პერიოდის მიუხედავად, ჯერ კიდევ საკმაოდ მძლავრი სახით არსებობდა ე.წ. „საბჭოთა კულტურის“ პოლიტიკა. გამოვყოფ ორ უმთავრეს ფაქტორს: 1) თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც სულის გამოძახილი, რომლის რეალიზაცია ხელოვნებაში შემოქმედების ბაზისად მოიაზრება. 2) ადამიანისადმი, პიროვნებისადმი, მისი შინაგანი სამყაროსადმი ინტერესი. „თმენა ადამიანური სისუსტისა, სიკეთე, გულისხმიერება, ადამიანისადმი თანაგრძნობა და კერძოდ, „პატარა“, „რიგითი“ ადამიანისადმი. ლიტერატურას თითქოს ხმა გაუთბა...“ (ქავთარაძე, 2019: 313).

თუ სამოციანელებმა ერთმანეთი „გაზარდეს“ და მათზე ძირითადად გავლენას დასავლეთევროპული მოდერნიზმი ახდენდა, მეორე დამოუკიდებლობის პერიოდის ოთხმოც და ოთხმოცდაათიანელებმა მათ თანადროულ მუსიკაზე აიღეს ორიენტაცია, რადგან თავისუფლება აჩქარებს მასში ნელა ან თუნდაც ფარულად მიმდინარე პროცესების გამოვლინებას და ახალი იდეების გენერაციას.

თავისუფლებამ, ინფორმაციის მისაწვდომობამ, საზღვრების გახსნამ თავისი ნაყოფი გამოიღო პოსტმოდერნიზ-

მის ეპოქაში: ტრადიციულ მიმართულებებთან ერთად გაჩნდა ახალი ეკლექტიკა და ელექტროაკუსტიკური მუსიკა, მინიმალიზმი, მულტიმედია და ექსპერიმენტული მუსიკა; არაფერი ახალი ქართული მუსიკისთვის უცხო აღარ არის. ის დასაღვთვერობული მუსიკის თანადროული გახდა და გასული ათწლეულებისათვის დამახასიათებელი ასინქრონიზმი, რომელიც გამონვეული იყო ტოტალიტარული რეჟიმის აკრძალვებითა და „რკინის ფარდით“, ნარსულს ჩაბარდა.

თავისუფალ პიროვნებად უმეტესად თავისუფალ ქვეყანაში დაბადებული, ან ასეთ ქვეყანაში გაზრდილი ადამიანი ყალიბდებაო, ნათქვამია.

ქართულ მუსიკას საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლის რეალური შესაძლებლობაც გაუჩნდა. სხვა დარგებთან ერთად, ქართული მუსიკაც სრულყოფილ ადგილს იმკვიდრებს ცივილიზებული სამყაროში. გასაბჭოების ტრაგიკულმა ხვედრმა ამ შესაძლებლობის განხორციელებას ხელი შეუშალა და მძიმე დალი დაასვა ქართული მუსიკის შემდგომ განვითარებას. ნოვაციებით აღსავსე XX საუკუნის საუკეთესო ათწლეულები საქართველომ, სამწუხაროდ, წითელი ტერორის ქვეშ გაატარა.

კრიზისი, რომელიც დაიწყო 1991 წლის შემდეგ, თუნდაც თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის პირობებში, ამავდროულად იყო დიდი შესაძლებლობების და ჰორიზონტების გახსნის საშუალება. საქართველომ პოზიციონირება საერთაშორისო ასპარეზზე სწორედ ამ პერიოდიდან შეძლო, როდესაც საგანმანათლებლო, შემოქმედებით თუ ნებისმიერი სხვა სფეროში დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ გავიდა საერთაშორისო სარბიელზე, იმიტომ რომ, ის დამოუკიდებლობა, რომელიც ჩვენ პირველი რესპუბლიკის პირობებში მოვიპოვეთ, იმ მცირე დროში მსოფლიო ასპარეზზე გასვლის საშუალებას არ აძლევდა ქართულ კულტურას, თუმცა ამის აუცილებლობა, განსაკუთრებით საგანმანათლებლო

სფეროში, კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული იმ დროის მესვეურთ.

მეორე დამოუკიდებლობის პერიოდმა ეს შესაძლებლობა ნამდვილად მოგვცა, განახლებისა და გამოცდილების გაზიარების პროცესი დაწყებული ამ პერიოდიდან ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით განათლების სფეროში. ხელოვნებისათვის ეს იყო ისტორიულად დეტერმინირებული აქტი, რომელშიც გამოვლინდა შემოქმედებითი თვალთახედვის გაფართოებაც და XX საუკუნის ხელოვნებაში მიმდინარე თანადროული პროცესების გათავისებაც. ყოველივე ეს ახალი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა მრავალფეროვან სტილისტიკაში თავისებურად აირეკლა. თუმცა სრული თავისუფლების პირობებში არსებობისას, აშკარად მოაკლდა ის სიმძაფრე, რომელიც ალბათ ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის მამოძრავებელი ძალაა, რომელიც წინარე პერიოდის ქართულ მუსიკაში საინტერესო ახალ კონცეფციებს ბადებდა, სათქმელს დაფარულად, მაგრამ მაინც ამბობდა ორმაგი კოდირების, იგავური ენის გამოყენებით და თავის სატკივარი მსმენელამდე მოჰქონდა.

სტატია მერაბ მამარდაშვილის სიტყვებით მინდა დავასრულო: „ჩემთვის დამოუკიდებლობა პირველი და აბსოლუტური, სადღეისო მიზანია. ოღონდ იმიტომ კი არა, რომ უბრალოდ დამოუკიდებლები ვიყოთ, არამედ იმიტომ, რომ დავინახოთ ჩვენი თავი და შევექმნათ სიტუაცია, სადაც ჩვენი რეალური პრობლემები გამოჩნდება. ამ პრობლემის გადანყვეტის პირობა კი შინაგანი განთავისუფლებაა. ე.ი. ჩვენ გვჭირდება განთავისუფლება არა მხოლოდ იმპერიისგან...“ (<https://helloworld.ge/story/merab-mamardashvili>).

იმპერიისგან კი განვთავისუფლდით, მაგრამ მოვიპოვეთ კი სრულად თავისუფლება?

დამონმებული ლიტერატურა:

1. არაყიშვილი დ., ბიოგრაფია, ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, 1919, №1.
2. დამოუკიდებელი საქართველო 104 წლისაა – როგორ შეიქმნა პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკა.
<https://primetime.ge/news/politika/damoukidebeli-saqartvelo-104-tslisaa-rogor-sheiqmna-pirveli-demokratiuli-respublika>
3. მამარდაშვილი, მ., დამოუკიდებლობა
<https://helloworld.ge/story/merab-mamardashvili>
4. რესპუბლიკა 100. პირველი რესპუბლიკის დროინდელი ტფილისის 10 ფანტასტიკური კაფე-რესტორანი. 08.02.2019. <https://civil.ge/ka/archives/275702>
5. ფალიაშვილი ზ., ავტობიოგრაფიული ცნობები, ჟურნ. „თეატრი და მუსიკა“, 1919, №1.
6. ფალიაშვილი ზ., მოხსენებითი ბარათი. საქართველოს ლიტერატურის და ხელოვნების ცენტრალური ეროვნული არქივის მასალები. საქ. ცსა. ფ. 88, აღ. 1. 07.08.1918.
7. ქავთარაძე მ., ფაქტებისა და მოვლენების ინტერპრეტაცია მუსიკის ისტორიაში (ერთი ეპიზოდი თბილისის კონსერვატორიის ისტორიიდან), ქესჟ 2018, №2.
<http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list-artic-ge.php?b-sec=muz>
8. ქავთარაძე მ., სამოციანელები და ბიძინა კვერნაძე, სამეცნიერო კრებული „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“, ბათუმი, 2019.
9. ჩხაიძე ი., ნაციონალიზმის მოდერნისტული თეორია და ქართული ნაციონალური პროექტი („თერგდალეულები“), თბილისი, 2009. <http://kulturiskvlebebi.weebly.com/uploads/1/8/3/7/18376403/nacionalizmi-irakli-chkhaidze.pdf>
10. ჩიხლაძე ნ., „ქიმერიონი“ 1919-1020 წლებში – დეკადენტ ხელოვანთა არტ-კაფე თუ „ახალი ხელოვნების ტაძარი?“.

ელ. ჟურნალი “ARS GEORGICA”, გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი.
<http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/81--1919-1920-.html>

11. Kavtaradze M., TWO INDEPENDENCES OF GEORGIAN MUSIC (1918/21-1991 ...). <http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list-artic-en.php?b-sec=muz&issue=2021-07>

მარიამ მარჯანიშვილი
*ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
ფილოლოგიის დოქტორი*

„ვეფხისტყაოსანი“ პარიზის სცენაზე

XIX საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს გიორგი ქართველიშვილმა განიზრახა დასურათებული „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა და მაშინ ეს კომისია მოქართულე პირებისაგან შედგა.

„გიორგი ქართველიშვილი შეძლებული კაცი იყო. დიდი განათლების არ იყო, მაგრამ შოთას თაყვანისმცემელი დიდი იყო. მან გამოსცა დიდი სურათებიანი „ვეფხისტყაოსანი“ და ყურს მოკრავდა თუ არა, რომ შოთას ეს განძი ვინმემ გადათარგმნა უცხო ენაზე, ამ მთარგმნელის დიდ პატივისცემას კისრულობდა. უცხო სტუმრებს, ინგლისელ მწერლებს დაძმა უორდროპებს, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელებს დიდი ბანკეტი გაუმართა“, – აღნიშნავდა პოეტი დომინიკა ერისთავი (ჩიხლაძე, 1960: 117).

ასეთ უნიკალურ და გენიალურ ქმნილებაზე მუშაობა, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ხელოვნების დიდ ტაძარში, ღრმა, ფუნდამენტალურ ცოდნას, დიდ ერუდიციას, სერიოზულ, გააზრებულ და ფაქიზ მიდგომას მოითხოვდა.

გიორგი ქართველიშვილმა, რომლის ხარჯით პოემის ახალი გამოცემა მოწინავე საზოგადოებასთან ერთად მზადდებოდა, ისარგებლა მაშინ საქართველოში მიხაი ზიჩის ჩამოსვლით, რომელიც ლერმონტოვის პოემის „დემონის“ ილუსტრაციების დასახატად თბილისში იმყოფებოდა.

ქუთაისელმა ებრაელობამ მას თხოვნით მიმართა, რათა „ვეფხისტყაოსანი“ დაესურათებია. უნგრელმა მხატვარმა შეისწავლა „ვეფხისტყაოსანი“, საქართველოს ისტორია, ყოფა-ცხოვრება. მან პოემის გმირების დახატვის მიზნით ჯერ თბილისში უჩვენა პოემის ცალკეული, ცოცხალი სურათები. ხოლო 1884 წელს კი, ზიჩმა ქუთაისშიც „სამეფო სახლის“ ეზოში ორჯერ დადგა ცოცხალი სურათები, სადაც რუსთაველის სახე განასახიერა პოეტმა მამია გურიელმა, ხოლო ტარიელის კი – გიორგი შერვაშიძემ.

მხატვარი მიხაი ზიჩი ღრმად დარწმუნებული აღნიშნავდა, რომ „რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ დღემდე ერთგვარ ბიბლიას წარმოადგენდა ქართველთათვის, როგორც პოეტური და მორალური წყარო...

თუ ვინმე მათ (ქართველებს) სამსახურს გაუწევს, ყოველთვის მზად არიან სიკეთით გადაუხადონ სამაგიერო, რითაც კი ძალა შესწევთ. თანაც ამას აკეთებენ უფაქიზესი მეგობრული გრძნობით“ (მესხი, 1987: 53).

სწორედ ინგლისელი მწერლების და-ძმა უორდროპების მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანით გაეცნო ამ უნიკალურ ქმნილებას პირველი რუსი სიმბოლისტი პოეტი კონსტანტინე ბალმონტი. მან 1913 წელს „ვეფხისტყაოსანს“ უწოდა „სიყვარულის ცისარტყელა“, ცისა და მიწის შემაერთებელი ცეცხლოვანი ხიდი. აქედან მოყოლებული შეუდგა ბალმონტი ქართული ენის შესწავლას და პოემის სამყაროს უკეთ აღსაქმელად, სამჯერ ჩამოვიდა თბილისში.

„პირველად ჩამოსვლისას, ეს იყო 1914 წლის 13-14 აპრილი, ბალმონტი თბილისის არტისტული საზოგადოების დარბაზში გამოვიდა მოხსენებით „პოეზია, როგორც „ჯადოქრობა“ და „ოკეანია“. ერთი წლის შემდეგ, უკვე ოქტომბრის თვეში ეწვია თბილისს იგი და იმავე დარბაზში წაიკითხა „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგისა და ცალკეული თავების თარგმანი. ხოლო მესამედ ჩამოსვლისას, 1917 წლის 16 ივლისს ბალ-

მონტმა მაღალი შეფასება მისცა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის შემოქმედებით გენიასა და ღრმა ფილოსოფიურ აზრს.

ასე რომ, კონსტანტინე ბალმონტმა 1915-1917 წლებში დაასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ პოემის სრული თარგმანი, რომლის მცირე ნაწილი ჯერ მოსკოვში გამოქვეყნდა, ხოლო საბოლოოდ მთლიანად პოემა პარიზში გამოიცა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ბალმონტს თარგმნისას კონსულტაციას უწევდნენ ნიკო მარი, ტიციან ტაბიძე და გიორგი ქართველიშვილი“ (ენციკლოპედია „თბილისი“, 2002: 327).

„შოთა რუსთაველმა საკაცობრიო საგანძურში გენიალური „ვეფხისტყაოსანი“ შეიტანა – ეს უძირო მორევი, ზღვა აზრისა და გრძნობისა“, – წერდა დიდი ილია (მარჯანიშვილი, 2011: 74).

„ვეფხისტყაოსნის“ კვლევით დაინტერესებული იყვნენ უცხოეთში გადახვენილი ქართული პოლიტიკური ემიგრაციის ცნობილი მეცნიერები, რომელთაც დიდი ღვაწლი გაიღეს, რათა ამ საშვილიშვილო საქმეში უცხოელი მეცნიერებიც ჩაერთოთ.

პოემაზე ვრცელი ნაშრომი შექმნა ასევე დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის მეთაურმა ნოე ჟორდანიამ, რომლის ეროვნებით რუსმა მეუღლემ ინა კორენევამ ქართველ ემიგრაციას შესთავაზა პარიზის თეატრის სცენაზე დაედგათ „ვეფხისტყაოსანი“.

ამის შესახებ საინტერესო მოგონებას გვანდის რეჟებ ჟორდანია თავის ნიგნში „გავიზარდე ლევილში“: „დედაჩემს დაებადა აზრი, დაედგა ბალეტი XII საუკუნის დიდი ქართველი პოეტის – შოთა რუსთაველის პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ თემაზე. მისი წამოწყება ნარმატებით დაგვირგვინდა, თუმცა შემდეგ ამ გრანდიოზული გეგმის განხორციელებაში დედაჩემის მთავარი როლი ყველამ მიივიწყა. დაიდგა სამაქტიანი და სამსაათიანი ბალეტი, რომელშიც მონაწილეობდა რამდენიმე ვარსკვლავი, ასამდე მსახიობი და დიდი სიმფონიური ორკესტრი; შეიქმნა დიდებული დეკორაცია, შეიკერა

ბრწყინვალე კოსტიუმები, გაკეთდა გასაოცარი მიზანსცენა, მოიწვიეს საუკეთესო თანამედროვე კომპოზიტორები და ევროპის უდიდესი ბალეტმეისტერი – სერჟ ლიფარი“ (ჟორდანია, 2004: 98).

ბუნებრივია, იდეის განხორციელება უპირველესად დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული. თუ საქართველოში „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა და დასურათება გიორგი ქართველიშვილმა ითავა, ემიგრაციაშიც ამ გენიალურ ქმნილებას აღმოუჩნდა დიდი მეცენატი – ემიგრანტი ბერიძე, რომელმაც პროექტის ოფიციალურ განხილვაზე ეტუალზე მდებარე მის დიდებულ სახლში გამართულ სადილზე მოიწვია ხელოვნების ბრწყინვალე ოსტატები. მათ შორის იყვნენ საკმაოდ გავლენიანი ქალბატონი და ბატონი, ცნობილი ემიგრანტი საგარეო საქმეთა მინისტრი ევგენი გეგეჭკორი, რომელიც იმის საჩვენებლდა მოვიდა, რომ ემიგრაციაში მყოფი საქართველოს მთავრობა ამ ეროვნული მემკვიდრეობისადმი დიდ ინტერესს იჩენდა.

„ამ პერიოდის საბალეტო წრეებში წამყვანი ადგილი ტრადიციულად რუს ემიგრანტებს ეკავათ. თავისი ოცნების განსახორციელებლად დედაჩემმაც ამ წრეს მიმართა. იგი თავის იდეას წლების მანძილზე ყველას უზიარებდა. მისი ოცნება მხოლოდ 1943 წელს განხორციელდა: ერთმა ქართველმა, გვარად ბერიძემ, რომელმაც ქონება შავ ბაზარზე ვაჭრობით დააგროვა, მოინდომა ბალეტის დამფინანსებელი გამხდარიყო“ (ჟორდანია, 2004: 100).

ბერიძე, როგორც მისი ასაკის მრავალი ქართველი, სამოციოდე წლის ფერხორციანი მელოტი კაცი იყო. იგი სადილზე მიწვეულ სტუმართა კამათში არ ერეოდა და ჩრდილში ყოფნას ამჯობინებდა.

ამ სადილზე თურმე წამოწყების ძირითადი შტრიხები გამოიკვეთა: გადაიჭრა ფინანსური და პასუხისმგებლობის საკითხები. მთავარ მონაწილეებთან გაფორმდა კონტრაქტები. მალე ელისეის მინდვრების ერთ-ერთ დარბაზში რეპეტიციე-

ბიც გაიმართა, რომელიც ყოველდღიურად დილის ათი საათიდან ოთხ საათამდე მიმდინარეობდა. ბალეტის ხელმძღვანელად დანიშნული სერჟ ლიფარი ყველა გადანიშნულებას თვითონ ღებულობდა, თანამშრომლებსაც თავად ირჩევდა, ქორეოგრაფიც თვითონ იყო და ყველაფერს ხელმძღვანელობდა.

„მონვეულთა შორის იყო ნიკოლაი ევრეინოვი, ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი და მსოფლიო სცენებზე დადგმული მრავალი პიესის ავტორი, ამიტომაც მას დაევალა შოთა რუსთაველის პოემის მიხედვით დადგმული ბალეტის სცენარის დანერა. ევრეინოვმა სცენარში ჩართო ეპიზოდები რუსთაველისა და თამარ მეფის ცხოვრებიდან, რომელსაც პოეტმა თავისი ქმნილება მიუძღვნა. ბალეტის დადგმაზე მონვეულ იყვნენ ასევე რუსი მხატვრები – ნატაშა გონჩაროვა და ლარიონოვი, რომელთაც დეკორაციებისა და კოსტიუმების შექმნა დაევალათ. ბალეტის დადგმაში ასევე მონაწილეობდა არტურ ონეგერი და ქართველებისათვის კარგად ცნობილი რუსი კომპოზიტორი ალექსანდრე ჩერეპნინი, რომლის მამა თბილისის კონსერვატორიის რექტორი გახლდათ.

ორივე თავის ნაწამოებებში ხშირად იყენებდნენ ქართული ფოლკლორის ნიმუშებს“, – აღნიშნავდა თავის მოგონებაში რეჟებ ჟორდანიას“ (ჟორდანიას, 2004: 106-107).

ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარში ლიფარმა ქორეოგრაფიულ კონსულტანტად რუსული ბალეტის მსცოვანი მაესტრო მოიწვია, რომლის გასაოცარი გონების წყალობით შექმნა მოძრაობის, რიტმის, გამოსახვის არა მხოლოდ ცალკეული დეტალები, არამედ მთელი მსვლელობა.

ზოგადად, ცეკვის ნოტებზე გადატანა საოცრად რთული და მოუხერხებელი პროცესია, რომლის დროსაც ქორეოგრაფიული დადგმები თაობიდან თაობას მეხსიერებით გადაეცემა. ვინაიდან ბალეტი „შოთა რუსთაველი“ ახალი დადგმა იყო სცენაზე, ამიტომაც ლიფარს მოუხდა ღრმად შეესწავლა ბალმონტიესული რუსულად ნათარგმნი პოემა და მხატვარ

მიხაი ზიჩის მიერ დასურათებული ქართული „ვეფხისტყაოსანი“, რათა გაეთავისებია ყველა დეტალი თუ მიზანსცენები. ლიფარმა ბალეტში საგანგებოდ მოიწვია ქართველი მოცეკვავე პეტრიაშვილი, რათა ქართული ცეკვისათვის დამახასიათებელ საბალეტო პას გაცნობოდა, ვინაიდან დადგმაში ქართული დეტალის შეტანა აუცილებელი პროცესი იყო.

ლამაზი, შავგვრემანი, ათლექტური აღნაგობის სერჟ ლიფარი მოცეკვავეთა დიდ დასს ხელმძღვანელობდა და ქორეოგრაფიულ დადგმას მათთან ერთად ქმნიდა. მოცეკვავეთა დასში შედიოდნენ ისეთი ბრწყინვალე მოცეკვავეები, როგორებიც იყვნენ: ჟანინ შარა, ოლგა აბაშიძე, ვლადიმირ სკურატოვი, მიშა რეზნიკოვი და სხვ.

ამ მშვენიერ მოცეკვავეებს ლიფარი ისე იყენებდა, როგორც კინოში დუბლიორებს, მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობების ნაცვლად. ასე რომ, ლიფარი მათი მეშვეობით დგამდა ცეკვებს, მაგრამ სპექტაკლში მხოლოდ ვარსკვლავები ცეკვავდნენ.

მოწვეულთა შორის გახლდათ ნიკოლა შტაინი, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე ლიფართან მუშაობდა, როგორც აკომპანიატორი, ორკესტრანტი, მეარანჟირე, მუსიკალური კონსულტანტი. ფორტეპიანოზე სწორედ ნიკოლა შტაინი უკრავდა, ხოლო მისი ასისტენტი ნოე ჟორდანიას უმცროსი შვილი რეჟებ ჟორდანიას გახლდათ.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მიწვეულ სადილზე თურმე ნიკოლა შტაინი ისე უზომოდ დამთვრალა, რომ გონებადაკარგული იატაკზე გაგორებულა. ამ ფაქტს დამფინანსებლის განრისხება გამოუწვევია: „თუნდაც გენიოსი იყოს, – არავითარ შემთხვევაში არ ვამუშავებ, აღშფოთდა ბერიძე, სხვა მოძებნეთ ვინმე“. იგი უნგრელმა კომპოზიტორმა ტიბორ ჰარსანმა შეცვალა, ხოლო ნიკოლა შტაინი კი ლიფარის უბრალო პიანისტ არანჟირისტად დარჩა“ (ჟორდანიას, 2004:107).

ბალეტზე მუშაობა არნახული ტემპით მიმდინარეობდა. სერჟ ლიფარმა ახალი შემოქმედებითი მეთოდი შემოიტანა.

როგორც წესი, ქორეოგრაფი ჯერ მუსიკას ირჩევს, ან მუსიკა მისთვის სპეციალურად იწერება, რომლის მიხედვითაც იგი დგამს ცეკვებს. ბალეტ „შოთა რუსთაველში“ კი ყველაფერი პირიქით მოხდა: ლიფარმა ჯერ ცეკვები დადგა, ხოლო კომპოზიტორებმა მუსიკა ქორეოგრაფის მიერ შემუშავებულ სქემაზე შექმნეს. ლიფარი პიანისტ-არანჟირისტ ნიკოლას საცეკვაო პას ცოცხალი და მხიარულ, სამ მეოთხედიან ტაქტში დაკვრას თხოვდა. ნიკოლაც იმპროვიზაციით დაუკრავდა, მაგრამ სერჟ ლიფარს იმპროვიზაცია ხან პირქუში ეჩვენებოდა და მოითხოვდა მის გაცოცხლებას. ასე ეპიზოდებად დაკრული იმპროვიზირებული მუსიკითა და რიტმით დგამდა ლიფარი საბალეტო ცეკვებს. ქორეოგრაფიული ნომრების დადგენის შემდეგ იქმნებოდა მუსიკალური ქარგა და იგი საბოლოოდ კომპოზიტორს გადაეცემოდა. მუსიკა კი ამ დროს მითითებული რიტმისა და ხანგრძლივობის მკაცრი დაცვით იწერებდა. თანაც ავტორს არც ქორეოგრაფიის ემოციური დატვირთვა უნდა დაეტოვებინა უყურადღებოდ. რეპეტიციები მთელი თვეების განმავლობაში მიმდინარეობდა.

„მე, როგორც ასისტენტს, ტაქტისა და რიტმის ჩანერა მევალებოდა. ზოგჯერ ნიკოლას პორტეპიანოსთან ვცვლიდი და ლიფარის მითითებით, იმპროვიზაციების შესრულება მიხდებოდა“, – ასე იხსენებდა რეპეტიციებს რეჟებ ჟორდანია“ (ჟორდანია, 2004: 104).

ქორეოგრაფიული დადგმა და მონტაჟი რამდენიმე თვის განმავლობაში კარგი ტემპით მიმდინარეობდა. 1944 წლის ზაფხულში, როცა საფრანგეთში მოკავშირეები შემოვიდნენ, რეპეტიციები რამდენიმე ხნით შეწყდა.

ქართველი ემიგრაცია ფარ-ხმალს არ ყრიდა. მათვე თანაუგრძნობდა სერჟ ლიფარიც. რეპეტიციების შეწყვეტიდან წელიწადზე მეტი გავიდა, მან მიაგნო დაფინანსების ახალ წყაროს და ბალეტ „შოთა რუსთაველზე“ მუშაობა კვლავ განახლდა.

ზოგჯერ რეპეტიციები ბინაში იმართებოდა პიგალის მოედანზე, ხანაც მოცეკვავე ლიუდმილა ჩერინასთან. საბოლოოდ სრულყოფილი რეპეტიცია ერთ პატარა თეატრში ჩატარდა, სადაც მსახიობები სცენაზე კოსტიუმებში გამოწყობილნი გამოვიდნენ.

დიდი ენთუზიაზმის მიუხედავად, 6 თვის გასვლის შემდეგ რეპეტიციები კვლავ შეწყდა, მაგრამ ენთუზიაზმმა საბოლოოდ თავისი გაიტანა და ერთი წლის შემდეგ ბალეტზე მუშაობა დასრულდა. დეკორაციები და კოსტიუმები გამზადდა, მუსიკა დაინერა და 1946 წლის გაზაფხულზე მონტე-კარლოს ოპერაში პრემიერა შედგა.

პარიზის სცენაზე ბალეტის წარმოდგენა პრემიერის შემდეგ ოთხჯერ გაიმართა. მერე კი შოთა რუსთაველის პოემის მიხედვით დადგმული ბალეტი სცენიდან გაქრა და აღარასოდეს დაბრუნებულა. დღესაც არავინ იცის, თუ რა ბედი ეწია მუსიკას, დეკორაციებსა თუ კოსტიუმებს.

ამ ბალეტის პიანისტ-იმროვიზატორი რეჯებ ჟორდანია თავის მოგონებას შოთა რუსთაველის პოემის წარმოდგენაზე ასე ასრულებს: „ახლა საქართველო დამოუკიდებელი ქვეყანაა და კარგი იქნებოდა, რომ გამოჩენილიყო ბატონ ბერიძის მაგვარი ბალეტის მოტრფიალე ქართველი, რომელიც მეპაიეობას იკისრებდა და ბალეტ „შოთა რუსთაველს“ დაახლოებით იმ სახით გააცოცხლებდა, როგორც იგი 1944 წელს ჩაიფიქრეს. იქნებ ლიბრეტო და ევრეინოვის სამონტაჟო ფურცელი, გონჩაროვასა და ლარიონოვის კოსტიუმებისა და დეკორაციების ესკიზები, შესაძლოა ონეგერის, ჩერეპნინისა და ჰარსენის დაწერილი მუსიკაც მოეძიებინა. თუმცა ნიჭიერი კომპოზიტორები არც ჩვენ გვაკლია, თუნცად გია ყანჩელი, მას ახალი მუსიკის დაწერაც შეუძლია... ამასთან, დღესდღეობით არაერთი ნიჭიერი ქორეოგრაფი მოღვაწეობს, რომელიც სიამოვნებით დადგამდა სამ აქტიან ბალეტს შოთა რუსთაველის პოემის თემაზე.

იმედი ვიქონიოთ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს გამოჩნდება ვინმე, ვინც მოინდომებს და ბალეტის დადგმის საქმეს ბოლომდე მიიყვანს (როგორც დედაჩემმა ნახევარი საუკუნის წინ გააკეთა)“ (ჟორდანია, 2004: 111).

ახლისაკენ მისწრაფება ადამიანის წარმოსახვის პირველი მოთხოვნილებაა და საბოლოოდ, აშკარად გამოიკვეთა ის ჭეშმარიტება, რომ ქართული პოლიტიკური ემიგრანტებისა და საბალეტო დასისათვის შემოქმედებით ტკბობაზე უფრო დიდი სიამოვნება არ არსებობდა. მით უფრო, როცა საქმე ქართველებისათვის უძვირფასეს საგანძურს – შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ ეხებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბალმონტი კ., „ენციკლოპედია „თბილისი“, 2002.
2. მარჯანიშვილი მ., „მარჯანიშვილთა და მესხთა ხომლი“, თბილისი, 2011.
3. მესხი კ., „მოგონებები“, 1987.
4. ჟორდანია რ., „გავიზარდე ლევილში“, 2004.
5. ჩიხლაძე ნ., „დომენიკა ერისთავი“ (განდევილი), 1960.
6. საქართველოს თავადაზნაურობა, 2010.

ნინო ხარჩილავა

*ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი*

ზედაშე თანამედროვე გალის რაიონში

(გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

წინამდებარე ნაშრომი ჩვენს მიერ გალის რაიონში წლე-ბის მანძილზე მოპოვებულ საველე-ეთნოგრაფიულ მასა-ლებს ეყრდნობა და მასში საზედაშე ღვინის შეწირვასთან დაკავშირებული რელიგიურ-რიტუალური ჩვეულებებია წარმოდგენილი. ამ სახის მასალები საინტერესო მონაცემე-ბის შემცველია. გალის რაიონში მარანში ჩაფლულ ღვინით სავსე ქვევრს, რომელიც ამა თუ იმ ღვთაების სახელზე იყო შესაწირავად შეთქმული, „ოხვამერი“ ეწოდებოდა. ერთი მხრივ, ეს იყო ადგილი, სადაც შესაბამისი რიტუალური ლოცვა სრულდება, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი სალოცავის-თვის განკუთვნილი შესაწირავი იყო.

ეთნოგრაფიულ ყოფაში კულტმსახურების ერთ-ერთ ძი-რითად ადგილს მარანი წარმოადგენდა, სადაც ამა თუ იმ ღვთაებისადმი შესაწირავად და სალოცავად განკუთვნილი ქვევრები იყო ჩაფლული. მარანში შესრულებული საოჯახო რიტუალები თითქმის ბოლო დრომდეა გალის რაიონში შე-მორჩენილი, სადაც ოჯახის უფროსი ამა თუ იმ ღვთაებისად-მი ლოცვას ალავლენდა. ადამიანსა და ღმერთს შორის კავში-რი სხვადასხვა სახის რიტუალის გზით ხდებოდა. ეს კარგად ჩანს ხალხურ დღეობებსა და შესაწირავებში, სადაც განსა-კუთრებული ადგილი ზედაშეს და საზედაშე ქვევრებს ენიჭე-ბოდა. რიტუალი, რომელიც ღვთაებისადმი გარკვეულ თხოვ-ნას, მიმართვას შეიცავდა, გარკვეული წესების დაცვით სრულდებოდა და წარმოადგენდა „ხვამა“-ს, ანუ ლოცვას. ხვამას რიტუალი ზედაშის გამოყენებით სრულდებოდა. სულხან-საბა ორბელიანი ზედაშეს შემდეგნაირად განმარ-

ტავს: „ზედაშე ანუ შესანიშნავი ღვინო“ (ორბელიანი, 1991: 278). მარანში განთავსებულ სალოცავ ქვევრებს კონკრეტული დღეობის შეაბამისი სახელი ერქვა. ამგვარი, ღვთაებაზე შესახებებული „ოხვამერი ლაგვანი“ ანუ სალოცავი ქვევრი მარანში ჩვეულებრივ რამდენიმე იყო.

გალის რაიონში, ისე როგორც საქართველოს სხვა ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მხარეში, საზედაშე ღვინოს შემოდგომაზე აყენებდნენ. ყურძნის საუკეთესო ნაწილს, პირველ ნაწურ თავღვინოს – **ნადუდას** ზედაშედ ჩაასხამდნენ. ზედაშე – პირველი ნაწური (ნადუდა) შესანიშნავი ღვინოა და გალის რაიონში მისი შესატყვისი სიტყვაა „ოხვამერი“. ოხვამერი, ერთი მხრივ, იყო ადგილი, სადაც რიტუალური ლოცვა სრულდებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, იგი შესანიშნავი ლაგვანი, საზედაშე ქვევრი იყო, რომელსაც „ოხვამერი“ ეწოდებოდა (ასედ, 2001). ეს ქვევრი ჩაფლული იყო მარანში, რომელიც თავის მხრივ სამლოცველოს როლს ასრულებდა (შარდენი, 1935: 41; მაკალათია, 1941: 315). მ. ჯანაშვილის განმარტებით, ოხვამერი (საოხვო) – საყდარია (ჯანაშვილი, 1902: 97). შესანიშნავი ღვინის ხარისხს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ცუდი ხარისხის ღვინოს შეწირვა ღვთაების უკმაყოფილებას გამოიწვევდა. საზედაშე ღვინოს ქვევრში ჩასხმის დროს სანთელს აანთებდნენ და დაილოცებოდნენ. რიტუალის შესრულებამდე ზედაშის მოხსნა არ შეიძლებოდა. აქედან გამომდინარე, ყურძნის წვენი წმინდა შესანიშნავი წარმოადგენდა. ამავე დროს წმინდა იყო ქვევრი და თვით ის ნაგებობა, სადაც ეს ქვევრები იყო მოთავსებული. ამიტომ ქართველები მუდამ პატივს მიაგებდნენ მარანს და იგი წმინდა ადგილად მიაჩნდათ.

მარანი ზოგადქართული ტერმინია და იგი ამავე ფორმითა და მნიშვნელობით დასტურდება გალში. ხანდაზმულთა მეხსიერებაში შემონახულია ამ სიტყვის მეგრული შესატყვისი ოლაგვანე – საქვევრე, რომელიც ნაწარმოებია სიტყვა „ლაგვანი“-საგან. სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით,

ლაგვანი არის პირფართო სარწყაული, ქოცო, ხოლო მარანი ღვინის სახლია (ორბელიანი, 1991: 403). ნ. ჩუბინაშვილის აზრით: „მარანი ღვინის საცავი სახლი – საღვინეა“ (ჩუბინაშვილი, 1961: 20). პირველი ისტორიული წყარო, სადაც ტერმინი მარანი დასტურდება, 864 წელს გადანერილი სინური მრავალთავია (ჩიქობავა, 1942: 87). ტერმინი „მარანი“ გვხვდება XI საუკუნის ნიკორწმინდის სიგელშიც (ჟორდანია, 1897: 46-48). თუ მხედველობაში მივიღებთ ზემოთ აღნიშნულ ცნობებს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ტერმინი მარანი VII საუკუნეზე ადრე უნდა იყოს წარმოქმნილი. მაგალითად, არსებობს აზრი იმის თაობაზე, რომ სიტყვა „მარანი“ დაახლოებით IV-VII საუკუნეებში უნდა იყოს წარმოქმნილი (ჭყონია, 1982: 130).

ეთნოგრაფიული მონაცემებით, გალის რაიონში გამოიყოფა მარნის ორი ტიპი: ღია მარანი და დახურული მარანი, რაც დამახასიათებელი იყო მთლიანად დასავლეთ საქართველოსათვის (თოფურია, 1968: 75; ლეკიაშვილი, 1980: 139). ღია მარნის, ანუ ღია ცის ქვეშ გამართული ქვევრების ადგილსამყოფელს ოლაგვანე – საქვევრე ეწოდება. მარანში ინახებოდა სანნახელი, ქვევრების ამოსარეცხი ხელსაწყოები, ღვინოსთან დაკავშირებული საოჯახო მოხმარების სხვა ჭურჭელი (ბახია, 1982: 190). გარდა ამისა, დახურულ მარანში პროდუქტებსაც ინახავდნენ.

მარნის მარჯვენა კუთხეში აღმოსავლეთით სხვადასხვა სალოცავების სახელზე ღვინით სავსე ქვევრები – „ზედაშეები“ იყო ჩაფლული, რომლებიც მხოლოდ გარკვეული დღესასწაულისა თუ ღვთაებისადმი მიძღვნილი ლოცვის დროს გამოიყენებოდა. საქართველოს სხვა კუთხეებშიც იგივე ვითარებაა დადასტურებული (ბახია, 1982: 190; თოფურია, 1984: 67; Накашидзе, 1896: 91-94). რიტუალის შესრულებამდე ღვინის ზედაშეს მოხსნა, გაყიდვა ან გასესხება არ შეიძლებოდა. სარიტუალო ლოცვა მარანში სრულდებოდა. ყოველი

საზედაშე ქვევრი მარანში თავისი რიგისა და წესის მიხედვით იყო განთავსებული.

ზედაშეს კულტურაზე საკმაოდ ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა არსებობს. ამასთანავე, მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანია მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობაც (მაკალათია, 1941; თოფურია, 1963; აბაკელია, 1997; ილურიძე, 2000; გოცირიძე, 2006, ჭითანავა, 2022).

ვერა ბარდაველიძე მიიჩნევდა, რომ მარნის დაგეგმარებაში და ხუროთმოძღვრულმა ფორმებმა შეინარჩუნა ღრმა ხალხური ტრადიციების კვალი. მარანთანაა დაკავშირებული რელიგიურ ჩვეულებათა მთელი რიგი წესებისა. ისინი უძველესი დროიდან შემონახულია როგორც გადმონაშთი (Бардавелидзе, 1957: 71-81). ლ. ჭყონიას აზრით: „საქართველოში მარანს, როგორც ნაგებობას სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო დანიშნულების გარდა, სარწმუნოებრივ წეს-ჩვეულებებშიც განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა (ჭყონია, 1982: 131; Кобалия, 1903: 94-96; Чурсин, 1928: 86).

გალის რაიონში „ოხვამერ ლაგვანეფს“ – საზედაშე ქვევრებს მონივნებით ექცეოდნენ. „ოხვამერი ლაგვანების“ შესახებ ცნობებს გვანვდიან XVII საუკუნის ფრანგი მოგზაური ჟან შარდენი და იტალიელი მისიონერი არქ. ლამბერტი. მათი ცნობით, „ღვინოს მსხვერპლად წირავდნენ წმინდა გიორგის“ (შარდენი, 1975: 185), ამისათვის მარანში მოიწვევენ მღვდელს, რომელიც ქვევრის თავზე ილოცებდა და ამ ქვევრს თავს მოხსნიდნენ, იქიდან ღვინოს პატარა დოქში გადმოასხამენ, რომელიც შესანიშნავად წმინდა გიორგის ეკლესიაში მიჰქონდათ (ლამბერტი, 1938: 52).

გალის რაიონში ჩვენს მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით და სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მონაცემებზე დაყრდნობით, სხვადასხვა წმინდანებისადმი თუ ღვთაებებისადმი შესანიშნავი ოხვამერი ლაგვანეფის – სალოცავი ქვევრების მრავალფეროვნებაა. ამა თუ იმ წმინდანის სახელზე ჩაფლული ოხვამერის სახეობები ყვე-

ლა ოჯახს განსხვავებული ჰქონდა. ამ ქვევრებიდან ზოგი სა-
ოჯახო იყო, ზოგი – პიროვნული. მათგან თითოეულ ოჯახს
ერთიდან სამამდე სხვადასხვა წმინდანის სახელზე ჰქონდა
ქვევრი ჩაფლული. რესპოდენტთა უმრავლესობა ადასტუ-
რებს, რომ მარანში წმინდა გიორგის სახელზე საზედაშე
ქვევრი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო. სხვადასხვა გვარის
წარმომადგენლებს „ხვამა“ – ლოცვა სხვადასხვა შესანიშნავი
ედოთ ვალად. ეს შეიძლება ყოფილიყო: ხარი, ხბო (ჯაკელი),
ცხვარი, გოჭი, თხა და მამალი (ყვერული). შესანიშნავ ზვა-
რაკს განსაკუთრებული პატივით უვლიდნენ.

ოდუდია სამგარიო//სამგარიო//დიდ ოხვამერის სახელ-
წოდებაა. სიტყვა „ოდუდია“ (სათავო) მიუთითებს სხვა სა-
ლოცავებთან შედარებით მის უპირატესობაზე. საზედაშე
ღვინოს პირველად სამგარიოს ქვევრში ასხამდნენ. სამგარიო
იგივე სამიქელგაბრიელოა, ანუ მთავარანგელოზ მიქაელ და
გაბრიელის სახელზე მიძღვნილი ლოცვაა (აბაკელია, 1985:
195). „ოდუდია სამგარიო“ ოჯახის უფროსის სახელზე შესა-
ნიშნავ ქვევრს წარმოადგენდა. გაპიროვნებული ქვევრი პატ-
რონის გარდაცვალების შემდეგ ხდებოდა ბენი, ე.ი. თავისუ-
ფალი. ეთნოგრაფიული მასალებით ზოგიერთი რესპოდენ-
ტები ცალკე გამოყოფენ ოდუდიას და სამგარიოს ქვევრებს
და მასთან დაკავშირებულ რიტუალებს. ოდუდია თავის და-
ლოცვას ნიშნავს, ხოლო სამგარიო ოჯახის უფროსის მამაკა-
ცის ოხვამერი ქვევრია და მას დიდ//დუდ ოხვამერსაც – დი-
დი//თავი სალოცავსაც უწოდებდნენ. იგივე დასტურდება სა-
მეგრელოშიც (მაკალათია, 1941: 327; ჭითანავა, 2022: 16).

მარანში მოთავსებული „სადაბადო“ ქვევრი, გათხოვილი
ქალის – რძლის სალოცავი ლაგვანი იყო, რომელიც მიწაში
ცალკე, ოჯახის საზედაშე სხვა ქვევრებისაგან ცოტათი მო-
შორებით იყო დამარხული (მაკალათია, 1941: 320). „სადაბა-
დო“ ქვევრის მდებარეობა მარანში, ჩვენი აზრით, ხაზს უს-
ვამს, ქორწინებით მოსულის არასრულყოფილებიანობას ოჯახ-
ში. გათხოვილი ქალი თუ იავადმყოფებდა, მისი მშობლები

მას „მიუყვანდნენ“ საოხვამო ქვევრს – „სადაბადოს“, რომელსაც მარანში დამარხავდნენ. ზოგჯერ ოჯახს მარანი ჰქონდა, მაგრამ ოჯახის უფროსის ნებით, ქალის „სადაბადო“ ქვევრი მაინც ღია ცის ქვეშ იყო მოთავსებული. ქალი სათავნო ძროხის ხბოს სწირავდა. თუ ძროხა ფურს მოიგებდა, მისი შენირვა არ შეიძლებოდა და მას „ბენო“ (თავისუფლად) გაუშვებდნენ. ამ შემთხვევაში შეეძლოთ შეენირათ გოჭი, ცხვარი, თხა.

მარანში მოთავსებული იყო „საჯინჯხატო“ ქვევრი. გათხოვილი ქალი წელიწადში ერთხელ მამის საგვარეულო ხატში ანუ „ჯინჯ ხატში“ ძღვენით მიდიოდა. თან მიჰყავდა შესანიშნავი, მიჰქონდა სურსათი, სანთელ-საკმეველი და ხურდა ფული. მეოხვამერე – მლოცველი დალოცავდა მათ. „საჯინჯხატო“-ს რიტუალის შესრულება ეკლესიაშიც და მარანშიც შეიძლებოდა. ხშირ შემთხვევაში რიტუალს „საჯინჯხატო“ ქვევრთან ქალის მამა ან გვარის უფროსი ასრულებდა. ეს ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ გათხოვილი ქალი თავისი მამის სახლთან ბოლომდე არ წყვეტდა კავშირს, რომელიც სულიერად დაკავშირებული იყო მამის ოჯახთან, რომელმაც რელიგიაშიც ჰპოვა ასახვა. ეს რიტუალი კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ მარანი, ზოგ შემთხვევაში, ეკლესიის მაგივრობას ასრულებდა (ხარჩილავა, 2005: 172-173).

სამჭედლოში ჩაფლული იყო საზედაშე ღვინით სავსე ქვევრი, რომელიც სამჭედლოს ღვთაების სახელზე იყო შენირული, მის შესანიშნავად პატრონიმის უხუცესი წევრი კლავდა თხას. სამჭედლოში ლოცვაზე თავს იყრიდა პატრონიმია. ხემ ხვამა//ხეხუჯიმ ხვამა – ხელის დალოცვა, ხელ-მხრის კურთხევა, რაც წარმოადგენდა ხელოსანთა ლოცვას, ოსტატის მიერ შეგირდის ხელდასხმას, ხელოსნად კურთხევასა და მასთან დაკავშირებულ რიტუალს. ხემხვამა „ხელის დალოცვა“, ანუ ხელ-მხარის დალოცვა, ანდა ღეჯიშხვამა „ღორის დალოცვა“, ანუ საახალწლოდ დაკლული ღორით დალოცვა. გალის რაიონში ახალი წლისთვის ღორის დაკვლა, რომელ-

საც ამ დღისთვის სპეციალურად ზრდიდნენ, აუცილებელი იყო. ეს ჩვეულება ბზიფის აფხაზებშიც იყო გავრცელებული (ბახია-ოქრუაშვილი, 1982: 183-187; 2020: 145).

სამეცნიერო ლიტერატურიდან ჩანს, რომ აფხაზებში ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ღვინის დაყენების საკმაოდ პრიმიტიული ხერხი იყო გავრცელებული. მევენახეობა-მელვინეობა აფხაზებისათვის ძირითადი დარგი არ ყოფილა, ამიტომ მასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია უმეტესად ქართულიდან არის ნასესხები. აფხაზებს მარნის, სანნახელის, ვაზის სიმბოლური და ღვთაებრივი გამოხატულება არასოდეს შეუქმნიათ. მსხვერპლშენირვასა და დალოცვასაც არ მიმართავდნენ. აფხაზებმა წარმართული დღესასწაულების დროს, დასაწყისისთვის, ჩრდილო კავკასიიდან ჩამოტანილი ბუზა (თაფლის სანთლისგან გაკეთებული მათრობელა სასმელი) თანდათან ღვინით შეცვალეს (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 34). მელვინეობასთან დაკავშირებული აფხაზური ენობრივი, ფოლკლორული მასალა, ინვენტარი და ღვინოსთან ან ვაზთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები, ქართველებისაგან განსხვავებით, მწირია. მათი ტერმინოლოგია მეორადი, გვიან გაჩენილი, აღწერილობით ქართულიდან (ან მეგრულიდან) არის ნასესხები (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 138).

ზედაშეს კულტურა აბჟუის აფხაზებში გვიან საბჭოთა პერიოდში დაფიქსირდა, რადგან მათ მეგრელებთან უფრო ახლო კულტურული ურთიერთობა ჰქონდათ. მარანი გავრცელებული იყო უმეტესად აბჟუაში, სადაც მარნის ერთ მხარეს სანნახელი – აეჰვა იდგა, მეორე მხარეს ჩვეულებრივ მინაში ჩაფლული იყო ქვევრები (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 39). ყველა დღესასწაულს თავისი კუთვნილი ზვარაკი ეწირებოდა. სოფლის ან უბნის საერთო სადღესასწაულო მსხვერპლშენირვაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ, ხოლო საოჯახო და პატრონიმიულ სადღესასწაულო მსხვერპლშენირვაში, მხოლოდ ერთი საერთო წარმოშობის, ერთი საგვაროს წარმომადგენელი მამაკაცები და ქალები. რძლებს და

სიძეებს ამ დღესასწაულებში მონაწილეობის მიღების უფლება არ ჰქონდათ.

აბჟუას აფხაზებში უხუცესი მამაკაცი ერთ ხელში – ხის შამფურზე წამოცმული მოხარშული ზვარაკის გულ-ღვიძლითა და ფილტვებით, ხოლო მეორე ხელში – ღვინით სავსე ჭიქით, თავის მემკვიდრეებს დალოცავდა. ზვარაკის შიგნეული მხოლოდ პატრონიმიის წევრებისათვის იყო გამიზნული. რაც შეეხება საკლავის სხვა ნაწილებს, პატრონიმიის ოჯახების დედა ქალებსა და რძლებსაც შეეძლოთ მისი დაგემოვნება (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 123). კონუსური ფორმის მოხარშულ კვერებს აცხოვდნენ იმდენს, რამდენი წევრიც იყო ოჯახში. რიტუალისთვის განკუთვნილ მაგიდასთან ჯერ ოჯახის უფროსი მამაკაცი მიდიოდა, ხოლო შემდეგ სხვა წევრები. ანთებენ სანთლებს. ოჯახში უხუცესი მამაკაცი ღვთაებას ოჯახის წევრების ჯანმრთელობას, მათ მიმართ მოწყალებას, სიუხვეს და კეთილდღეობას სთხოვს (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 85).

რიტუალისთვის ოჯახის უფროსი ქალი სიმინდისა და ხორბლის ფქვილისგან მსხლის ფორმის ხოზოკვარს ამზადებდა. სიტყვა ხოზოკვარი ყველიანი კვერის მეგრული ხოზოს სახელისაგან მომდინარეობს (ბახია-ოქრუაშვილი, 2020: 128). გარდა გალის რაიონისა, ხოზოკვარი გავრცელებული იყო აბჟუის აფხაზეთში, ე.ი. ოჩამჩირის რაიონში. როგორც გალის რაიონში, ისე აბჟუის აფხაზებში ასრულებდნენ რიტუალს „ხოზოკვარის დაკავებას“ – „ხოზოკვარ უკებ“. ყველიერის კვირის ბოლოს სპეციალურ მსხვერპლმწივნის რიტუალს ასრულებდნენ. ყველიან კონუსისებურ კვერებს ხარშავდნენ და ლოცულობდნენ. რიტუალის დროს ხოზოკვარს რძეში მოხარშავდნენ. დღევანდელ გალის რაიონში ხოზოკვარს წყალში ხარშავენ. მოხარშული სამსხვერპლოს გულ-ღვიძლი და ფილტვები ნისორზე – ხის პატარა გობზე ელაგა (ჭარაია, 1997: 103; ელიავა, 1997: 250; ქაჯაია, 2002: 391; Кипшидзе, 1914: 298).

სამსხვერპლოს მოხარშული ხორცი, ხაჭაპური, სანთელი, საკმეველი და ნაკვერჩხალი მიჰქონდათ მარანში და დგამდნენ ალთქმული ქვევრის გვერდზე. მთელი ოჯახი მუხლებზე იჩოქებდა, სახით აღმოსავლეთისაკენ ისე, რომ ქვევრი მათ წინ ყოფილიყო. ოჯახის უფროსი, რომელიც სანთელს ანთებდა, ამაგრებდა მას ქვევრის თავზე, საკმეველს ნაკვერჩხალზე დებდა და როდესაც იგი აკვამლდებოდა, წარმოთქვამდა ლოცვას, ხოლო ოჯახის წევრები პასუხობდნენ „ამინ“-ით. ლოცვის დამთავრების შემდეგ რიტუალის წარმმართველი **მეოხვამერე** – მლოცველი ნისორზე დალაგებულ სამსხვერპლოს მოხარშულ ხორცს ჩამოაჭრიდა იმდენ ნაწილს რამდენი ოჯახის წევრიც ესწრებოდა რიტუალს, ყოველ მათგანს შესაჭმელად ღვინოში დასველებულს მისცემდა და ქვევრიდან ამოღებულ ღვინოს დააღვევინებდა. ღვინის ქვევრიდან ამოსაღებად იყენებდნენ კოპას (გარეული გოგრისგან დამზადებული სითხის ამოსაღები ჭურჭელი). ამის შემდეგ ყველა წამოდგებოდა და თავს დახრიდა აღმოსავლეთისაკენ. შემდეგ ნისორს სახლში შეიტანდნენ და იმართებოდა პურობა. შეწირული საკლავის, ხორცის ჭამა შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმ გვარის წარმომადგენლებისათვის, რომელ ოჯახშიც იკვლებოდა. შემოსწრებულ სტუმარს, თუ იგი სხვა გვარის იყო, ხორცს არ აჭმევდნენ. სადღეგრძელოები რამდენიც არ უნდა ეთქვათ, თითოეული მათგანი ყველა შემთხვევაში მხოლოდ ამ დღეს შესრულებული რიტუალისადმი იყო მიძღვნილი. სხვა განსხვავებულს არ იტყოდნენ. რიტუალს ასრულებდნენ აღდგომის დილას. ვინც ვერ მოასწრებდა ამ დღეს აღნიშნული წეს-ჩვეულების შესრულებას, მას ზაფხულის განმავლობაში შეეძლო აღესრულებინა რიტუალი, მხოლოდ ხსნილის დროს (აბაკელია, 1997: 135-137; Званбай, 1855).

თანამედროვე ყოფაში თითქმის აღარ არსებობს კლასიკური სახით შემორჩენილი რიტუალები, რომლებიც დაკავშირებულია სალოცავ ქვევრებთან. სალოცავებთან რიტუალის

შესრულების ფორმა, მასში მონაწილე პირები და შესაწირავების სახეები, ხშირ შემთხვევაში, განსხვავებულია.

რიტუალისთვის სალოცავი დღის არჩევანი ოჯახის უფროსი მამაკაცის ნებაზე იყო დამოკიდებული. ხშირად ლოცვას აღავლენდნენ აღდგომის მომდევნო კვირას, რომელსაც „ჭიჭე თანაფას“ – პატარა აღდგომა ან „ოსურეფიმ თანაფას“ – ქალების აღდგომას უწოდებდნენ. თანამედროვე ყოფაში საზედაშე ლაგვანებთან რიტუალების შესრულებისას შეიმჩნევა ნოვაციები. ტრანსფორმირდა მთელი რიგი პროცესები. დაფიქსირდა შემთხვევები, როდესაც ოჯახის უფროსი საზედაშე ქვევრთან ლოცულობს, მაგრამ არ ახსოვს სალოცავის სახელი. შესრულებული რიტუალის ფორმისა და შესრულების დროის მიხედვით საფიქრებელია, რომ უმრავლეს შემთხვევაში, მლოცველები „სალვთოს“ ქვევრთან ლოცულობენ. რიტუალის შესრულებისას არ შეიძლება სხვა გვარის წარმომადგენლების დასწრება. დავაფიქსირეთ ტრადიციულად დადგენილი წესების დარღვევა და ნოვაციის შეტანა. არის შემთხვევები, როდესაც დასაშვებია სხვა გვარის წარმომადგენლის დასწრება.

რესპონდენტის გადმოცემით, აქუბარდიების ოჯახში დადასტურდა საზედაშე ქვევრებთან დაკავშირებული ინოვაციური წეს-ჩვეულებები. ვალერი აქუბარდია, რომელსაც თავისი საცხოვრებელი ადგილი არ დაუტოვებია, საზედაშე ლოცვას ზუგდიდის რაიონში ატარებს. ყოვეწლიურად აღდგომის მომდევნო კვირას გადმოდის ზუგდიდში და უფროსი შვილის ოჯახში ასრულებს ზედაშეს ხვამას (საზედაშე ლვინო გადმოაქვს აფხაზეთიდან, ხოლო სამსხვერპლოს წინა დღით ყიდულობს ზუგდიდში), რადგან მისი შვილები ვერ გადადიან გალის რაიონში.

ხარჩილავების ოჯახმა რამდენიმე წლის წინ შეწყვიტა რიტუალების შესრულება, ოჯახის უფროსის გარდაცვალების გამო და მათი ოჯახიდან მოპარული იქნა ორი საზედაშე ქვევრი, რომელიც მდინარის პირას დატოვეს. ისინი გვიყვე-

ბიან, რომ მათი წინაპრები წელიწადში ერთხელ წალენჯიხის მუნიციპალიტეტის სოფელ ლეხარჩილეში (ჯგალის თემი) დადიოდნენ სალოცავად, სადაც ხარჩილავების სალოცავი ხატი იყო, შეიკრიბებოდნენ გვარის უფროსები, წაიღებდნენ ზედაშეს ღვინოს, წაიყვანდნენ საკლავს და ამ ხატში ილოცებდნენ. ალერტ-ხარჩილის ნიში სოფ. ლეხარჩილეში – ჯგალის თემში დამონმებული აქვს ს. მაკალათიასაც (მაკალათია, 1941: 364). სანდრო და გრიგოლ ხარჩილავებს ოჯახში ღია მარანში ჰქონდათ საზედაშე ქვევრები, ხოლო შვილებმა XX საუკუნის 90-იან წლებამდე განაგრძეს რიტუალების ჩატარება. ქვემო ბარლებელი ხარჩილავების თქმით, ისინი XIX საუკუნის 40-იან წლებში ჯგალიდან გადმოსახლდნენ გალის რაიონში.

თანამედროვე მდგომარეობით, იმ ოჯახების უმრავლესობა, რომლებიც საზედაშე ქვევრებთან ლოცვას იხდიან, ზუსტი წესების დაცვით არ მისდევენ ტრადიციას, მათ მიერ შესრულებულ სარიტუალო პრაქტიკაში ნოვაციაა, თუმცა ლოცვის შესრულების ტრანსფორმირებულ ფორმებთან ერთად ვხვდებით ოჯახებს, სადაც ზედაშეს ლოცვა თითქმის ისე სრულდება, როგორც ძველად. უმეტესად, ტრადიციული სახით შემორჩენილია ფუძის, სამგარიოს და საღვთოს რიტუალი.

იმ შემთხვევაში, თუ ოჯახი ზედაშის შეწირვას, ანუ ხვამას (ლოცვას) წყვეტდა, განაცხადებდა, რომ ლოცვას წყვეტდა და ვინმეს ჩუმად ქვევრი წაელო, რადგანაც ოჯახში ამ ოხვამერი ქვევრების დატოვება არ შეიძლებოდა. ასეთ შემთხვევაში სალოცავ ქვევრს სხვა მოიპარავდა. ეს სხვა, ანუ სალოცავი ქვევრის მომპარავი მისი სურვილისამებრ გადაწყვეტდა, ოჯახში წაელო და გამოეყენებინა ქვევრი, თუ მდინარის პირას დაეტოვებინა. თუ ოხვამერი ქვევრი ისეთ ოჯახში მოხვდებოდა, სადაც მის პირველ მფლობელს ხელი მიუწვდებოდა, მას იმ ქვევრში დაყენებული ღვინოს დაღევა არ შეეძლო. ამიტომ ხშირად ფიქსირდებოდა ქვევრის მოპარ-

ვა. ამ შემთხვევაში არ იცოდნენ, რომ ეს მათი სალოცავი ქვევრი იყო და იქ დაწურული ღვინოს დაღვევა შეიძლებოდა. აღსანიშნავია, რომ მარნის დანგრევის შემთხვევაში, ოჯახს უფლება არ ჰქონდა ამ ნაგებობის ფიცრები სხვა რამეში გამოეყენებინა. სურვილის შემთხვევაში, მისი წაღება და გამოყენება მხოლოდ სხვას შეეძლო. ქვევრის მოცილების წესები ბოლო დრომდე ტრადიციული სახით სრულდება. ლოცვის შეწყვეტის მიზეზი უმრავლეს შემთხვევაში, რიტუალის შემსრულებელი ოჯახის უფროსის გარდაცვალებაა, რის შემდეგ შთამომავალს არ აქვს სურვილი, გააგრძელოს ეს ტრადიცია. შთამომავლების მხრიდან სარიტუალო პრაქტიკის გაგრძელებაზე უარის თქმას, ასევე აქვს სხვა ობიექტური მიზეზი: მაგალითად, გალის რაიონში შექმნილი პოლიტიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე, მლოცველ ადამიანთა უმრავლესობა ასაკოვანია და შთამომავლობის მხოლოდ მცირე ნაწილს აქვს ლოცვის გაგრძელების სურვილი, რადგან ისინი იქ მუდმივად არ ცხოვრობენ. ამიტომ საზედაშე ქვევრებზე მცლოცველთა რიცხვი საგრძნობლად შემცირებულია. ხშირია შემთხვევები, როცა ოჯახი მიმართავს სასულიერო პირებს, თუ როგორ მოიქცნენ შემდგომში და აბსოლუტრად ყველა ამბობს, რომ სასულიერო პირები თანხმობას რთავენ **ალობაზე**, რაც თავისუფლებას, ნებართვას ნიშნავს (ქაჯაია, 2001: 26). სასულიერო პირების გავლენით, მოსახლეობის უმრავლესობა უარს ამბობს ოხვამერ ლავანეთთან დაკავშირებულ პრაქტიკაზე, რადგან დღეს ის წინარექრისტიანულ, მიუღებელ ქმედებად მიიჩნევა ეკლესიის მხრიდან.

მომავალში თუ ოჯახი ისევ გადაწყვეტდა ლოცვის განახლებას, ახალი ქვევრის მარანში ჩაფვლას, ლოცვის განახლების წინ დათქმულ შესანიშნავებთან უნდა გადაეხადა „ალობის“ რიტუალი, რაც ლოცვის მიტოვებისათვის და ღმერთის განაწყენებისათვის შეწყალების, პატიების თხოვნის ნიშნად იყო მიმართული (ჭითანავა, 2008: 69).

მარანი იყო წმინდა სალოცავი ადგილი, სადაც სრულდებოდა ქრისტიანული საიდუმლოებიდან სამი დიდი საიდუმლო: ჯვრისწერა, ნათლობა და აღდგომის ევქარისტული ლოცვა – ანაფორა, იგივე საზედაშე ლოცვა (ბარდაველიძე, 1968: 2; მარგიანი, 1973: 175; აბაკელია, 1999: 7; Чурсин, 1913: 139; Бардавелидзе, 1957: 71-80).

ამრიგად, მარანი არა მარტო ღვინის საცავ ნაგებობას და პროდუქტების შესანახ ადგილს წარმოადგენდა, არამედ იგი იყო წმინდა სალოცავი ადგილი, სადაც ზედაშის ქვევრების ფლობის აუცილებლობა ბარაქის, ჯანმრთელობისა და მატერიალური კეთილდღეობის წინაპირობად იყო მიჩნეული. ეს ერთგვარ მონესრიგებულ ფორმას აძლევდა პიროვნებისა და ღვთაების ურთიერთობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., ცის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში (ღვთაება „ჟინი ანთარი“). „მაცნე“, №2, თბ., 1983.
2. აბაკელია ნ., მთავარანგელოზის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში (ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით). „ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები“, №2, თბ., 1985.
3. აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბ., 1997.
4. აბაკელია ნ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამეგრელოში. კრ: „სამეგრელო, კოლხეთი, ოდიში, არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების, ისტორიის, ხუროთმოძღვრებისა და ეთნოლოგიის ნარკვევები“, თბილისი-ზუგდიდი, 1999.
5. აბაკელია ნ., „პურის“ სახლიდან „ღვინის“ სახლამდე. კრ: „ქრისტიანობა საქართველოში“, თბ., 2000.

6. ბარდაველიძე ვ., სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართულ წარმართულ სარწმუნოებაში, „საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები“, თბ., 1968.
7. ბახია-ოქრუაშვილი ს., პატრონიმიის იდეოლოგიური ურთიერთობის საკითხისათვის აფხაზეთში ძველად, წიგნი „საქართველოს ისტორიის საკითხები“, თბ., 1982.
8. ბახია-ოქრუაშვილი ს., აფხაზურ-ქართულ ეთნოგრაფიულ ტერმინთა განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 2020.
9. გოცირიძე გ., ზედაშეს კულტურა საქართველოში, „ქართველური მემკვიდრეობა“, №10, ქუთაისი, 2006.
10. ელიავა გ., მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, თბ., 1997.
11. თოფურია ნ., ქართული მარანი, კრ: მსე, VI, თბ., 1955.
12. თოფურია ნ., ღვინის ზედაშეები. კრ: მსე, XII-XIII, თბ., 1963.
13. თოფურია ნ., ახალი საცხოვრებელი ნაგებობანი სამეგრელოში, „საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები“, თბ., 1968.
14. თოფურია ნ., მევენახეობა-მელვინეობასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები, „ქართული ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი“, კრ: მსე, XX, თბ., 1979.
15. თოფურია ნ., ქართველი ხალხის სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან, თბ., 1984.
16. თოფურია ნ., საკულტო ნაგებობა ზედაშე-ოხვამერი, კრ: მსე, 1985.
17. ილურიძე მ., ზედაშე ბუდობის ერთობის სიმბოლო სოფელ მარტყოფში. კრ: „ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი“, ტ. II, თბ., 2000.
18. ლამბერტი ა., სამეგრელოს აღწერა, თბ., 1938.
19. ლეკიაშვილი ა., მარანი, „საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი“, თბ., 1980.
20. მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941.

21. მარგიანი ი., გვირგვინის კურთხევა. კრ: „ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთში“, თბ., 1973.
22. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული, თბ., 1991.
23. ჟორდანია თ., ქრონიკები, წიგ. II, ტფ., 1897.
24. შარდენი ჟ., მოგზაურობა საქართველოში, თბ., 1975.
25. ჩიქობავა არნ., სახელის ფუძის უძველესი აგებულება ქართველურ ენებში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბ., 1942.
26. ჩუბინიშვილი ნ., ქართული ლექსიკონი, თბ., 1961.
27. ხარჩილავა ნ., მარანი და მარნის დანიშნულება სამურ-ზაყანოელთა საქორწინო რიტუალში, „ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები“, ტ. IX, თბ., 2005.
28. ქაჯაია ო., მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, ტ. I, თბ, 2001.
29. ქაჯაია ო., მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, ტ. II, თბ, 2002.
30. ჭითანავა დ., საოჯახო „ოხვამერი“ (სალოცავი) ქვევრის დამტკრევის რიტუალის ინტერპრეტაციისათვის, კრ: „ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი“, X, თბ., 2008.
31. ჭითანავა დ., ხორავა ბ., ციმინტია ქ., შენგელია ი., სამეგრელოს სოფელი ძველად და ახლა (ისტორიულ-ეთნოლოგიური გამოკვლევა), თბ., 2021.
32. ჭითანავა დ., ზედაშეს კულტურა საქართველოში, თბ., 2022.
33. ჭყონია ლ., მარანი, როგორც საკულტო ნაგებობა. კრ: „საქართველოს ისტორიის საკითხები“, თბ., 1982.
34. ჭყონია ლ., რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები მევენახეობა-მელვინეობაში, კრ.: „ეთნოგრაფიული ძიებანი“, თბ., 1988.
35. ჯანაშვილი მ., ქართული მწერლობა, წიგნი II, ტფ., 1902.

36. ჯანაშვილი მ., საინგილო. კრ.: „ძველი საქართველო (საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო კრებულები)“, ტ. II, ე. თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტფ., 1913.
37. ჭარაია პ., მეგრული-ქართული ლექსიკონი, თსუ გამოც., თბ., 1997.
38. ავტორის საველე-ეთნოგრაფიული დღიური, 2001.
39. Бардавелидзе В. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство Грузинских племен, Тб., 1957.
40. Джанашия Н. С. Религиозные верования абхазов, Христианский Восток., т. IV, вып. I, 1915.
41. Джанашия Н. С. Статьи по этнографии Абхазий, Сухуми, 1960.
42. Званбай С. Абхазская мифология и религиозные поверья и обряды, Газ. «Кавказ», №81, 1855.
43. Кипшидзе И. Грамматика мингрельского (иверского) языка с хрестоматией и словарем, СПб, 1914.
44. Кобалия И. Из мифической Колхиды, СМОМПК вып. 32. Тф., 1903.
45. Накашидзе Е. Очерки виноградарство и виноделия в Грузии и Мингрели, Сб. сведений по виноградарству и виноделию на Кавказе, IV, Тф., 1896.
46. Чурсин Г.Ф. Очерки по этнолоии Кавказа, Тф., 1913.
47. Чурсин Г.Ф. Култ железа у кавказских народов, Тф., 1928.

ნინო დავითაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

**აკადემიური სიმღერა და მსახიობის ოსტატობა.
პრობლემატი და მათი გადაჭრის გზები**

საოპერო ხელოვნება საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ყურადღებას იპყრობს, რომლის მნიშვნელობა და მიღწევები ჩვეულებრივზე მაღალ საფეხურზე დგას. მისი უნივერსალური თეატრალიზებული ბუნება, რომელიც მუსიკასთან, მღერასთან, ვიზუალურ გადანწყვეტასთან უსაზღვროდ და ჰარმონიულადაა შერწყმული, კომუნიკაციის განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს იძლევა და ყოველგვარ საზღვრებს ხსნის სხვადასხვა ეროვნებისა თუ კულტურის ადამიანებს შორის, აერთიანებს მათ გონებასა და გულს მთელ პლანეტაზე. ბუნებრივია, იზრდება შესაბამისი უმაღლესი განათლების მსურველთა რიცხვი, რაც აქტუალურს ხდის სამსახიობო ხელოვნების პედაგოგიკას ოპერის მსახიობებისთვის.

სიმღერა – ადამიანის ბუნების განსაკუთრებული შესაძლებლობაა. მომღერალი მსახიობი თავის შესანიშნავ ხმასთან ერთად, მაყურებელს პერსონაჟის გრძნობებსა თუ შინაგან განცდებს გადასცემს. აუცილებელია ცოდნა, როგორ წარმოაჩინოს სცენაზე კომპოზიტორის მიერ მუსიკალურ ნაწარმოებში ჩადებული ისეთი განცდები, რომლებიც გადმოიცემა არა მხოლოდ ხმით, არამედ მოძრაობით, ყესტებით, მიმიკებით.

აკადემიური სიმღერის პირველი კურსის სტუდენტები პირველივე მეცადინეობაზე მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ სცენაზე თავისუფალი მოძრაობა და სასცენო თვითშეგრძნე-

ბა ისეთივე აუცილებელია ვოკალისტიკისთვის, როგორც სუნ-
თქვა. სამსახიობო ოსტატობაზე მუშაობა ეხმარება მათ, ის-
ნავლონ კუნთებისგან დაძაბულობის მოხსნა, გათავისუფ-
ლდნენ სხვადასხვა შებოჭილობისა თუ კომპლექსებისგან,
სცენაზე იგრძნონ თავი ორგანულად და ბუნებრივად, აითვი-
სონ სამსახიობო იმპროვიზაციის ხელოვნება და იპოვონ
პერსონაჟის სახე სხვადასხვა ვითარებაში.

რატომ ერთიანდება მუსიკა და თეატრი ერთ სისტემაში?
მუსიკის ხელოვნება, დროთა თავისუფლად განმკარგავი,
უცილობლად ფლობს სინკრეტიზმის თვისებებს. მოძრაობს
სივრცესა და დროში. შედის რა თეატრის ფენომენში, ეძებს
მასში განხორციელების შესაძლებლობებს. მუსიკალური
ელემენტები, სტრუქტურული დრამისკენ მოქმედების აუცი-
ლებლობით მიიღტვიან. დიდი მუსიკალური ფორმები, დრა-
მატურგიულის მსგავსად, ყოველთვის აგებულია თეზაზე და
ანტითეზაზე, რაც გამოიხატება „კონფლიქტებში, ურთიერ-
თდამოკიდებულებებში, ინტერესთა ჭიდილში და დაპირის-
პირებებში, ანუ მოქმედებებსა და კონტრმოქმედებებში“
(Волькенштейн, 1929: 7).

როგორია ხელოვნების ურთიერთქმედებათა სინკრე-
ტიზმის მოცემულობა საოპერო ხელოვნებაში? აქ უნდა აღი-
ნიშნოს, როგორ განვსაზღვრავთ XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნა-
ზე საოპერო ხელოვნების წარმოქმნას და საერთო ევოლუცი-
ის ისტორიაში მის განვითარებას. ასევე, უნივერსალურ
პრინციპებს, როგორც საოპერო პარტიტურისთვის, ასევე
საოპერო სპექტაკლისთვის. აქედან გამომდინარე, მუსიკისა
და დრამის ხელოვნება ჰარმონიაშია მომღერალ მსახიობის
სცენაზე გარდასახვის ფენომენთან. საოპერო ხელოვნებაში
ურთიერთქმედების გამოვლენილი მექანიზმის – ვოკალის,
მუსიკისა და სასცენო ხელოვნების ერთმანეთთან შერწყმის
ექსტრაპოლაცია დაუშვებელია მომღერლის, როლის და სა-
შემსრულებლო ოსტატობის ხარისხის თვალსაზრისით. „საო-
პერო ხელოვნება თავის თავში სხვადასხვა ელემენტებს მოი-

აზრებს, რომელთა შორის მეფობს გონივრული ბალანსი, რაც ქმნის თეატრალურ წარმოდგენას ერთი მხრივ, სანახაობასა და მეორე მხრივ, დრამას შორის“ (Роллан, 1938: 245).

რა ნიშანი აერთიანებს ან განასხვავებს დრამისა და ოპერის მსახიობს? ისინი ორივე მოქმედებს სცენაზე და პერსონაჟთა სახეებს ქმნის, თავიანთ ფსიქოტექნიკას უსადაგებს სპექტაკლში განსახორციელებელ სახეს, ითავისებს მის ინდივიდუალურ მახასიათებლებს და მოქმედებს მისი სახელით. ასევე, წარმოაჩენს გმირის დადებით თუ უარყოფით, ლამაზ თუ მახინჯ მხარეებს. ანუ, ეს ნიშნავს მოქმედებას, ცხოვრებას სცენაზე იმ მოცემულ ვითარებაში, რომელიც ზემოქმედებს იმგვარად, თითქოს თავად ხარ ის, ვისაც განასახიერებ. ეს ყოველივე დრამისა და ოპერის მსახიობის საერთო მანიშნებელია. განსხვავება საშუალებაშია, რასაც სცენური სახე მაყურებლამდე მიჰყავს. ვიზუალობა, სცენური ხიბლი, სამსახიობო ოსტატობის ფლობა რჩება, რასაც ემატება სასიმღერო ხმა. ე.ი. რასაც დრამის მსახიობი ამბობს, ოპერის მსახიობი იგივეს გადმოსცემს, ოღონდ – სიმღერით. ეს პრინციპული განსხვავება.

დრამის თეატრში სამსახიობო სამემსრულებლო ოსტატობა ჰარმონიულად ერწყმის და ანესრიგებს მსახიობის თვითშეგრძნებას სცენაზე. დრამის მაყურებელი პერსონაჟის განცდების თანაზიარი ხდება, როცა ესმის სასცენო მეტყველება, რომლის საშუალებითაც მსახიობი ოსტატურად გარდაისახება. სამსახიობო ტექნიკის ფლობით და შთაგონებით, ემოციური სასცენო მეტყველებით, ქმედებათა კონფლიქტურობით – როგორც წესი, ხდება პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს, მისი ცხოვრებისა და სულისკვეთების დემონსტრირება. საოპერო ჟანრის თავისებურება კი მომღერალ მსახიობისგან პერსონაჟის შესტებისა და მოძრაობის მეტად გამომსახველობას მოითხოვს, ფიზიკურ მოქმედებებს კი ზღუდავს. ესეც ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია, რაც დრამატულ და ოპერის თეატრს ერთმანეთისგან განასხვავებს. ამ

ძირითად განსხვავებულობას ოპერაში კიდევ ემატება თან-მხლები მოქმედების მომენტები და პერსონაჟთა მდგომარეობის დასრულების გამოხატვის მომენტები, ასევე ქმედითი ინტონაციებისა და ფსიქოფიზიკური მოქმედებების ერთმანეთთან გათანაბრება-გაიგივება. საოპერო ხელოვნებაში ეს პროცესი ასე ლაგდება:

1. ოპერის მსახიობს წინასწარ აქვს მეტყველების რიტმის, ტემპისა და მეტრის სტრუქტურა განსაზღვრული.

2. კომპოზიტორი ქმნის ემოციათა ფონს: ბედნიერების, მღელვარების, სიხარულის, უბედურების და ა.შ.

3. მომღერალი მსახიობი მოქცეულია მუსიკალური ფორმის მკაცრ ჩარჩოში.

4. მოქმედება წარმოიქმნება მუსიკიდან, პარტიტურიდან.

5. ოპერის მსახიობი ეძებს საშუალებებს შემოქმედებითი ამოცანის რეალიზაციისთვის. მოქმედებს არა მხოლოდ მუსიკის, არამედ სიტყვის გამოყენებით.

ყოველივეს კი „მუსიკალური კონფლიქტი“ ემატება, რაც კიდევ ერთ, მართლაც დრამატულ ასპექტს ჰქმნის. თითოეული მუსიკალური თემა ცალკეულ გმირთა განსხვავებულ გრძობათა შეჯახებაა. ლაიტმოტივების სისტემა პერსონიფიცირებულია და უაღრესად მნიშვნელოვანი პერსონაჟთა კონფლიქტების, კონტრმოქმედებების, მათი ბუნების, აზრების, იდეების განსაზღვრისათვის. ასე რომ, თავად მუსიკა, მელოდიაა საოპერო მსახიობის სასცენო როლის ერთგვარი დამხმარე სტრუქტურა. მაგრამ შესაძლებელია, რომ მომღერალმა, სამსახიობო უნარების და სასცენო დამაჯერებლობის ნაკლებობის გამო (ხმის ფლობისა და კონტროლის მიუხედავად) მაყურებელთა აღიარება ვერ მოიპოვოს. აქვე უნდა ითქვას, რომ საოპერო სპექტაკლის ვერანაირი კონცეპტუალური, ეფექტური თუ სანახაობრივი რეჟისორული გადანწყვეტა ვერ ჩაანაცვლებს დამაჯერებელ სამსახიობო გარდასახვას. „ოპერისთვის საჭიროა როგორც კარგი მომღერალი, ასევე კარგი მსახიობი. სპექტაკლის დროს საჭიროა სცენაზე

დრამატულისა და ვოკალურ მუსიკალური ხელოვნების ერთმანეთთან შეთანხმება“ (Станиславский, 1994: 253).

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ ქართული საოპერო რეჟისურის სათავეებთან მდგარი ალექსანდრე ნუნუნავას მიერ, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 1921 წელს, თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე განხორციელებული ჟორჟ ბიზეს ოპერა „კარმენი“. მაშინდელი პრესის მიხედვით, სპექტაკლი აღიარებული იქნა როგორც ახლებული სცენური გააზრება. „ნუნუნავამ ოპერა სტატიურობიდან გამოიყვანა და ახლა, დინამიურობას დაუთმო ადგილი. კარმენი სიცოცხლეა, კარმენი ა. ნუნუნავას წყალობით ხორციელია, რეალური არსება, მეტად საინტერესოდ გაშიფრული... ანდანტეში კარმენი შექმნილი მდგომარეობის ანონ-დანონვაშია, ფიქრებში გართულს გადამწყვეტი ნაბიჯის გადადგმა ეძნელება, აგერ, შეინძრა კიდევ, მაგრამ შეჩერდება, კვლავ ფიქრებს მიეცემა, ბოლოს აკეთებს ნახტომს ჯადოქრობის ბადეთა გასაშლელად, ახლა უკვე გრძნობთ, მისი მაცდურება რა შხამიან ყვავილებსაც გამოიღებს. მიტომაცაა, რომ მესამე აქტში კარმენი მარტო და საქმიანი ადამიანის სახით გამოდის. ის მოქნილია, მარჯვე და თავისი ძალღონის შემცნობი...“ (კასრაძე, 1957: 89).

ამ მოვლენას საინტერესოდ განიხილავს მუსიკოლოგიის დოქტორი თამარ ნულუკიძე თავის ნაშრომში „ალექსანდრე ნუნუნავას საოპერო რეჟისურა“. იგი აღნიშნავს, „თუ როგორ შთაბერა რეჟისორმა ახალი სიცოცხლე ამ განუმეორებელ საოპერო გმირს და მის გარემოცვას. კარმენის ყოველი შესტი, მოძრაობა, ამოზრდილი იყო ოპერის საკომპოზიციო რეჟისურიდან. აქ კიდევ ერთხელ ვლინდება რეჟისორის უტყუარი ალლო და მხატვრული წვდომის უნარი, რომელმაც ამკარად შეიგრძნო ოპერის ერთ-ერთი მთავარი ღირსება – მუსიკალური და სცენური მოქმედების თანხვედრა“ (ნულუკიძე, 2009: 147).

რადგან საოპერო ხელოვნება თავისი კანონიკური გამომსახველობით უფრო პირობითია ვიდრე დრამა, რადგან რეჟისურა, განსაკუთრებით თანამედროვე რეჟისურა, ილტვის და მოითხოვს მეტად დაუახლოვოს იგი დრამატულ ხელოვნებას, სწორედ ამიტომ, სცენაზე დრამისა და ოპერის მსახიობის განსხვავებული ბუნების არსებობის მიუხედავად, აკადემიური სიმღერის სწავლების სისტემა დრამატული მსახიობის ოსტატობის ელემენტებზეა აგებული და ადაპტირებული. სტუდენტი ვოკალის მეცადინეობებზე და საკონცერტო შესრულებისას, ძირითადად, როიალთან დგას. მაგრამ თეატრის სცენაზე ან საოპერო სპექტაკლში მონაწილეობისას, საქმე სხვაგვარადაა და სრულიად სხვა მომზადება და უნარებია საჭირო. სპექტაკლში ვოკალისტის სასიმღერო ტექნიკას და სამსახიობო გამომსახველობას ემატება ფიზიკური მოქმედებები, ეს შეიძლება იყოს სირბილი, სიმაღლეებზე ასვლა-ჩამოსვლა, დანოლა, დაჯდომა, უბრალო მოძრაობები, ჟესტები და მრავალი სხვა ნიუანსი. რთულია ერთდროულად სიმღერა და მოძრაობა, ფსიქოფიზიკის ჰარმონიულად შეხამება. ყოველივე ამისათვის საჭიროა თავდაჯერებულობა და კოორდინაცია, მოხერხებული პოზიციების მორგება.

ქართულმა თეატრალურმა საშემსრულებლო პედაგოგიკამ კ. სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნობით შექმნა მსახიობის აღზრდის საკუთარი კანონები. ქართველი რეჟისორ-პედაგოგები: გიორგი ტოვსტონოგოვი, იმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი, ლევან მირცხულავა, გიზო ჟორდანიას, შალვა განერელიას, თემურ ჩხეიძე და სხვები, სისტემაზე დაყრდნობით ავითარებდნენ თავიანთ პედაგოგიურ მეთოდებს, იზიარებდნენ ვგენი ვახტანგოვის, მიხაილ ჩეხოვის, ვსევოლოდ მეიერჰოლდის პედაგოგიურ მეთოდებს და გამოცდილებებს. რა თქმა უნდა, არსებობს სამსახიობო ტექნიკის სასცენო მეთოდი, ასევე ვოკალისტის აღზრდის სისტემა, მაგრამ დღემდე არ არსებობს მომღერალ მსახიობის აღზრდის და სამსახიობო ოსტატობის მკაფიო და

მორგებული სინთეზური მეთოდი, რომელიც თავის თავში დრამატულ და სასიმღერო სირთულეებს გააერთიანებს. სწორედ ამ საკითხს ეხება რეჟისორი და პედაგოგი თეიმურაზ აბაშიძე, რომელიც თავის დამხმარე სახელმძღვანელოში წერს: „დრამატული ფაკულტეტისგან განსხვავებით, მუსიკალურ განყოფილებაზე გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს „გარეგანი ხერხების“ კომპლექსი. ამ გარეგანი ხერხების გასავითარებლად მოწაფისთვის აუცილებელია გაძლიერებული „ტრენინგი“, რაც ქმნის მუსიკალურ ფაკულტეტზე განსაკუთრებულ სპეციფიკურობას დრამატულ ფაკულტეტთან შედარებით. დღესდღეობით ეს „განსაკუთრებულობა“ მინიმალურია იმიტომ, რომ ორივე მიმართულების მსახიობებს ჩვენ ვასწავლით თითქმის ერთსა და იმავე ხერხებს, მაშინ, როდესაც დრამატული და მუსიკალური მსახიობის აღზრდა ითხოვს განსხვავებულ მეთოდებს. მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის თავისებურება ძირითადად უნდა ეყრდნობოდეს ვოკალის და მოძრაობის ურთიერთდაკავშირების ორგანულ შეერთებას შინაგანი განცდის ტექნიკასთან... დღევანდელი მეთოდის ნაკლები ეფექტურობა იმაშია, რომ ელემენტები ისწავლება არა კომპლექსში, არა ერთობლივად, არა როგორც „მთელის“ შემადგენელი ნაწილები, არამედ ცალ-ცალკე, დაქსაქსულად: ვოკალი, მოძრაობა, მსახიობის ოსტატობა“ (აბაშიძე, 2010: 5).

ამასთან, სამწუხაროდ სხვადასხვა მიზეზთა გამო, ხდება ვოკალურისა და სამსახიობო ოსტატობის ურთიერთგავლენის მნიშვნელობის უგულებელყოფა, რაც გამოიხატება თავად დისციპლინის – სამსახიობო ოსტატობის კრედიტთა სიმცირეში და გამოუსწორებელ დარტყმას აყენებს მსახიობ მომღერლის პროფესიულ დაოსტატებას. პერსპექტივაში კი ვღებულობთ პროფესიული უნარ-ჩვევებით სათანადოდ მოუმზადებელ არასრულფასოვან კადრს. აქ შეიძლება დაისვას კითხვა: რა მეთოდით, რა სისტემით უნდა აღვზარდოთ მომავალი მსახიობ მომღერალი? კითხვა ეხება როგორც თეატრა-

ლურ, ასევე მუსიკალურ პედაგოგიკას, რადგანაც იბადება პრობლემის მთლიანი თეორიული გააზრებიდან, ამიტომ ეს კითხვა მეცნიერული თვალსაზრისითაც აქტუალურია.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე თეატრალურ საოპერო ხელოვნებაში ცნობილი ხდება ფიოდორ შალიაპინის სახელი – როგორც საოპერო, სასცენო ხელოვნების რეფორმატორი. სამხატვრო თეატრის გახსნამდე იგი სტანისლავსკისთან ერთად მოსამზადებელ სამუშაოებში ღებულობს მონაწილეობას. შალიაპინის არტისტიზმით მოხიბლული სტანისლავსკი იწერს და სწავლობს მის ხელოვნებას და არაერთხელ ამბობს: „მე ჩემი „სისტემა“ შალიაპინისგან გადმოვიღე“ (Кристи, 1952: 59); სტანისლავსკი თავისი „სისტემის“ შესახებ წერს: „მთელი ჩემი კარიერის მანძილზე ვიკვლევდი ხელოვნების საფუძვლებს. ახლა, დიდი მუშაობის შემდეგ, ვიპოვე ისინი, ჩამოვაცალიბე როგორც ე.წ. სტანისლავსკის „სისტემა“. შეიძლება ითქვას, მას ბევრი საერთო აქვს შალიაპინის ხელოვნებასთან“ (Станиславский, 1994: 254).

შალიაპინის „საშემსრულებლო სკოლა“ მსოფლიო საოპერო თეატრალურ ხელოვნებაში დღესაც მოწინავე პლანზე დგას. მისი სასცენო სამუშაო ტერმინები, სტანისლავსკის „მსახიობის ოსტატობის ელემენტებთან“ და მიხეილ ჩეხოვის დამუშავებულ მეთოდოლოგიასთან ერთად, საოპერო მსახიობის შემოქმედების ტექნოლოგიის ერთგვარი გრამატიკაა, რომელსაც ეყრდნობა ოპერის მომავალი მსახიობი საოპერო სასცენო სახის შესაქმნელად.

სტანისლავსკი მუსიკის ხელოვნების იმ მრავალ ელემენტს, რომლებზეც მუშაობდა, პირველად წარმატებით ცდის ჯერ დრამატულ თეატრში, შემდეგ მუსიკალურ თეატრალურ ხელოვნებაში, ვოკალისტთა აღზრდისა და სამსახიობო ოსტატობის ასამაღლებლად. ასევე იყენებს დრამატული თეატრის მსახიობის აღზრდის პრაქტიკაში და საბოლოო ფორმით ქმნის ცნობილ „სისტემას“ – დრამატული თეატრის საერთო სახელმძღვანელოს.

საბოლოოდ, საოპერო ხელოვნების არსისა და მისი კანონების სიზუსტიდან გამომდინარე, სტანისლავსკი მიდის დასკვნამდე, რომ საოპერო მომღერალ მსახიობისთვის შექმნას განსაკუთრებული, მხოლოდ მათზე მორგებული „სისტემა“, მაგრამ ვერ ასწრებს ამ გადანყვეტილების განხორციელებას...

სტანისლავსკის მიერ დამუშავებული საოპერო სცენური გარდასახვის პრინციპები, სრულიად საოპერო ხელოვნების საკუთრება გახდა. მაღალ ინტერესს იწვევს საოპერო ხელოვნების შესახებ მისი თეორიული ნაშრომები, რაც გაბნეულია სხვადასხვა შენიშვნებსა და გამონათქვამებში, რომლებიც ჯერ კიდევ არ არის შეგროვებული და თემატურად გაერთიანებული, სწორედ ამიტომ, ის პრობლემა, რასაც ოპერაში მსახიობის ოსტატობა ჰქვია, ისევ მარადიულ პრობლემად დარჩა როგორც თეატრალური ცხოვრებისათვის, ასევე სამეცნიერო აზროვნებისთვის, დღეს კი განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს, რაც რამდენიმე მიზეზითაა გამოწვეული:

1. განვითარდა რეჟისორული და სცენოგრაფიული კონცეპცია.

2. სრულყოფილი ხდება და მაღალ მწვერვალებს იპყრობს ვოკალური ხელოვნება.

მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობა კი საოპერო შემსრულებლისთვის მხედველობის არეალს მიღმა რჩება.

მსახიობის ფსიქოტექნიკა მოიაზრება როგორც სამსახიობო უნარების ერთობლიობა, როგორიცაა: ყურადღება, ემოციური და მიმიკური ასპექტები, პოზა, ჟესტიკულაცია, სივრცის ფლობა და სხვ., რასაც ემატება სცენური ყურადღება, მოცემული ვითარების რწმენა, ქმედებათა უწყვეტობა და ა.შ. მუსიკა დიდ ზეგავლენას ახდენს ადამიანის შინაგან ემოციურ სამყაროზე, ემოცია კი უშუალო კავშირშია მსახიობ მომღერლის როგორც ვოკალის ტექნიკაზე, ასევე მის სცენურ თვითშეგრძნებაზე და სამსახიობო ფსიქოფიზიკურ ტექნიკაზე. რეჟისორ პედაგოგის მიერ მსახიობ მომღერლის

აღზრდის მნიშვნელოვანი და მთავარი ამოცანაა დაეხმაროს სტუდენტს ზემოთ აღნიშნულ სამსახიობო ოსტატობის ელემენტების დაუფლებაში, საკუთარი თავისა და შესაძლებლობების შეცნობაში, აღმოჩენაში, – რომ ის არის განუმეორებელი შემოქმედი და პიროვნება. პედაგოგმა დიდი ყურადღებით უნდა შეუწყოს ხელი სტუდენტის მაღალმხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებას. მისცეს საშუალება, სრულად გამოავლინოს ნიჭი და ინდივიდუალობა. უნდა დაანახოს, რა ძალებს, ემოციებს, წინააღმდეგობებს ფლობს შინაგანად, ასწავლოს მათი მართვა და თვითკონტროლი. თვითკონტროლი ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია როგორც მსახიობის აღზრდის პროცესში, ასევე სცენაზე.

როგორ ხდება მსახიობის თვითკონტროლი სცენაზე? რა უფრო მნიშვნელოვანია, სამსახიობო ტექნიკის ვირტუოზული ფლობა თუ შთაგონებაზე სპონტანური მინდობა? როგორ თანხმდება და ერწყმის ერთმანეთს სამსახიობო ოსტატობა და შთაგონება, რომელიც აბრწყინებს და ბედნიერ წუთებს ანიჭებს ნამდვილ შემოქმედს? სცენაზე შეუძლებელია ფაქიზი პროცესების ხელოვნურად მართვა და შემოქმედებითი ტკბობის იძულებით განცდა. პედაგოგმა უნდა ასწავლოს სტუდენტს, როგორ შეძლოს თავისი ქვეცნობიერი რეზერვუარის, განსაკუთრებული შესაძლებლობების გონივრულად მართვა და დაფიქსირება, რადგან აუცილებელია მსახიობმა პერსონაჟში გარდასახვისას განიცადოს ღვთაებრივი მდგომარეობა – კათარზისი.

სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, მსახიობის ოსტატობის ერთი მხარე ქვეცნობიერში მუშაობაა, მეორე მხარე კი – უნარი, არ ჩაერიო ქვეცნობიერის მუშაობაში. თითქოსდა მარტივია. მაგრამ როგორ, რა საშუალებით უნდა მივაღწიოთ ამას? რა თქმა უნდა, აქ ერთნაირად მნიშვნელოვანია სტუდენტის აღზრდის პროცესი, სადაც ვოკალზე მუშაობის პარალელურად, სამსახიობო ოსტატობას სათანადო დრო უნდა ეთმობოდეს, რადგან მნიშვნელოვანია, სტუდენტმა მა-

ლე მოახერხოს სცენის სივრცეში არსებობის გაცნობიერება, ისწავლოს სცენაზე აზროვნება, ანუ „მოცემულ ვითარებაში“ კონკრეტული მოქმედებით დაკავება. მოერიდოს გადაჭარბებულ თეატრალურობას, კეკლუცობას და ე.წ. შტამპებს, რომლებიც ხშირად უსაფუძვლოდ იჩენენ თავს. ყველაზე რთული და შრომატევადი პროცესი ვოკალური და სამსახიობო ტექნიკის ერთიან, ორგანულ, ჰარმონიულ მთლიანობაში მოყვანაა.

საოპერო ჟანრის უმთავრესი ამოცანაა სცენაზე ბუნებრივი, დამაჯერებელი მოქმედება. საკუთარი ფსიქოფიზიკის ტრენირება აუცილებელია არა მარტო ხმის წარმოსაქმნელად სხვადასხვა ფიზიკურ პოზიციაში, არამედ სცენაზე მკაფიოდ, გამომსახველად და თავისუფლად სამოქმედოდ. ორგანული და ბუნებრივი მოქმედებების გამომუშავება ხდება თანდათან, მიზანმიმართული და ბეჯითი შრომით, სპეციალური სამსახიობო ტრენინგებით, რომლებიც გაათავისუფლებს სტუდენტს ყოველგვარი შინაგანი ხელისშემშლელი ბარიერისგან.

ასევე მნიშვნელოვანია, მსახიობ-მომღერალმა პერსონაჟის სახის გამოსახვისას განსაზღვროს და ინტონაციურად გამოავლინოს დამოკიდებულება როგორც პარტნიორის, ასევე ნებისმიერი სცენური მოქმედების თუ ობიექტის მიმართ. აქ, რა თქმა უნდა, დიდი როლი ენიჭება წარმოსახვას, რადგან წარმოსახვა ეხმარება მომღერალ მსახიობს, კონკრეტულად ის დაანახოს, რაზეც მღერის.

ობიექტის დეტალური შინაგანად ხედვა მომღერალ მსახიობს აძლევს საშუალებას, ინტონაციურად გამოხატოს წარმოსახული გამოსახულება. ასევე, სულაც ერთი ინტონაციური ბგერითაც კი შეძლოს გადამწყვეტი სურათის ასახვა.

ითვლება, რომ საოპერო ხელოვნება მომღერალ მსახიობისგან მოითხოვს როგორც სწორ ემოციურ კოორდინაციას, ასევე ფიზიკურ გამძლეობას (ტექნიკური თვალსაზრისით). სპექტაკლში გმირის სრული პარტიის შესრულება უდიდესი

ემოციური და ფიზიკური, თითქმის ექსტრემალური განცდების ტოლფასია, რომელიც მსახიობისგან მთელი მისი ნერვული სისტემის, ასევე ინტელექტუალური და ენერგეტიკული ძალების ხარჯვას მოითხოვს.

სამსახიობო ოსტატობის პედაგოგიკის პრაქტიკა ადასტურებს, რომ მოქმედების ფიზიკური და ფსიქიკური მხარეები განუყრელად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. თუ მოქმედება მსახიობისგან სხეულის ფიზიკურ (კუნთების თავისუფლება) ენერგიას მოითხოვს, ამ დროს ფსიქიკური მოქმედება მიმართულია გრძნობისკენ. ფიზიკური მოქმედება ხშირად ფსიქიკური ქმედების „საფარს“ წარმოადგენს. და რადგან ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ საოპერო ჟანრი ზღუდავს სცენაზე ფართო ფიზიკურ მოქმედებებს, ამიტომ მეტად მნიშვნელოვანია მსახიობ ვოკალისტის ფსიქიკური მოქმედების მაღალი ხარისხით გამოვლენა.

სტუდენტთან საოპერო კლასში მუშაობა, ვოკალისა და სამსახიობო ოსტატობის უნარების მთელი კომპლექსის შესწავლას მოითხოვს და პერმანენტულად უნდა მეორედობდეს სწავლების პროცესში. თუკი ადრე მაყურებელი თეატრში ოპერის მოსასმენად მიდიოდა, დღეს იგი საოპერო სპექტაკლის საყურებლად მიდის და თანამედროვე საოპერო მსახიობისგან ითხოვს არა მარტო ხარისხიან ვოკალს, არამედ პერსონაჟში გარდასახვას ანუ „ქმედით ვოკალს“, დაფუძნებულს განცდებზე – სასცენო მოქმედებების მიხედვით.

იცვლება ეპოქები, ცხოვრების სტილი, იცვლება ადამიანი, მისი გემოვნება და აღქმა სამყაროს მიმართ. არც ხელოვნებაა სტატიური, იცვლება საოპერო ხელოვნებაც მისი ესთეტიკით და პრინციპებით, იმის მიხედვით, თუ რა მოთხოვნა აქვს საზოგადოებას. დღეს მაყურებელს არ აკმაყოფილებს სცენიდან მოსმენილი მხოლოდ ხმა. იგი მსახიობ მომღერლისგან პერსონაჟში მთელი სისავსით გარდასახვას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, ვოკალისტის ხმასთან ერთად,

უცილობლად დიდია საოპერო სამსახიობო ოსტატობის როლი და მნიშვნელობა.

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ იზრდება შესაბამისი განათლების მიღების მსურველთა რიცხვი. ქართული თეატრალური საშემსრულებლო პედაგოგიკა საოპერო მომღერლის სამსახიობო დაოსტატებისთვის იყენებს კ. სტანისლავსკის, მ. ჩეხოვის, ვს. მეიერჰოლდის, ე. ვახტანგოვის. გ. ტოვსტონოგოვის, დ. ალექსიძის, გ. ჟორდანიასა თუ სხვა ცნობილ რეჟისორ პედაგოგთა პრაქტიკულ გამოცდილებას, რაც მისასაღმებელია და ასეც უნდა იყოს, მაგრამ მტკიცდება ახალი საგანმანათლებლო სტანდარტები, ზუსტდება მოთხოვნები სპეციალისტთა მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამების დაუფლების შედეგებზე, რომლებშიც სპეციალობა და კვალიფიკაცია მკაფიო და ზუსტ ფორმულირებას იღებს, რაც მეტ მონინავე სასწავლო პროცესის ორგანიზებას, ამ ჟანრის ყველა თანამედროვე მოთხოვნას ითვალისწინებს.

დღეს, სასურველია და დროულიც, უმდიდრესი ქართული მუსიკალურ-თეატრალური პედაგოგიკის შესწავლისა და კომპლექსური ანალიზის საფუძველზე, აკადემიური სიმღერის სპეციალობის სტუდენტებისთვის სპეციალიზებული, თანამედროვე, რეფორმირებული და ეფექტური მეთოდოლოგიის შექმნა, რომ სტუდენტმა ვოკალურ მომზადებასთან ერთად, საკმარისი დრო დაუთმოს სამსახიობო ოსტატობას და მიღებული სრულფასოვანი ცოდნა წარმატებით გამოიყენოს კარიერის ზრდისა და აღიარებისათვის, რათა მსოფლიო საოპერო ხელოვნებაში გახდეს მაღალანაზღაურებადი, კონკურენტუნარიანი და მოთხოვნადი ხელოვანი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე თ., მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის., გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010.

2. კასრაძე დ., ალექსანდრე წუნუნავა, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1957.
3. წულუკიძე თ., ალექსანდრე წუნუნავას საოპერო რეჟისურა, გამომცემლობა „ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია“, თბილისი, 2009.
4. Волькенштейн В. М. «Драматургия. Метод исследования драматических произведений». Изд.: «Федерация». М., 1929.
5. Кристи Г. В. «Работа Станиславского в оперном театре», Изд.: «Искусство». М., 1952.
6. Станиславский К. С. «Собрание сочинений в 9 т». 6 т. Изд.: «Искусство». М., 1994.
7. Роллан Р. «Музыканты наших дней». Изд.: «МУЗГИЗ». М., 1938.

ყურადღება და კოორდინაცია მსახიობის აღზრდის პროცესში

სცენური ყურადღება მსახიობებისათვის ერთ-ერთ აუცილებელ უნარს წარმოადგენს. მსახიობს მრავალმხრივი ყურადღება ესაჭიროება, რათა სცენაზე ქმედების დროს არ გამოორჩეს არცერთი დეტალი, მსუბუქად და ძალდაუტანებლად შეძლოს სხვადასხვა პარტნიორთან ურთიერთობა, ანუ ყურადღების გადატანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე. ამავდროს, აკონტროლოს გარემო, რათა ადვილად შეძლოს სივრცეში მოძრაობა-გადაადგილება და რაც მთავარია, უნდა იყოს მუდმივად ჩართული და კონცენტრირებული მთელი სპექტაკლის მსვლელობისას, საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე. ყოველივე ეს მსახიობისაგან მოითხოვს ყურადღების დაძაბულობასა და ძალისხმევას.

„სასცენო პედაგოგიკაში გამოყოფენ ყურადღების ისეთ პროფესიონალურ სპეციფიკურ მდგომარეობას, როგორცაა ყურადღების სფეროები, ანუ ყურადღების წრეები. თეატრალურ სასწავლებლებში ნებისმიერი ტრენინგი იწყება ყურადღების სავარჯიშოებით, ანუ სავარჯიშოებით ყურადღებაზე, როგორც საკუთარი თავის, ასევე პარტნიორის, საგნების, გარემოსა და მოვლენების მიმართ. სასცენო ყურადღებასთან არის დაკავშირებული მისი მიმართულება, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე წარმოადგენს ცალკე თვისებას“ (გეგიაძე, 2018: 48).

ნ. ნ. ლანგეს აზრით, ყურადღება, ბიოლოგიური თვალსაზრისით, არის ორგანიზმის მიზანშეწონილი რეაქცია, რომელიც მომენტალურად აუმჯობესებს აღქმას. მეტწილად, მნიშვნელოვანია ყურადღების 3 ძირითადი ფორმა:

1) **რეფლექტორული ყურადღება** – რომელიც რეფლექსებით არის გამონვეული და ორგანიზმის გალიზიანებისას ახასიათებს რეფლექსური მოძრაობები. მაგალითად, ხედვითი ყურადღება – როდესაც ხედვა მიმართულია ობიექტისაკენ და ხდება მზერის გადატანა ობიექტიდან ობიექტზე; სმენითი ყურადღება – გამოიხატება თავის მობრუნებაში ნებისმიერი ხმის გაგონებისას.

2) **ინსტიქტური ყურადღება** – რომელიც ძირითადად ემოციებისა და შეგრძნებების გამოვლენის ამსახველია და ადამიანის ქმედებას განაპირობებს. მაგალითად, ცნობის-მოყვარეობა, განცვიფრება, შიში, მიმბაძველობა და ა.შ.

3) **ნებელობითი ყურადღება** – როდესაც ძალას ვატანთ საკუთარ ცნობიერებას, რომ არ მოდუნდეს ყურადღება და დავაფიქსიროთ ესა თუ ის აზრი, რათა შემდგომ განვახორციელოთ ის.

მსახიობის ყურადღების მრავალმხრივობას სამივე ფორმა უწყობს ხელს. მომავალი მსახიობის ყურადღების განვითარება მიმდინარეობს, როგორც სამსახიობო ოსტატობის, ასევე მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში სპეციფიკური ტრენაჟებიტა და სავარჯიშოებით, სადაც შესაბამისი სამუშაო გარემოა შექმნილი და გათვალისწინებულია როგორც სივრცე, ანუ არეალი სამოძრაოდ, ასევე ინდივიდუალური მიდგომა და ურთიერთობები პედაგოგსა და სტუდენტს შორის, რათა თითოეული მათგანის შესაძლებლობები იქნას სრულად გამოვლენილი და სასწავლო პროცესი იყოს ყველასათვის საინტერესო და ადვილად გასაგები. ყოველი სავარჯიშო სრულდება მუსიკის თანხლებით, მკვეთრად გამოხატული რიტმითა და ტემპით. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში ყურადღების უნარის განვითარების შემდეგ ძირითად ეტაპებს ექცევა მნიშვნელობა:

1) ყურადღების გამახვილება და ყურადღების მოკრება ამოცანის გასააზრებლად;

2) ყურადღების გამახვილება და ყურადღების მოკრება ამოცანის ტექნიკურად შესასრულებლად;

3) ყურადღების სწრაფი გადართვა-გადატანა ერთი ობიექტიდან მეორე ობიექტზე;

4) ყურადღების მოკრება და მისი განაწილება რამოდენიმე ამოცანის შესასრულებლად (ყურადღების მოცულობა);

5) ყურადღების მდგრადობა.

საწყის ეტაპზე სავარჯიშოები საკმაოდ მარტივია, მუსიკალური თანხლებაც მკვეთრად გამოსახული რიტმითა და ტემპით ხასიათდება, რათა სმენისათვის ადვილად აღსაქმე-ლი იყოს. სავარჯიშოები ძირითადად სიარულისაგან, შეჩერებებისაგან, ხტომებისა და ბრუნისაგან შედგება სხვადასხვა რიტმსა და ტემპში, მიმართულების ცვლით. ამ სავარჯიშოების მიზანია ყურადღების გამახვილება და ყურადღების შეგუება ამოცანის ცვალებადობაზე, რადგან იცვლება მიმართულება, ნახაზი, ყურადღების ოდნავი მოდუნება და შესრულებული მოძრაობა უკვე რიტმიდან არის ამოვარდნილი და აცდენილი (Ланге, 2004).

შემდგომ სავარჯიშო რთულდება და მას უკვე მოძრაობის ტექნიკურად გააზრება სჭირდება, რადგან ადგილზე ხტომას სირბილი ენაცვლება, შეჩერებას – ბრუნი ხტომით, მიმართულებაც მყისიერად იცვლება. მოძრაობის ტემპორიტმი ოდნავ აჩქარებული შეიძლება იყოს და სხეულის კუნთების დაჭიმულობისა და მოშვების ძალაც გასათვლელია. სავარჯიშო, რომელიც მოითხოვს ყურადღების სწრაფ გადართვა-გადატანას ერთი ამოცანიდან მეორეზე და მყისიერ რეაგირებას, უმეტესად სრულდება ჯგუფურად, სადაც თითოეული მათგანი მთელის ნაწილია და თითოეულის ინდივიდუალურ ყურადღებაზე დამოკიდებული ნახაზის სრულყოფილი შესრულება. ყურადღება მაქსიმალურად უნდა იყოს კონცენტრირებული, რადგან აუცილებელია პარტნიორთა ჯგუფის გათვალისწინება, სადაც თითოეული მათგანი არა

მარტო ინდივიდუალურ ყურადღებაზეა, არამედ ჯგუფურ ყურადღებაზეა დამოკიდებული.

ასეთ რთულ სავარჯიშოს ხშირად კანონის ფორმა გააჩნია. კანონი (ბერძ. Kanon – წესი) მრავალხმიანი მუსიკის სახეა, რომელიც აგებულია ერთი და იმავე მელოდიის რიგრიგობით ჩართვაზე. იგი, ჩვეულებრივ, 2 და 3 ხმიანია, ზოგჯერ 4-5 ხმიანიც. არსებობს ორმაგი კანონი, როცა ხდება ორი ერთდროულად მჟღერი მელოდია – თემის იმიტირება, უსასრულო კანონი, როცა დასასრული ებმის დასაწყისს და ეს პროცესი შეიძლება განმეორდეს ნებისმიერი რაოდენობით. ნებისმიერ სავარჯიშოს შეიძლება ჰქონდეს კანონის ფორმა. ეს უკვე სტუდენტთა ჯგუფის შესაძლებლობაზეა დამოკიდებული, რადგან სავარჯიშოს შესრულებას თან ახლავს სიმღერა – მარტივი ტექსტით, თუმცა ზუსტად განსაზღვრული რიტმითა და სიტყვების მოძრაობასთან შესაბამისობით. სტუდენტები ჯერ უსმენენ მელოდიას, უთანხმებენ ტექტს, აწყობენ ხმებში, ხოლო შემდეგ შესწავლილ სიმღერას უსადაგებენ მოძრაობას.

ყოველი სავარჯიშოს წინ, კონცერტმაისტერი უკრავს მელოდიას, სტუდენტები უსმენენ მას, ადგენენ მუსიკალურ ზომას და ტაშით გამოსახავენ რიტმს, ხოლო შემდგომ იწყებენ ამ მელოდიის მოძრაობებით გამოსახვას, ანუ ქმნიან გრაფიკულ ნახაზს ტემპისა და რიტმის სრული დაცვით.

სასწავლო პროცესში, ყურადღების განვითარება მომავალ მსახიობს ხელს უწყობს სხვადასხვა უნარების გამომუშავებაში. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი უნარი, რომელსაც სტუდენტი უნდა ფლობდეს, არის კოორდინაცია, რაც ყურადღების მაქსიმალურ მობილიზებას მოითხოვს.

კოორდინაცია სხეულის ფლობის ძირითად უნარს წარმოადგენს. კოორდინაცია სხვადასხვა დამოუკიდებელი მოძრაობის შეერთებისა და შერწყმის უნარია და მასში სხეულის ყველა კუნთი მონაწილეობს. კოორდინაციის უნარი რეფლექსურია, ხშირად ავტომატურადაც ხდება მისი გამოვლენა.

ნა. სიარულის დროს ჩვენ არ ვაცნობიერებთ ხელისა და ფეხის მოძრაობას, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, ისინი აბსოლუტურად სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ, თუმცა ერთ რიტმში. ანუ მოძრაობა რიტმულია, მაგრამ არათანხვედრი. მაგალითად: მარჯვენა ფეხის გადადგმისას, წინ მარცხენა ხელი მიდის, ხოლო მარცხენა ფეხის გადადგმისას – მარჯვენა ხელი. ასეთი მოძრაობა გამართლებულია ფიზიოლოგიურად, რათა სხეულმა ვერტიკალურად დგომისას შეინარჩუნოს წონასწორობა – ბალანსი, ამავე დროს დაექვემდებაროს დედამიწის მიზიდულობის ძალას ფიზიკის კანონების მიხედვით. თუ ადამიანს დარღვეული აქვს კოორდინაცია, მას ძალზე გაუჭირდება არა მარტო გადაადგილება და ორიენტირება სივრცეში, არამედ საკუთარი ადგილის პოვნაც.

მსახიობს სცენაზე გამუდმებით უწევს სხვადასხვა მოძრაობის ერთდროულად შესრულება. მაგალითად, მაგიდის განყოფილება და პარტნიორთან დიალოგის წარმართვა; ცეკვა და ცეკვის დროს სიყვარულის ახსნა; სარკის წინ ტანსაცმლის მორგება, სავახშმოდ კერძების შერჩევა და ა.შ. თუ კოორდინაციის უნარი მოდუნებულია, მაშინ სხეულის კუნთოვან-მამოძრავებელი აპარატი ვერ ასწრებს და ვერ ახერხებს მოძრაობების აღქმას, თანხვედრას და ერთობლივ შესრულებას, ქმედებაც დანაწევრებულია და შორს არის სრულყოფილებისაგან.

ადამიანის სხეულის კუნთოვან-მამოძრავებელ აპარატს აქვს უნარი, ავტომატურად, გაუცნობიერებლად ჯერ დაიმახსოვროს, ხოლო შემდგომ სრულიად ბუნებრივად შეასრულოს ესა თუ ის მოძრაობა. მაგალითად: უცნობი კიბის საფეხურებზე ასვლისას, თითოეული ჩვენთაგანი ყურადღებით დგამს 2-3 ნაბიჯს, შემდგომ კი ავტომატურად იწყებს სვლას. სწორედ კუნთოვანი მეხსიერება ეხმარება მსახიობს, რათა მისმა სხეულმა შეძლოს სივრცეში ძალდაუტანებლად მოძრაობა და რამოდენიმე ქმედების ერთდროული შესრულება. კოორდინაციის უნარის განვითარების შედეგად, თითოეულ

მოძრაობაზე გაცილებით ნაკლები დრო და ენერგია იხარჯება, რადგან სხეული უფრო მოქნილი და პლასტიურია და მოძრაობაც, შესაბამისად, მსუბუქი და გამომსახველი ხდება.

მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, კოორდინაციის უნარის განვითარებას საკმაოდ დიდი ყურადღება ეთმობა. თითოეული სავარჯიშოს მუსიკალური თანხლება მკვეთრად გამოსახული რიტმულობით ხასიათდება და დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ბგერების გრძლიობათა გათვლასა და მეტრულ ზომას. სავარჯიშოს მოძრაობები შეიძლება ასიმეტრიულიც იყოს, ანუ ხელები ასრულებდნენ სხვადასხვა მოძრაობას, განსხვავებული მეტრული გამოსახვით. მაგალითად: მარჯვენა ხელი ასრულებს მოძრაობას 4 თვლაზე, მარცხენა – 3 თვლაზე. ამავე დროს ფეხები თავიანთ სვლას ასრულებდნენ 2/4 ზომით, საბოლოოდ კი, მოძრაობა სრულდებოდა ერთდროული ტაშითა და შეჩერებით. ასევე ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მეტყველების ჩართვას კოორდინაციის სავარჯიშოში, რაც კიდევ უფრო ართულებს მის შესრულებას. ტექსტის დამატება ეხმარება სხეულის კუნთებს, ხსნის დაჭიმულობას, რადგან დაძაბულ მდგომარეობაში ადამიანი თავისუფლად ვერ მეტყველებს და მითუმეტეს ვერ მღერის.

ამრიგად, ყურადღება და კოორდინაცია უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს მსახიობის შემოქმედებაში, ამ უნარების გამომუშავება ხდება სწავლის პროცესში სპეციალურად შემუშავებული რიტმიკის სავარჯიშოებით, რაც გამოუმუშავებს მსახიობს მრავალმხრივ ყურადღებასა და კოორდინაციის უნარს, ეს კი შემდგომ, სცენაზე მსახიობს მისცემს საშუალებას, ერთდროულად აკონტროლოს სცენიური სივრცე, პარტნიორი, სპექტაკლის ტემპო-რიტმი, მოძრაობა, მეტყველება და სხვა... როგორც სტანისლავსკი წერდა: „თვით ყველაზე პასიური მდგომარეობის დროსაც კი სცენაზე მსახიობი არ უნდა დარჩეს ყურადღების ობიექტის გარეშე“ (Станиславский, 1961: 61).

სავარჯიშო ემსახურება ყურადღებისა და კოორდინაცი-

ის უნარების განვითარებას. იგი შექმნილია ცნობილი მკვლევრის – ივანე კობის მიხედვით, რომელიც შემდგომში ინტერპრეტირებულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის ღვანლმოსილი, რიტმიკის პედაგოგის ნათელა იონათამიშვილის მიერ.

სავარჯიშო „სამი ოთხზე“
მიმდინარეობს 12 თვლაზე;
მუსიკალური ზომა 4/4

(ი. კობი. ნათელა იონათამიშვილის ინტერპრეტაცია)

მარჯვენა ხელი ასრულებს ოთხი მოძრაობას, მარცხენა ხელი კი სამ მოძრაობას. ამავე დროს, ხელები მოძრაობენ სხვადასხვა მიმართულებით. ფეხები მოძრაობენ ნახევრებით და ყოველი ნაბიჯი კენტ ციფრზეა – 1, 3, 5, 7, 9. საბოლოოდ ყველა მოძრაობა სრულდება მე-12 თვლაზე ტაშით. სავარჯიშო სრულდება ჯგუფურად.

სავარჯიშოში გამოყენებულია ზეპირი ტექსტი, რომელიც შერწყმულია მოძრაობასთან. მიუხედავად მარცვლების რაოდენობისა სიტყვაში, ტექსტი უნდა მიჰყვებოდეს სავარჯიშოს მუსიკალურ რიტმს და ამავე დროს, არ უნდა იყოს ხელოვნურად დაჩეხილი და დანაწევრებული.

მარჯვენა ხელი მუშაობს 4 თვლაზე, მარცხენა ხელი კი – 3 თვლაზე.

- | | |
|-------------------------|----------------------------|
| 1) მარჯვენა ხელი წინ | 1) მარცხენა ხელი წინ |
| 2) მარჯვენა ხელი გულთან | 2) იშლება გვერდზე მარცხნივ |
| 3) გვერდზე იშლება მარ- | 3) ეშვება ქვევით |
- ჯვნივ
4) ეშვება ქვევით

ორივე ხელი მოძრაობს მეოთხედი გრძლიობით. მეორე მეტე თვლაზე ორივე ხელი უკრავს ტაშს, რაც მოძრაობის დასასრულს აღნიშნავს. სტუდენტები ცალ-ცალკე სწავლობენ მარჯვენა და მარცხენა ხელის მოძრაობას. შემდგომ აერთებენ მათ. როდესაც ხელების მოძრაობა სრულყოფილად არის ათვისებული, გადადიან სვლაზე.

1) სვლას იწყებს მარჯვენა ფეხი, ნახევარი ნოტის გრძლიობით;

2) ფეხები ასრულებენ 6 ნაბიჯს და ჩერდებიან მე-12 მოძრაობაზე. შემდგომში მოძრაობა იწყება თავიდან, მაგრამ ფეხები ასრულებენ უკან სვლას, ისევ ნახევრებით, ხოლო ხელები კი – მეოთხედებით.

სავარჯიშოს სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ ყურადღება განაწილებულია სამ ობიექტზე – ხელების მოძრაობა, ფეხების მოძრაობა და სიტყვა. ამავე დროს, თითოეულმა სტუდენტმა უნდა დაიცვას ინტერვალი პარტნიორების მიმართ, ასევე უნდა გათვალოს საკუთარი ადგილი ჯგუფში და გაითვალისწინოს სივრცე; არ იქნას ამოვარდნილი რიტმიდან და იმოძრაოს სინქრონში სხვებთან ერთად. მოძრაობისას სტუდენტები დგანან მწკრივში, და ზუსტი კოორდინირებაა საჭირო, რათა არ ამოვარდეს გრაფიკული ნახაზიდან, არ ჩამორჩეს ან არ გადაიხაროს გვერდზე. სავარჯიშოში ჩართულია ტექსტი, რომელიც თავისი რიტმით უნდა შეესაბამებოდეს მოძრაობათა რიტმულ ნახაზს.

ლიტერატურა:

1. ბერიძე თ., რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგიის კვლევა და თანამედროვე მიდგომები (დისერტაცია), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2020.
2. გეგიაძე შ., ყურადღებისა და ემოციის მნიშვნელობა სასცენო მოძრაობის შესწავლის პროცესში (დისერტაცია), საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი. 2018.
3. Станиславский К. С., «Письмо», Москва, 1961.
4. Ланге Н. Н., «Биологическое определение и разновидности внимания», 23.08.2004. <http://www.psychology-online.net/articles/doc-66.html>

კომუნიკაციის როლი და სტრატეგიები ვერბალურ და არავერბალურ ასპექტში

თანამედროვე მსოფლიოში ინფორმაციული ბუმის პირობებში, კომუნიკაციის აქტუალობა დღითი დღე იზრდება, რადგან მასზეა დამოკიდებული ნებისმიერი საქმიანობისა თუ უბრალოდ, ადამიანური ურთიერთობების წარმატება და განვითარება.

ხშირად გვინახავს ვაკანსიათა ჩამონათვალი, სადაც სხვა მოთხოვნებთან ერთად, აუცილებელ მოთხოვნათა სიაში დამსაქმებელი ითხოვს კომუნიკაციურ უნარებს. კომუნიკაციური უნარები მნიშვნელოვანია ნებისმიერ სფეროში (მომსახურების სფერო, გაყიდვები, განათლების სფერო და სხვა).

კომუნიკაციის მრავალი სახე არსებობს:

- ვერბალური და არავერბალური;
- კულტურათშორისი;
- ხელოვნების ენა;
- მასობრივი და სხვა...

კომუნიკაცია შეიძლება იყოს:

- მონოლოგური;
- დიალოგური;
- პოლილოგური.

კომუნიკაციის სფეროებია:

- საქმიანი;
- ყოფითი;
- საჯარო...

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთგან კომუნიკაციის აქტი ვერბალურად შეიძლება ხორციელდებოდეს, სხვაგან კი არავერბალურად ან ორივე ერთდროულად.

კომუნიკაცია შეიძლება განხორციელდეს ხელოვნების ერთ, მაგალითად – ცეკვით (სხეულის ენა); მხატვრობით – მხატვარი ცდილობს თავისი სათქმელი, განწყობა, პროტესტი თუ სხვა გრძნობები გადმოსცეს ნახატებში ფერებისა და ფორმების საშუალებით; მუსიკოსი – მელოდიით, მომღერალი – ხმის ტემბრით, ჟესტითა თუ მიმიკით; დრამატურგი ცდილობს საზოგადოებისთვის მტკივნეული ყოფითი პრობლემების აქტუალიზებას და „მცდარი“ მსოფლმხედველობის შეცვლას, აგრეთვე, უბიძგებს საზოგადოებას საპასუხო რეაქციისკენ. ამის მისაღწევად საჭიროა წარმატებული კომუნიკაციის დამყარება დრამატურგსა და რეჟისორს შორის, რეჟისორსა და მსახიობს შორის, მსახიობსა და მსაყურებელს შორის, მუსიკოსსა და ბენდის წევრებსა თუ მსმენელს შორის, მხატვარსა, ხელოვნებათმცოდნესა თუ დამთვალიერებელს შორის...

დღესდღეობით სხვადასხვა ტიპის დისკურსში აქტიურად იყენებენ კომუნიკაციის სტრატეგიებისა და ტაქტიკის განსხვავებულ კონცეფციებს.

გამოიყოფა ორი ძირითადი მიდგომა: **კოგნიტური და ინტერაქციული** (სამეცნიერო სტრატეგია), რომლებიც არ გამოირჩეხავს ერთმანეთს.

სტრატეგია არის ზოგადი, გრძელვადიანი სამოქმედო გეგმა, რომელიც გამოიყენება სასურველი მიზნის მისაღწევად. თვით ტერმინი ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს „გენერლის ხელოვნებას“. მას თავდაპირველად სამხედრო სფეროში იყენებდნენ, თუმცა ის დღეისათვის ბიზნესშიც გამოიყენება და ლინგვისტიკაშიც.

ტაქტიკა არის ერთგვარი ინსტრუმენტი, ის ხერხები და საშუალებები, რომლებითაც უნდა „დამარცხდეს მტერი“. თანამედროვე სამხედრო სფეროში ტაქტიკა არის დაგეგმვის

ყველაზე დაბალი დონე, ყველაზე მაღალი არის სტრატეგია, ხოლო შუაში არის ოპერაციული დონე (განსაზღვრავს ტაქტიკის ამოცანებსა და მისი განვითარების მიმართულებას, ტაქტიკის შესაძლებლობების გათვალისწინებით).

სხვა განმარტებით, ტაქტიკა არის შეზღუდული მოქმედებების გეგმა და ინდივიდუალური მეთოდები – მოქმედების განსაკუთრებული ფორმა. მიზნების მისაღწევად ეს მოქმედებები შეზღუდულია დროში, მასშტაბებსა და სპეციფიკურ საკითხებთან მიმართებაში. სტრატეგიის განსახორციელებლად გამოიყენება გარკვეული ტაქტიკა (პაპუაშვილი, 2002: 49).

„სტრატეგიასა და ტაქტიკას შორის არსებობს შემდეგი ძირითადი განსხვავებები: სტრატეგია ნიშნავს მიზნის მისაღწევ გეგმას, ხოლო ტაქტიკა მოიცავს ყველა იმ ქმედებას, რომლებიც გამოიყენება ამ მიზნის მისაღწევად“ (<https://geoarmada.wordpress.com/2013/02/14/%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A1%E1%83%AE%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%90/>).

სტრატეგია და ტაქტიკა ურთიერთდაკავშირებული ცნებებია, სტრატეგიის შერჩევა განსაზღვრავს რაიმეს წარმატება-წარუმატებლობას, მაგრამ სტრატეგია თავისთავად, დამოუკიდებლად, კონკრეტული ქმედების გარეშე ვერ იარსებებს, ამ ქმედებას კი ქმნის ტაქტიკა.

კომუნიკაციის პროცესში ადამიანები ყოველთვის მიიღტვიან მიზნისკენ, რისთვისაც აუცილებელია კომუნიკაციური სტრატეგია და ტაქტიკა. კომუნიკაციური მიზანი არის რეზულტატი, შედეგი, რომელზედაც ორიენტირებულია კომუნიკაციური აქტი.

უმეტეს შემთხვევაში, საკომუნიკაციო სტრატეგია უკავშირდება მოტივებს, ინტენციას, მოსაუბრის ზოგად მიზნებს.

ინტენცია არის კომუნიკანტის სურვილი, განახორციელოს ქმედება კომუნიკაციური აქტის საშუალებით. კომუნიკაციური მიზნის მისაღწევად ჩვენ ვიყენებთ სხვადასხვა ვერბალურ თუ არავერბალურ საშუალებას. ადამიანები ყოველდღიურად იყენებენ, მაგალითად, ისეთ სტრატეგიას, როგორც არის მისაღმება. მისაღმება სხვადასხვა ადამიანთან სხვადასხვანაირია, ანუ ყველასთან სხვადასხვა მიზანს ემსახურება.

მთავარი ამოცანა მიიღწევა სტრატეგიის განხორციელებისათვის ერთი ან რამდენიმე მოქმედების გაერთიანებით, რამდენიმე საკომუნიკაციო ეტაპის განხორციელებით, სამეტყველო-კომუნიკაციური ტაქტიკით.

საკომუნიკაციო სტრატეგიებისა და ტაქტიკის მიმართება ჯერ კიდევ კვლევის სტადიაშია. მეცნიერთა ყურადღება მიმართულია კომპლექსურ ერთეულებზე: სამეტყველო ჟანრებზე, დიალოგურ ერთიანობაზე, სამეტყველო მოვლენასა და ბოლოს, საკომუნიკაციო-სამეტყველო სტრატეგიებზე, ტაქტიკაზე.

კომუნიკაციური სტრატეგიების არჩევამ, მიმართულმა დასახული მიზნების მიღწევისაკენ, შეიძლება გადამწყვეტი ზეგავლენა იქონიოს კულტურათაშორისი კომუნიკაციის წარმატებასა და წარუმატებლობაზე. თ. კოლუმბუსი და ჯ. ვულფი დიპლომატიურ კომუნიკაციაზე დაყრდნობით ამტკიცებენ, რომ „მოლაპარაკების წარმართვა არა შინაარსზე, არამედ მანერებზე, ტონსა და ინფორმაციის გადაცემის სტილზეა დამოკიდებული. ელჩებსა და მათს დამხმარეებს, რომლებიც არ იცნობენ კომუნიკაციურ სტრატეგიებს სხვადასხვა ქვეყანაში, ზოგჯერ მოსდით შეცდომა, რაც მათ შორის არაკეთილმეგობრულ დამოკიდებულებას იწვევს“ (Kouloumbis, Wolfe, 1990: 144).

კომუნიკაციური სტრატეგიების (მიზანდასახულობა; სიტუაციის შეფასება; ვერბალიზაცია; ინტერაქცია) შემადგენელი ნაწილებია:

- ა) არგუმენტაცია;
- ბ) მოტივაცია;
- გ) შეფასება;
- დ) ემოციის გამოხატვა;
- ე) ხმამაღლა ფიქრი;
- ვ) გამართლება და ა.შ.

როგორია სამეტყველო კომუნიკაციის მოდელი? რა პირობებშიც უნდა მყარდებოდეს კომუნიკაცია და რა საშუალებებითაც უნდა გადაიცეს ინფორმაცია, რამდენი ადამიანიც უნდა მონაწილეობდეს მასში, საფუძველში ემყარება ერთიან სქემას/მოდელს, რომლის კომპონენტებია.

1. **ინფორმაციის გამცემი** (ადრესანტი) – მოსაუბრე ან მწერალი;

2. **ინფორმაციის მიმღები** (ადრესატი) – მკითხველი ან მსმენელი;

3. **ინფორმაცია** (ტექსტი ზეპირი ან წერილობითი სახით) – მოდელის განუყოფელი ნაწილი, რადგანაც ინფორმაციის გაცვლის გარეშე კომუნიკაციის დამყარება შეუძლებელია.

4. **უკურექცია** (ბერიძე-მელიქიშვილი, 2013: 57).

სამეტყველო კომუნიკაციის პროცესში ინფორმაციის გამგზავნი აგებს ინფორმაციას შინაგანი მეტყველების საშუალებით, ხოლო ინფორმაცია გადმოიცემა ბგერებით. მიმღები შეიგრძნობს მიღებულ სიგნალს, დეკოდირებით გაშიფრავს მის არსს. მიმღებს უჩნდება გამოთქმის სურვილი, რაც რეპლიკათა გაცვლა-გამოცვლის უკუკავშირია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შემტყობინებელი და მიმღები იცვლიან ადგილებს, თუმცა კომუნიკაციური აქტის სქემა უცვლელი რჩება.

ამგვარად, სამეტყველო კომუნიკაცია არის ადამიანებს შორის ურთიერთობა, რომელიც არამხოლოდ საუბრით არის გამოხატული, არამედ ნებისმიერი ურთიერთკავშირით, რომელიც ინფორმაციის გაცვლის მიზნით ხორციელდება (წერილის კითხვა).

კომუნიკაცია რომ წარმატებული იყოს, საჭიროა კომუ-

ნიკაციური გამოცდილება, რაც ე. კლუევის გაგებით, „არის წარმატებულ და წარუმატებელ კომუნიკაციურ ტაქტიკათა ერთობლიობა“ (Клюев, 1998: 19).

სამეცხველო სტრატეგია დამოკიდებულია საერთო ენის გამოხატვაზე კომუნიკანტებს შორის. ეს გულისხმობს ინტონაციის შერჩევას, ენობრივი ხერხების გამოხატვას, შესაფერის ლექსიკას, საერთო ინტერესის სფეროს და სხვა.

მ. კუზნეცოვი და ი. ციკუნოვი გამოყოფენ კომუნიკაციის სტრატეგიების შემდეგ ტიპებს: **ლიას და დახურულს; მონოლოგურ-დიალოგურს და როლურს** (გამომდინარე სოციალური როლიდან) (Клюев, 1998: 112).

ლია კომუნიკაცია არის სურვილი და უნარი, პერსონამ გამოხატოს საკუთარი მოსაზრება, მზადყოფნა სხვისი აზრის მოსმენა-გათვალისწინებისა. **იდეალურ ვითარებაში კომუნიკაციის ყველა ტიპი ღია უნდა იყოს.**

დახურული კომუნიკაცია არის სურვილის ან უნარის არქონა, ადამიანმა გამოხატოს საკუთარი აზრი.

წარმატებული კომუნიკაციის საზომია გაგება, რომელიც ორმხრივი პროცესია. იგი დამოკიდებულია მსოფლმხედველობრივ სიახლოვეზეც, და იმაზეც, თუ რამდენად ახერხებს ინფორმაციის გამცემი ინფორმაციის მიმღების დაინტერესებას, გაგებას. გაგება გულისხმობს ინფორმაციის გამცემის გუნება-განწყობილებაზე ზემოქმედებას, რაც მიიღწევა კომუნიკაციის საშუალებათა ოპტიმალური შერჩევით.

მ. კუზნეცოვი და ი. ციკუნოვი გვთავაზობენ წარმატებული კონტაქტების დამყარების მეთოდისკას, რომელიც მოიცავს 5 ეტაპს:

1. ფსიქოლოგიური ბარიერის მოხსნა;
2. საერთო ინტერესების გამოხატვა;
3. ურთიერთობისთვის საჭირო პრინციპების განსაზღვრა;
4. ურთიერთობის დამყარებისთვის რისკის შემცველი ელემენტების გამოვლენა;

5. პარტნიორთან ადაპტაცია და კონტაქტის დამყარება.

კომუნიკაციის წარმუმატებლობის მიზეზი მრავალი შეიძლება იყოს:

ვერბალურ დონეზე ეს შეიძლება იყოს – არასასიამოვნო ხმის ტემბრი, არამკაფიო მეტყველება, ზედმეტად სწრაფი ან შენელებული საუბრის ტემპი, მსმენელისთვის გაუგებარი ტერმინოლოგიის გამოყენება და სხვა.

არავერბალურ დონეზე – ზედმეტი ჟესტი და მიმიკა, დაძაბული სხეული, შეკრული მუშტები, დახრილი თვალები, თვალებში დაჟინებული მზერა (მხედველობითი კონტაქტისაა აუცილებელია ზომიერების დაცვა), სიტუაციისთვის შეუფერებელი ჯდომის ან დგომის პოზა და სხვა.

ამრიგად, „კომუნიკაციური კოდექსი წარმოადგენს რთული პრინციპების სისტემას, რომელიც არეგულირებს კომუნიკაციის მონაწილეთა ქმედებას“ (Клишев, 1998: 112).

კომუნიკაციის სტრატეგია რეალიზდება სამეტყველო და არავერბალურ ტაქტიკაში, სამეტყველო ხერხებისა და სხეულის ენის ერთობლიობაში, რომელიც მიზნების მიღწევის საშუალებას იძლევა.

სხვადასხვა სიტუაციაში განსხვავებული კომუნიკაციური ტაქტიკის გამოყენებაა საჭირო, არც ერთი ზემოთ მოყვანილი ტაქტიკა არ არის უნივერსალური და აბსოლუტურად ეფექტური ყველა ცხოვრებისეულ შემთხვევაში. მაგ.: ყოფით სიტუაციებში მოქმედებს სხვა ტაქტიკა, საქმიან სფეროში – სხვა. სხვადასხვა სოციალური ჯგუფისთვის უნდა შეირჩეს შესაბამისი კომუნიკაციური ტაქტიკა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე-მელიქიშვილი ე., რიტორიკა, თბილისი, 2013.
2. პაპუაშვილი ნ., მსოფლიო რელიგიები საქართველოში, თბილისი, 2002.

3. ცაგურია თ., სამეცნიერო აქტები და სტრატეგიები ხელოვნების დისკურსში (დისერტაცია), ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018.
4. Couloumbis T.A. and J.H. Wolfe Introduction to International Relations: Power and Justice, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
5. Ключев Е. В., «Речевая коммуникация: Учебное пособие для университетов и вузов», М., 1998.
6. <https://geoarmada.wordpress.com/2013/02/14/%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A1%E1%83%AE%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%90/>.

Summaries

ART CRITICISM

Natela Jabua

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor*

On the Sustainability of Architectural Structure in Cross-domed Types

Medieval Georgian ecclesiastical architecture is characterized by a variety of architectural types. This is due to Georgia's rich local construction experience, early integration into the Christian world, and involvement in all stages of the development of architecture. The first architectural type to develop was the basilica. The domed theme has been leading since the 6th century. The types of tetraconch, triconch, free cross, and inscribed cross are united in the group of cross-domed temples. Their common feature is the representation of the cross in the plane and space. The cross is formed by arms spreading out on four sides from the square under the dome. The four sides of the dome square represent the four sides of the world, respectively, of earthly existence. The circle formed at the base of the dome crowning the building on the top of the square symbolizes eternity, infinity and the heavenly world.

The tetraconch, free cross, and triconch type simple specimens in terms of the architectural structure were built initially. Further started their transformation process, which led to the development of complex variants and provided the possibilities for the emergence of structural modification of a specific architectural type.

A review of the factual data makes it clear that the issue of sustainability of the architectural structure in cross-domed types in Georgia is multifaceted and each type has its own way of evolutionary development. The main feature remains unchanged such as the cross-like solution since the cross provides the basis of the ideology and planning of these buildings.

The most important variation is observed in the triconch type, where a fundamentally new architectural and constructional

approach was used in the form of supports under the dome, which created the conditions for the construction of large-scale buildings and the use of planning varieties (Oshki, Bagrati, Alaverdi).

The type of tetraconch is distinguished by the dynamic change of the structure, as a result of which the monuments with corner rooms (Mtskhეთის Jvari-type monuments) and walk-around subgroups (Ishkhan, Bana) with distinctive architectural and artistic value were built. As for the type of free cross, it retained its original appearance for centuries (Eralaant-Sakdari, Samtsevrissi, Khotevi), but at the same time, a semi-free cross-type (Eni-Rabati, Ekeki, Ikvi) was formed, in which the side rooms were placed next to the sanctuary that caused ignoring the main characteristic of the type such as the Cross configuration.

A comparative analysis of these architectural types clearly reveals that there are two motivators for changing their structure: the arranging of pastophoriums and increasing the area. This factor leads to the identification of the architectural and constructional potential of each type and the formation of new subtypes.

A different picture is created by the type of the inscribed cross. It is characterized by structural resilience, as the issues characteristic for other types are resolved here from the outset and there is no need for modification. This is clearly shown by the very first cross-type specimen, the Tsromi Temple, which is a typologically and architecturally distinctive monument.

Nino Sulava

Georgian National Museum

PhD

The Colchian Bronze Culture and a “Fantastic Animal” (Typology, Chronology, Distribution, Genesis)

Of the topics related to the Colchian Bronze Culture, of particular interest is the study of the images of a “fantastic animal”, on the semantics of interpretations of which as different animals many works have been created.

The cult of the dog (that same “fantastic animal”) was widespread in various forms both in the Caucasus and in Europe. According to researchers (N. Marr, N. Abakelia), the wolfdog, as a guard and protector, is classified together with representatives of reptiles – dragon, snake, whale, that is, the inhabitants of the underground.

The “fantastic animal” has not yet been comprehensively investigated – in terms of typology, chronology, distribution and genesis.

Dynamics of the typological development of these images has shown that the “fantastic animal” is divided into two groups according to the distinctive manner of execution. More naturalistic images have been combined into group 1, and stylized, schematic and geometrized figures – into group 2. Two subgroups have been singled out in group 1, and four subgroups – in group 2.

Dynamics of the chronological development of these images has shown that the artifacts with “fantastic animals” of group 1 date back to the first half of the 8th century and the 7th century BC, and those of group 2 – to the second half of the 8th century and the beginning of the 6th century BC.

The distribution of these images covers a fairly large area, starting from Northern Italy and the Adriatic (engraving, granulation, punson on various artifacts, made in different techniques), and directly indicates the contacts of Colchis with Europe via the sea, which is part of the route of the Argonauts’ journey to Colchis (the dragon, guarding the Golden Fleece is one of the images of the “fantastic animal”).

The data obtained as a result of the study of images of “fantastic animals”, the most significant plot of artifacts of the Colchian Bronze Culture, in terms of typology, chronology, distribution and genesis have confirmed that these images were formed within the Colchian Bronze Culture, the roots of which are in the territory of Georgia, Colchis, where even its range is outlined along with the contact and infiltration zones – starting from the territory of Turkey, adjacent to Georgia, and including the territory adjoining to Abkhazia from the north, as well as Meskheti, Shida Kartli (former South Ossetia) and part of the North Caucasus.

Marina Puturidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

The Ornamental Motifs and the Method of their Representation in the II Millennium BC Silver Vessels

The Trialeti Culture of Brilliant Kurgans is one of the exceptionally achieved phenomenon in South Caucasus, which, beside the other variable materials, is characterized with the numerous patterns of the toreutics. Appearance of the rich metal vessels as the distinguishable assemblages of high artistic craft coincide with the start of famous Trialeti Culture. There is not even a single case recorded of the metal vessel's discovery in south Caucasian previous cultural units. Therefore, toreutics seems especially symptomatic from the point of view of flourishment and highest level of development of the gold working for the mentioned culture.

Presented issue is dedicated to the problem of ornamental motifs and the methods of their representation on the vessels. There are some very important special researches done by Georgian and foreign scholars but they are mainly analyses of one or some other famous items and not the various aspects of the entire silver assemblages. Currently, our attempt is to consider those characteristic motifs, stylistic features, ornamental program and technique of their representation which appears symptomatic for this item of the Trialeti culture. The precious silver items of it are a clear manifestation of a fairly developed level of gold working, which signals about the progressing interconnections with the southern neighbouring ancient civilizations.

Formation of the incomparable silver assemblages of the Trialeti Culture, beside some dominant local reasons was determined by other factors, among which we must include increasingly brisk contacts with the ancient Near East. The highly artistic and fine-crafted silver items clearly show that trialetian goldsmiths were familiar with the achievements and traditions of the Near East. We assume that by adopting nearly all achievements of near eastern artistic craft, Trialetian toreutics faithfully imitated most of the

innovations in technique, decorative motifs, symbols or in the manner of manufacturing patterns known in the bordering southern regions. Therefore, in Trialetian gold working different cultural traditions might be distinguished, which supposedly were the result of the merging and transformation of local and near eastern traditions of artistic craft. This development was clearly related with the political processes and the changes in socio-economical relations which took place between the end of the 3rd and the beginning of the 2nd millennium BC.

Also, it is very important to understand how Trialetian craftsmen constructed their iconographic program: did they only slightly modify those iconographic concepts which were used in the Near East or, based on them, they create a new artistic style, *i.e.* an original one, by themselves? In other terms, did Trialetian craftsmen create an original, “pure” local iconographic style, or was it mainly depending on what was suggested by Near Eastern traditions? This is a question which is logically posed by scholars when they consider the issue of the roots of the Trialeti Culture tureutics. The above-mentioned problematic issues require continuing research of scholars but what is anyway obvious is that Trialetian craftsmen were very well aware of Near Eastern schools of artistic crafts.

The tureutic assemblage of the Trialeti Culture can be grouped into the following types: a) especially richly decorated vessels. Various designs, including complicated combinations of ritual scenes, symbolic, zoomorphic and geometrical images which are usually found on such items; b) vessels, the surface of which is only decorated by zoomorphic and geometrical designs or a limited extent of them; c) vessels with undecorated surface, where some technical methods of ornamenting are used on the handle or the base.

The stylistic programme, different motifs of decoration and their representation are discussed in the presented article.

**Icon with the Donor Image from
the Church of Archangel at Atsi**

The church of Atsi dedicated to St. Archangel is located in Zemo Svaneti, in the Ipari community. Around ten embossed and painted icons are kept in the small hall-type church. An icon of the Virgin Mary with a donor female figure features among them.

The icon is painted on a small wood outstretched primed canvas panel (40x28.5 cm). Two-figure composition is represented on the central part of the board. The standing figure of the Virgin Mary is represented in the central part of the icon, being before the blessing hand in the upper right corner. The small figure of the standing secular noblewoman is represented in the lower-left corner of the icon, in front of the Virgin Mary. Above the female figure is made a seven-lined supplicatory inscription. Unfortunately, the part of the inscription which would bear the name of the represented image is not readable. Based on the artistic and stylistic peculiarities, the icon might have been painted in the last quarter of the 13th century.

Attention should be paid to the iconographic type of the Virgin Mary depicted on the icon – Hagiosoritissa – praying Virgin Mary. Despite the specific tradition of worshipping the Holy Virgin in Georgia, the above-mentioned donor's scheme was not popular and widespread in the local painting tradition.

Only some icons of historical figures are preserved in Svaneti. Among these few painted icons, one interesting work of art is the icon with the image of an unknown woman kept in the Atsi church. Proper evaluation of its place within the development of Georgian medieval icons is the subject of further study.

Natia Kvachadze
Batumi Art State University
Assistant-Professor

Traditional Decor and Forms of Artistic Decoration of Wooden Mosques of Adjara

The coexistence of pagan, Christian and Islamic symbols in Adjara was caused by the relatively late spread of Islam. Despite the difficult historical situation, the population of Adjara was able to challenge the national cultural values for the foreign ethnic element and thereby save the ethnic consciousness. The ornament preserved in the interior of the mosque can be considered as one of the expressions of the above mentioned statement.

In the decoration of the wooden mosques of Adjara, there are plant motifs with a decorative function, as well as those related to beliefs and ideas. The abundance of vine images has historical significance. In Adjara, the fact that vines are depicted on Jameh mosque indicates the continuation and preservation of the traditions of decorating Georgian Christian churches. Subject ornament is found: ship, water vessel, sword, scales. The image of the water vessel is mainly related to the plant ornament. It emphasizes the fertility of the plant. The ship on Jameh's facade is painted by Lazi masters with oil paint and is supposed to be a symbolic sign of seafaring. The images of scales and swords are symbolically related to the necessary fulfillment of the strict requirements of Muslim dogmas and culture. On the wooden Jamehs in Adjara, we see different expressions of crosses, including Borjgali, hidden crosses, bunches of vines. These signs are visualizations of the knowledge accumulated in the past.

The universality of the ornament often determined the use of Georgian carving on mosques, so that it did not cause irritation to the representatives of the Muslim religious services.

The abundance and variety of ornamental faces on Adjara Jamehs are an expression of the accumulated knowledge that the Georgian creator always had and genetically inherited.

Maia Tchitchileishvili
Batumi Art State University
Professor

Winemaking Traditions and Cellars and Wine-Presses in Ajara

Georgia is an ancient country for wine origins and its development. Viticulture and wine production take an important place in all regions of Georgia including Ajara. Upper vines were most common in Ajara because they were well adapted to strict and freezing winter. Wine production in Ajara along with vine species is confirmed by wine presses curved in cliffs and big rocks and made of limestones, stone cellars, pitchers with various volumes buried in the earth, oral narratives, terminological data, etc. Ancient and medieval wine presses are identified in lower areas of mountainous Ajara – Kobuleti, Keda and Khelvachauri municipalities (Kobuleti municipality – Zeniti village, Keda municipality – Zundaga, Kokotauri, Akho, Akutsa, Bzubzu, Ortsva, Dzentsmani, Koromkheti, Makhuntseti; Khelvachauri municipality – Zeda Chkhutuneti, Chikuneti, Tskhemlara, Khertvisi, Ked-kedi, Shushaneti, Ortabatumi, Mere, Janavra, Tchontchko, etc.). Wine presses are related to church and secular constructions. Some of them are located in forests, near cliffs, and in the vicinities of upper vineries developed on mountain slopes.

Open and closed-type wine cellars in Ajara are identified in church-monastery, residential and protective complexes. Closed cellars are characterized by rectangular planned storage located deep in the earth, the space represented with one or two storages, exterior with a flat roof, while interior constructed in a vaulted form, big pitchers in inner and outer territories of the cellar, clearer arrangement of stony walls and facades and high construction culture.

Irina Dzutsova

Doctor of Arts

La Géorgie et Natalia Gontcharova

L'œuvre de l'artiste et scénographe Natalia Gontcharova (1881-1962) est connue dans le monde entier. " Tsarine " de l'avant-garde artistique russe et mondiale, elle a gagné dès 1913 sa place dans l'histoire de ce courant artistique. Son activité est également liée à la Géorgie. Elle a conçu les esquisses de costumes et les décors du ballet "Le Chevalier à la peau de panthère", mis en scène par Serge Lifar en 1944. Certains de ses dessins ont été inspirés par des fresques géorgiennes du XIIe siècle.

Irina Dzutsova

Doctor of Arts

Pirosmani, Fils du Jardinier

L'article présente des faits sur les collecteurs de données biographiques sur le peintre géorgien Niko Pirosmani, ainsi que des informations sur le lieu et la date de publication de ces données. Pour les biographes de Pirosmani, le journal des rencontres entre l'écrivain et poète Ilia Zdanevitch et Niko Pirosmani, document inestimable préservant les faits les plus authentiques sur la vie et la pensée du peintre, demeure l'une des sources les plus précieuses d'informations.

Rati Chiburdanidze

Batumi Art State University

Professor

Melancholy as a Way of Life (Metaphysical Painting – 105)

Metaphysical Painting (Italian "Pittura Metafisica") originated with the painter Giorgio de Chirico in Italy during the First World War. Metaphysics (Greek "Meta ta physika" – "beyond physics") is the method of thinking which considers phenomena separately from each other, as the ones given once and forever. Strange stories, transformed reality suspended in coziness and immobility, images of the mysterious world existing beyond the limits of reality – all of these are the subjects of Metaphysical painting.

In 1915 Italy entered into the World War and de Chirico was enlisted into the Italian army. In 1917 he made friends with the painter Carlo Carrà, one of the founders of Futurism, at the hospital of Ferrara. On the basis of the creative ideas shared by the two painters *the scuola metafisica* (“Metaphysical school”) was established, the magazine “Valori Plastici” (“plastic values”), in which the conception of the movement and the main concepts of the Metaphysical poetics – “irony” and “ephemerality” were formulated, was founded. The movement was joined by de Chirico’s younger brother Andrea, known by the pseudonym Alberto Savinio, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis.

Peace and immobility reign in the enigmatic, deserted paintings of Giorgio de Chirico. Rough, voluminous, simplified forms, distinct colours, cold illumination, sharp shadows are the main pictorial devices used by the painter. This alienated environment “is settled” with lifeless mannequins and plaster casts in which the painter tries to find the reflection of some unreachable, “supersensible” world and establishes eternal aesthetic ideal of existence.

Carlo Carrà’s paintings of the “Metaphysical period” are marked by iconographic images – mannequin like figures, plaster heads, geographical maps and different geometrical objects characteristic of the movement, Futurist speed and noise are replaced by “attractive silence of forms” here.

Giorgio Morandi creates original compositions in which strange objects appear to be embodied in airless, isolated space and exist in a state of levitation. In the works of the “Metaphysical” period the artist reveals an archetypal structure of objects, studies qualities of stereometric objects in space and creates isolated, conditional environment, which is left beyond objective reality.

The development of the Metaphysical Painting proved to be short-lived. However, soon some of its general principles were revived in the realm of the new powerful movement – Surrealism. The works by the painters belonging to the group assumed significance beyond the scope of the movement, which clearly reflected tendencies characteristic of the Italian art in the first half of the 20th century.

A. Feyza Çakir Özgünođdu
Hacettepe University
Professor

**Different Perspectives, New Focuses:
An Analysis on Artists Performing Turkish Art of Ceramics**

This review includes examples from ceramics artists who are known in their fields in contemporary ceramic art in Turkey. In the selection of the artists, the difference of their interests and research areas was taken into consideration. At the same time, the existence of critical writing experiences on the works of the artists provided the formation of this selection. These artists, all of whom have PhD degrees, are at a qualified level in terms of both practical and theoretical writing. Building the theoretical infrastructure of the work of art and publishing it as a thesis, article or book is an important requirement for academic artists. For this reason, this article is supported by the statements of the artists about their own production processes and works. In art production, it is a scientific attitude to have theory, a panoramic perspective, to exhibit a critical attitude, and to be aware of different disciplines. There are many different schools, classifications and tendencies in art studies conducted in academic arts fields. Today's Turkish ceramic art studies are getting richer with theses, critical articles and papers.

Olga Shkolna
Borys Grynchenko Kyiv University
Professor

**Traditional Wood Carvings by Georgian Artist
Vladimer Vepkhvadze**

The article is devoted to the work of the Georgian artist Vladimer Vepkhvadze. Considered are his work on the manufacture of doors for public and church buildings, furniture, primarily for liturgical needs, church utensils (from shutters, analogies to altar doors and doors of the royal row), household items (from backgammon to spiral staircases), shebeke, shushabandi, grave

crosses. Particular attention is paid to the genesis of his creative handwriting, which developed at the junction of the traditions of Byzantine shaping, the Greek canon, as well as authentic Georgian ornamentation and sacred symbolism. The examples of pulpits and sofas for the highest ecclesiastical clergy of Georgia, made by the author, starting from the throne for the Catholicos of Georgia Ilya II, are considered. A review of individual restoration works of the master, including such outstanding buildings as the palace of Mirza Riza Khan and the Romanov palace in Borjomi, is carried out. The characteristic features of the author's language of V. Vepkhvadze in the field of artistic woodcarving of the late 1980s-2010s are highlighted. The circle of the main monastic orders of the master is outlined, the repertoire of his creative searches is analyzed. The features of performance of works for Tbilisi monuments are outlined.

Key words: Vladimer Vepkhvadze, Wood carving Art, late 1980s-2010s.

THEATRE STUDIES

Teimuraz Kezheradze

Batumi Art State University

Professor

Theater and Motherland

The present essay considers the general overview of the prehistory of period starting from theatre life to staging the “Motherland” by Giorgi Eristavi. The essay is focused on the contribution of Georgian patriots and representatives of the “grouping of the sixties” – a Georgian literary-social group of the 1860s, their views and opinions about the purpose of theatre.

For Georgia, then as one of the Russian governorates, it was challenging to be integrated into the European cultural process; the distinguished patriots of the colonized Georgia were dedicating many efforts for liberating the country from the colonial bonds and obtaining the independence.

Country, which was divided in two governorates (Kutaisi and Tiflisi) was governed by Russian viceroy. Sakartvelo (Georgia) was

no longer mentioned as the name of the country (by this period the Georgian language was discredited, it was banned at the educational institutions, the usage of the Georgian language publicly was forbidden and even church services were conducted in Russian!).

Only, in 1850 it became possible to create a European type Georgian theater and this was an eminent event in Georgian cultural history. In Georgia, prior to the creation of Giorgi Eristavi's Theatre, were functioning French, Russian, and even Armenian theatres.

Since the 1850s, the Georgian theatre not only delivered the cultural-educational mission, but as its main purpose it became the preacher for liberty, preservation of national identity, purity of Georgian language and the idea of national liberation.

Unfortunately, the Giorgi Eristavi's Theatre was closed soon, in 1856. At the Georgian arena appeared young scholars and writers, and this period is characterized by the presence of strong literary movements.

The performances of stage admirers were performed in different regions of Georgia. They became most intensive in the 1870s. Among the stage admirers were A.Tsereteli, N.Avalishvili, D.Kipiani, P.Umikashvili, R.Eristavi, S.Meskhvi, A.Purtseladze, B.Kherkheulidze and many others.

Stage admirers were dedicating much attention to the national phenomena in their performances. "The society was awakened enough that now the lifestyle development demanded the existence of there and on the 5th of September, 1879, the permanent stage was founded".

The premiere of D. Eristavi's play "Motherland" (Samshoblo) was held on 20th January 1882. Georgian theater had gone through a long difficult path to "Motherland". If majority considered theaters previously as the amusement place, "Motherland" turned it into the feeling of unification of all generations.

This was an eminent event in the Georgian theatre history. Of course, the "Motherland" did not unite the nation, but it was the play that awakened the idea of unity in the society, encouraged their desire for unity.

Lasha Chkhartishvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

Play in Life and Life in Play
(On the Example of Alexander Ekman's 'Play')

“You will become an adult and say: I reached my goal! However, you won't feel better, and this feeling will cause the frustration and you will capture that everything is the same, as it was before” – this is the quote from the text which is revealed in new masterpiece – “Play” created by Alexander Ekman, the outstanding modern choreographer. One might have an impression that the monologue is about the choreographer himself, because in his young age he already worked for leading and prestigious ballet and dance theaters of the World, cooperated with the best and well known ballet troupes and companies, as the choreographer acquired nearly all highest awards that exist in the sphere of theater of art and choreography in the World, reached the peak of the popularity, became critiques' favorite and acquired fans from all over the World – where people have seen or even have not seen his plays (only on TV, or Internet); however, only Ekman is not concerned with the issue that he proposes in his new work. Problems, which the choreographer touches upon in his new piece is common for the modern Europe, subsequently the humanity is also facing some sort of dilemma. Play is the first creative project of the outstanding modern choreographer with the individual manuscript in the "Opéra National de Paris", which he implemented through engaging theater artists and its creative team (Composer Mikael Karlsson and Costumes design Xavier Ronze).

Theatrical language of Ekman is exceptional with its internal and sharp humor, which unites melo-dramatism, classical and modern ballet, addresses the quotes from the modern choreographers' works, however still creates original, specific and different version, which excites the audience. Performance with its concept and artistic decisions represents an important statement, which along with the

unnoticed universe will help to explore new planet of modern choreography and theater, which assures you in human phantasy without borders. Choreographer successfully achieved the goal and audience forgot real life and transferred them into another universe.

Based on the example of the main character, Ekman tells the story of the life of the modern human from birth to death. In the beginning everything is white (main character is dressed in white shorts and orange shirt), atmosphere is relaxed and filled with joy and happiness. About 35 actors on the stage create childish happiness. The main character still does not know how to walk, gets familiar with the universe and absorbs life, is treated in the system (as if he is a puppet) where he is pushed by the environment. Despite these restrictions children are free and fly like birds in this healthy, meanwhile in the environment framed by the laws. They play, play a lot and different games. In front of the audience strikes the memories about childish games which was played by everybody. Ekman created nonlinear, diagonal compositions. He created compositions, which reach asynchronous harmony. Staging looks like the bird flock during maneuver, which breaks the composition but keeps the same speed and rhythm. Actors' movements are similar to the animal flock's movement filmed from the crane which strives somewhere and creates united team from the top view. Consequently, the character in general represents a childish naive society that acts by psychology of mass in reaction to any type of provocation.

In the content of Play, from the beginning is emerging a strict, teacher-type expressions, which instead of teaching is remembered with her instructional, prohibitive gestures. People are going through the different stages of lives and the rules of gaming are changing but the essence of life does not change, we still play. Game becomes harder and heavier, circled environment expands and it becomes smaller and more closed... Ekman is an outstanding choreographer and thinks with great sense of humor, who builds his work based on the principles of associations, without any excessive subtext. It is simple and understandable for everybody; however, it is very original. Separate episodes are encrypted for coding and solving them delivers us to the uninterrupted chain plot. Ekman uses metaphor language in his dances, which is coming to life sometimes through costumes and sometimes through lighting.

Ekman loves cubes and surrounded, pointed-quadratic lighting. He used such technique in “cacti” and nowadays he develops such finding in “Play”. In the third act big balls are transferred in the stalls and audience gets involved in the game like in “Snow Show” by Slava Polunin. One more quote from Ekman’s “Play”: “Play” represents impressive and unforgettable creation, which makes you think, entertains, provides aesthetic pleasure and makes you forget life which you had before entering the theatre. You begin to play and don’t want to finish it. “Whole life is a theater and we all, men and women are the actors of this theater” – Ekman’s performance concept is based upon Shakespeare’s concept. Everybody plays in the universe because it provides enjoyment and everybody has to do it.

Ana Mirianashvili

*Nodar Dumbadze Professional State Youth Theatre;
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student*

Eva Bal and Children's Theater in Belgium

Bal (1938-2021) graduated from the Utrecht School of Dramatic Art in 1960 and began her long and extensive career as a theatre maker. She went on to create numerous theatre productions at home and abroad and worked step by step on her big dream: a drama center for children and youth.

Eva Bal became a pioneer in the field of youth theatre and developed her method: ‘via improvisation to theatre’. She believed that theatre is more than text. Theatre is light. Theatre is music. From the outset, Eva opted for multidisciplinary theatre and invited professional actors, musicians, and dancers to participate in her productions. It was also her conviction that youth theatre should be close to the children, so she put children and youth on stage. The starting point in the creative process was the ‘unique voice’ of children and belief in their distinct artistry: a very innovative approach. Thematically she continually looked for what was

happening in the world of children and youth, and she tried to stay in touch and talk with them as much as possible.

In 1978 she founded her *Speelteater Gent*, a drama center for children and youth. This marked the start of the realization of an old dream: a venue for talent at the edge of the nest, an open house for young art where theatre for and by young people is central. Eva's goals were: to create productions for and with children and youth, set up theatre workshops, and program guest performances.

In 1993 Eva and her *Speelteater* moved to the KOPERGIETERY, an old copper foundry in the center of Ghent. With that, her dream was complete. Eva herself also traveled abroad. She created pieces in Singapore, Seoul, Montreal, Moscow, and Zurich, and soon after the war in Yugoslavia, she also began working with war children in Zagreb.

Speelteater/KOPERGIETERY maintained intensive contacts with schools, continued to work with children and youth in the Theatre Ateliers, welcomed fascinating artists, and made its creations. The house functioned as a laboratory, a springboard, and an established platform. As artistic director, Eva not only gave young talent opportunities but also coached actors, dancers, musicians, and directors in their work for children and youth. KOPERGIETERY (since 2001 the name for the Ghent children's and youth theatre) became a biotope where 'youth' culture was given its full attention.

Over the years, the theatre studios became a hotbed of talent, where people like Lies Pauwels, Pieter-Jan De Smet, Alexander Devriendt, Nic Balthazar, Stephen and David Dewaele, and Violet Braeckman got their start. For her pioneering work in youth theatre, on 3 October 2000, Eva was officially ennobled by King Albert II and given the title of Baroness. As a motto, she chose '*Het Kan*' [It's possible].

In 2003, Eva Bal passed on the artistic leadership to Johan De Smet who, together with the entire KOPERGIETERY team (and soon thereafter the KOPERGIETERY STUDIOS) continued to develop her work locally, nationally, and internationally.

Over the years, Eva Bal was awarded multiple theatre prizes, for her work or with KOPERGIETERY. She is regarded internationally as a unique pioneer in children's arts.

Ana Kvinikadze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student

Elfriede Jelinek's Dramaturgy

Since its foundation (between 1901-2021), the Nobel Prize in Memory of Alfred Nobel have been awarded to women 58 times. Among them is the Austrian playwright and novelist Elfriede Jelinek, who was awarded the Nobel Prize in Literature in 2004 „for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power.” (Swedish Academy; NobelPrize.org).

Elfriede Jelinek considered being the most influential living playwright of the German language world. Jelinek's work includes novels, poetry, theatre texts, radio plays, essays, translations, screenplays, musical compositions, etc. Her texts so far have been translated into English, French, Italian, Spanish, Swedish, Portuguese, Polish, Danish, Russian, Lithuanian, Slovenian, Georgian, Romanian and many other languages. Despite her widespread acclaim, Jelinek's work remains highly controversial to some literary and theatre critics for her visions and writing style – as she, from the very beginning, denied using the conventions of traditional literary techniques in favour of linguistic experiments. It is in this respect that Jelinek is interesting.

In the present article, she is seen as a feminist writer whose texts often deal with gender relations, female sexuality, and popular culture (based on her most notable plays, such as „What Happened After Nora Left Her Husband; or, Pillars of Society”, „Clara S.” and „Bambiland”). In almost all of her texts, we encounter the author's uncompromising sincerity, which is often accompanied by the theme of cruelty. In terms of cruelty and sincerity, the work of Elfriede Jelinek (and at some point, her biography) reminds us of the English playwright and theatre director Sarah Kane, whose work explores similar themes: violence, cruelty, gender relations, pornography, consumer society criticism, and mental disorder.

Although Elfriede Jelinek is an internationally acclaimed playwright, it is problematic to find her theatre texts in English. It is even harder to find them in Georgian since, unlike Elfriede Jelinek's novels, her theatrical texts are not yet available in the Georgian language. Hence Georgian theatre still has a long way to go before discovering Jelinek's dramaturgy.

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri

*Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
Professor*

Humans. Places. Time

Nothing so accurately expresses visually time, epoch, political, economic, social or cultural condition of a country as architecture. Secular. Cult. Public or private. It is both changeable and timeless over time. It forever captures events, expresses and stores them in one way or another, in a state, in a form. Forms of public administration. Peace and war. Peaceful life or dramatic alternation of events are icons in the architecture of buildings, streets, cities or villages and the history of the people living in them (sometimes only a few years, sometimes centuries).

Cinema as the most "real" field of visual art, "close to life," which, although transformed into a new artistic reality, but the existence of human beings in the real environment (even the most unreal and conditional), naturally depicts characters settled in countries, cities, villages, streets, homes. Familiar or unfamiliar, in the data depicted with "familiar" or separated characteristic signs. It preserves the traces of their existence, history and transmits them to the future.

Just like in world cinema, a place in Georgian cinema – a street, a city, a village "natural" and "inevitable" in addition to the "use" and the workload in practice, has become a necessary and important artistic expression of the director's intention, an artistic metaphor.

And as in all other cases (according to the variability of the idea, theme, concurrence of problems, urgency, etc.) different functions, meanings, different and versatile ways of representation, obey the approach. Always and now too. Obey the "law" of the variability of reality and its adequate on-screen reality, based on the requirements of artistic tendencies, directions, currents.

This is how the portraits of countries, societies or individuals were created, including familiar strokes and details (like image films or album-postcards) and unfamiliar buildings or panoramas that clearly and unequivocally express the director's intentions about the human spirit at different stages of existence.

The screening of "familiar" cities and "thus" showing them in the cinema had different reasons at different times. The faces of "unknown" and "hidden" places were painted in different ways, which represented and embodied the society of "familiar" and "unknown" people.

In both cases, cities / villages / streets have evolved into one of the most distinctive and self-coded systems of cinematic expression in cinema, with ways of deciphering it over time, with demolition, with construction, with demolition again, with rediscovery and demonstration.

It is a fact and I think it is important that over time, our attitude towards both historical reality and its imprint on the screen changes.

Maia Levanidze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

“Old” and “New” Generations in Search of New Styles (Georgian Cjinema of the 1980s)

The cinematography of the 1980s can be discussed as an attempt to enrich or deepen the tendencies that were sharply observed in the 1960-70s. During this period, thinking with coded, expressive elements became important. Preference was given to ‘*what*’ and then

'*how*'. The 1980s became the boundary point when the style of living and communicating by double standards in the Soviet society became clear. The absurdity of Soviet ideology, the sense of illusory prosperity, became more acute, which is why it became important, for both generations of filmmakers during this period, to clearly reflect on the civic positions they held in relation to the moral problems of the society. The focus was not on the analysis of the process but on the outcome. What we got under the Soviet government and what a man has become. Most of the directors were "ascertaining the facts", thus telling from the position of an external observer about the existing acute and topical problems.

The main trends in the cinema of the 1980s can be divided into two stages – before the "transformation" (1980-85) and its subsequent stage (1985-90). In the first stage, the authors tried to talk about the vicious sides of society: bureaucracy, corruption and more. In the foreground were issues of personal and public relations. During this period, such important works were created as: Eldar Shengelaia's "Blue Mountains or an Unbelievable Story", Rezo Esadze's "Nylon Fir Tree", Merab Kokochashvili's "Three Days of Hot Summer". As for the second stage, in parallel with the old generation, a younger generation came to Georgian cinema. The so-called "80s" who had a different vision in their works.

The reflection of realism in their works lost their lyrical intonation, sense of humor, sophisticated compositional structure, tendency to build a complex spatial perspective, and so on. The gray, seemingly ugly environment, the depreciated values caused a kind of protest in them. Temur Babluani's "Flying Sparrows" (1980) Nana Jorjadze's "Journey to Sopot" (1980), Aleko Tsabidze's "Spot" (1985), Levan Zakareishvili's "Temo" (1986), etc. tell about the lower strata of society, people, who failed during adaptation to the society, who were doomed by society for the hopeless everyday and the future. Thus, the topic discusses the socio-political situation of the 1980s, the main trends of Georgian cinema, the creative search of the old and new generations.

Lela Tsiphuria

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Assistant-Professor

Becoming From Real Story to a Surrealist Feature Film in the Most Anti-Soviet Film, Tengiz Abuladze's "Repentance"

Tengiz Abuladze's film "Repentance", which was completed in 1984, is still considered as the most anti-Soviet film of the twenty-first century. The third part of the trilogy - this is what Tengiz Abuladze called a combination of films of completely different genres and styles – "Invocation", "Tree of Wish", "Repentance". What did the director mean by the unity of the screenings of Georgian literary masterpieces and the film created with the original script? The paper will provide an analysis on this issue.

"Repentance" was on the "shelf" for three years. The film is based on a real story – the fact that happened in Samegrelo, the deceased was exhumed for revenge. The original version of the script was also designed for narration in a completely realistic cinematic language. In the first version, the avenger, the protagonist of the film, was a man, a house painter. Tengiz Abuladze was going to choose the role of avenger between Tengiz Archvadze and Gia Peradze. In the final version, the story became the fruit of the memory and imagination of a woman who baked cakes, which was filled with seemingly completely incompatible characters, details, circumstances. What caused such changes? The paper analyzes their cause-and-effect relationships in detail. The author of the paper, was an assistant on this film and tells us about the filming, the process of creating metaphors and the formation of the film's stylistics from the position of an eyewitness and a participant in the process.

The story of making this film is directly related to the policy of the then First Secretary of the Central Committee of Georgia, Eduard Shevardnadze. Shevardnadze started the game of democracy and "Repentance" was created under his direct patronage. In the political game, Shevardnadze successfully played the role of a progressive-minded democrat, but this did not prevent him from shooting the main actor of the main role of "Repentance", Tornike Aravidze, –

Gega Kobakhidze. In the paper will be analyzed the sociopolitical situation in Georgia and the Soviet Union in the eighties and the status of Tengiz Abuladze's film in this situation.

The paper also analyzes the circumstances that prevented the release of the film for 3 years and the subsequent situation when the triumph of "Repentance" took place worldwide.

The main virtue of "Repentance" is the creation of generalized artistic faces along with the position of the director. But the characters in the movie also have specific prototypes. One of the topics of research is a comparative analysis of the actions of intellectuals, real people and heroes of "repentance" in the 1930s.

The aim of the research is to analyze the symbolic-metaphorical cinema language of "Repentance" and the influence of stylistics on the artistic quality of the film.

Tengiz Abuladze stated in one of his interviews – "One of the biggest mistakes of all time is ours, and not only ours. It is a fatal crime that a very large part of the society considers the difference between good and evil, but in fact this difference is absolute. "Repentance" was the first cinematic victory in the fight against the evil empire, and it remains so in the twenty-first century.

In addition, the paper analyzes the scholarly quotes and the opinions of prominent contemporary artists – Revaz Chkheidze, Giga Lortkipanidze, Robert Sturua, Akaki Bakradze, Avto Makharadze about "Repentance", memories from the working process.

Irakli Paghava

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

PhD Student

Ingmar Bergman – Difficult Model of Conditionality

Dramaturgical building and the meaning of the key concept of the film is one of the most important topics and a subject of research in modern cinema.

The article discusses some characteristics of Ingmar Bergman's dramaturgy's metaphysics, which follows the mainstream of the

development of the story and nature of the characters. It is united by Psychoanalysis. Such arrangement is a part of the director's vision and it comes from his scripts ("The Seventh Seal", "Fanny and Alexander", "Scenes from a Marriage"), but in each one we can find motives of existential matter changed and interpreted by Bergman.

This range is so expressive and has such an ability to bring something new to talk about in every era, that in every film we can see how Bergman found a compatible artistic face for tragedy and psychological drama. He created a scheme, which gives us similarities in every environment and character's nature. This leaves us an unusually big space for analysis.

Therefore, Bergman's theme of the unity of life and death, youth and old age is one complete dramaturgical structure, a model of a world, created from details, to which he dedicates his work.

Researching this subject gives us the ability to have a completely different face of expression as a tradition. Ingmar Bergman established it newly with united vision of literary and historical associations. Ancient drama and mythos come alive in psychological drama as one of the forms of the lives of Bergman's characters, a way of displaying their nature and tragedy.

This way of thinking requires very difficult and big resources from the author – this was how Ingmar Bergman was thinking in dramaturgy, a master of psychological drama.

Nino Gelovani

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Assistant

TV Series – The Impact of Audio-Visual Storytelling on Society about Culture and Traditions

Television as a global system and a lifestyle phenomenon for a wide audience influences an outcome that positively or negatively shapes not only an individual or a group, but society as a whole. In modern society we can freely see what values have decreased, which have increased or has established. Man, certainly, evolves over time and his views change along with values, but television plays the biggest

role in shaping the character. We receive lots of information from television and the Internet on a daily basis and at such speed that the capabilities of the perceptual and memory phases are doubled. Television has no borders, people living in different countries of the world get to know and talk to each other through audio-visual language. Television has become an integral part of every sphere of life.

The 21st century is considered the century of TV series by many. Audio visual narration and watching a story with a TV series is the best way to spend your free time. Every day, together with the characters of the TV series, we overcome new obstacles, and it seems that we will never get bored of it, because "characters we are familiar with" are us, who are familiar with the problems often given in TV series. TV series have become a train of the collective narrative as a precondition for the creation of a new civilization. Cinema tried to create a national myth, which was shattered by TV series. The TV series has become a form where an era without crisis is created, scattered in time and space. This is a story without a beginning and an end – in the rhythm of the beginning and end of the TV series seasons.

The TV series is a new civilization that perceives the world in a fragmented way, because “the principle of the TV series is to deviate from the path. It is not just a popular TV genre, it is primarily a form, it is aesthetically new and we know that the invention of forms is rare, deeply relevant. The symptom of the series is the world, it is structured as a world in crisis, or the world itself will be structured as a series. Mass, popular culture is an integral and widespread part of modern culture. TV series are a phenomenon of mass culture, which soon established an honorable place in the broadcasting space. The TV series, in turn, is related to pop culture through TV channels and social networks. In Georgia, as well as around the world, there has been a real boom of TV series in recent years. Consequently, it is very difficult for any show to be particularly fascinating to the viewer, at first the viewer denied this fact, convincing himself that he had no time to watch TV series. But with the advent of the internet, the circle of addiction to the TV series has expanded, viewers can watch the TV series at any time and do not have to sit at the screen at specific times in the evenings.

The dependence on the Internet and TV series, to some extent, reflects the mood of our society. People are alienated from each other. Often, a virtual image of a person is more favorable to us and to him than a real, tangible one. The viewer begins to live with the feelings of another, with the emotions of another.

TV series gives the audience a chance to travel around the world, get to know different cultures and traditions, which diversify their lives.

Keywords: TV, TV series, pop culture, sociocultural.

MUSICOLOGY

Marina Kavtaradze

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Georgian Music from Independence to Independence

Georgia gained and restored its independence twice in the past century (1918/1921 and from 1991 to this day). Over the century the two-way path from independence to independence was difficult and heterogeneous with intertwined causal connections in socio-political and cultural spheres. Freedom is like a litmus test, which reveals and catalyzes certain processes. The golden age of new Georgian music – the first republic of independent Georgia in 1918-1921 – was preceded by a long period that prepared this rise in musical culture. At a glance, similar processes preceded musical culture of the second independence. First of all, this was the path of reforms in different directions, including the sphere of education, music professionalization. Main reason for the not-so-insignificant success of the reforms was the consolidation of the political and public spectrum, active public participation in the process and a well-thought transformation of the inherited ugly system.

In this context the paper discusses: what challenges did the musical culture of the Democratic Republic face? What was the path like it took before gaining independence? What were the features of the idea of Georgian nationalism?

How did these two stages of Europeanization/globalization take place in the country, whose musical culture was based on a different type of professionalism before the 19th century? Who and what played a crucial role in this process? What does independence mean in music? What role did the “founders” play in these processes?

The crisis that began after 1991, even under freedom and independence, was at the same time a means for opening up great opportunities and horizons. It was from this period that Georgia started to position itself on the international arena, when it appeared here after gaining independence in education, creativity or any other field, because the independence we gained under the First Republic did not allow Georgian culture to enter the world arena in a short time, even though, the leaders of the time were well-aware of the need for this, especially in the field of education. The period of the second independence really provided this opportunity, the then-initiated process of renewal and exchange of experience is very important, especially in the field of education. For art, it was a historically determined act that revealed both the expansion of the creative horizon and mastering of contemporary processes taking place in 20th century art. All this is reflected in the unique style of the new generation Georgian composers. However, under complete freedom, it clearly lacked the intensity, which probably is the driving force for true art, which had evoked interesting new concepts in Georgian music of the previous period, said what needed to be said, covertly, but still spoke using double coding, the language of proverbs and brought its sorrows to listener.

The paper, which touches upon the musical culture of two periods of Georgia’s independence, is an attempt to answer these questions and generalize the problems, based on the comparative method.

CULTURE

Mariam Marjanishvili

Niko Berdzenishvili Kutaisi State

Historical Museum

Doctor of Philology

The Knight in the Panther's Skin on Paris Stage

In the 1880s, the publication and illustration of *The Knight in the Panther's Skin* in Georgia was initiated by Giorgi Kartvelishvili. Meanwhile in emigration, staging of this genuine work on the Paris ballet stage was funded by the tycoon emigrant Beridze, about whom Rejeb Jordania gives an interesting memory in his book "I grew up in Leville": "My mother had an idea, to stage a ballet based on the poem by the great Georgian poet of the twelfth century – Shota Rustaveli – *The Knight in the Panther's Skin*. Her initiative was crowned with success".

Finances and responsibilities were distributed and dealt with. Contracts with lead performers were signed. Soon, rehearsals started in one of the halls of the Elysian Fields. The meetings were held daily between 10 am and 4 pm. The head of the ballet, Serge Lifar, directed everything and was the choreographer himself. Among the guests was Nikolai Evreinov, a well-known theatrical critic and author of numerous plays staged on world stages, who was commissioned to write a screenplay for a ballet based on the poem by Shota Rustaveli.

Evreinov included in the script episodes from the lives of Rustaveli and Queen Tamar, as the poet dedicated his work to the latter. Russian artists Natasha Goncharova and Larionov, who created the scenery and costumes, were also invited to the ballet.

Lifar invited the old maestro of Russian ballet as a choreographic consultant, thanks to whose amazing mind he was able to present the individual details of the movement, the rhythm.

Since the ballet "Shota Rustaveli" was a new staging, Lifar had to study in depth the Russian translation of the poem by Balmont as

well as the Georgian *The Knight in the Panther's Skin* illustrated by the artist Mikhai Zich in order to grasp all the details. That is why Lifar invited Georgian dancer Petriashvili to the ballet to get acquainted with the ballet movements typical for Georgian dance, because including Georgian details in the performance was a necessary process.

Work on the ballet was going on at an unprecedented pace. Serge Lifar introduced a new creative method. Usually, the choreographer first chooses the music, or the music is written especially for him, according to which he stages the dances. In the ballet "Shota Rustaveli" everything happened the other way around: Lifar first staged the dances, and the composers created the music on the scheme developed by the choreographer.

After three years of rehearsals, it premiered at the Monte Carlo Opera in the spring of 1946. The ballet was performed on the Paris stage four times after the premiere. Then the ballet based on Shota Rustaveli's poem disappeared from the stage and never returned. Even today, no one knows what happened to the music, the scenery or the costumes.

Striving for something new is the first requirement of the human imagination, and finally, the truth became apparent that there was no greater pleasure for Georgian political emigrants and the ballet troupe than to enjoy creativity. Especially when it came to the most precious treasure for Georgians, Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*.

Nino Kharchilava

Batumi Art State University

PhD

Zedashe in contemporary Gali District

(Based on Ethnographic Materials from Gali District)

The article relies on fieldwork-ethnographic materials obtained for years by us in the Gali district. It represents religious customs and rituals related to sacrificing Zedashe wine specially kept in Kvevri

(big clay pitchers) buried in Marani (wine cellar). The materials include interesting data. Wine used to be a ritual drink and offering for a religious holiday. The wine offered to saints or churches was called Zedashe. Zedashe is the first squeezed (Naduda) wine called Okhvameri in the Gali district. Okhvameri means Kvevri full of wine buried in the wine cellar, which is offered to a concrete deity. Therefore, it is a place for performing certain prayers and rituals called Okhvameri. Zedashe Kvevri was buried in the cellar, which used to function as a chapel.

In the Gali district, there is plenty of various sacramental Kvevris or Okhvameri Lagvanefi for offerings to saints and deities. All families used to have a different kind of Okhvameris specially for various saints. Some of these types of Kvevris belonged to a person or a family.

Some family rituals performed in wine cellars are still preserved in the Gali district. According to the traditions, the head of the family used to pray to deities. The family used to have sacramental kvevris named after certain holidays. They were specially opened and offered for these holidays. The wine cellar was comprised of several sacramental Kvevris or Okhvameri Lagvani.

Nowadays, there are almost no rituals preserved classically. Chapel rituals, participating persons and types of offerings are often different from each other. Most families who perform rituals for Zedashe Kvevris do not follow the exact rules of traditions. They have some innovations in their ritual practice, although along with transformed forms, some families perform prayers almost the same way as the traditional ones.

Thus, Zedashve Kvevris in wine cellars were essential prerequisites for health and material wealth. It was an organized relationship between the god (deity) and a human. The wine cellar used to be not only a place for keeping wine and products (sheltered wine cellar) but also a sacred place recognized as a symbol of fertility and wealth.

ART EDUCATION

Nino Davitashvili

Batumi Art State University

Doctor of Performing Arts

Academic Singing and Acting Skills Problems and Ways of Solution

The art of music and drama is in harmony with the phenomenon of transformation of the singer-actor on the stage. The mechanism of interaction in operatic art – extrapolation of vocal, music and performing arts is not allowed in terms of singer, role and acting skills. "Opera art considers different elements in itself, among which there is a reasonable balance, which creates a theatrical performance between spectacle on the one hand and drama on the other".

Earlier the audience used to go to the theater to listen to the opera, now it goes to watch the opera performance. Today the audience is not satisfied with just the sound heard from the stage. It demands from a modern opera actor not only quality vocals, but also a complete transformation into a character, or "effective vocals", based on feelings – according to the stage actions. Therefore, along with the voice of the vocalist, the role and importance of acting in the opera is inevitably great.

The main distinguishing features in opera and drama acting are as follows:

1. An opera actor has a pre-defined rhythmic structure of speech.
2. The composer creates the background of emotions: happiness, excitement, joy, misfortune, etc.
3. The singer-actor is placed within a strict framework of musical form.
4. Action arises from music, score.
5. An opera actor is looking for ways to realize a creative task. Acts not only through music, but also through the use of words ...

It is noteworthy that the problem, which is called the mastery of the actor in the operatic art, remains an eternal problem for both

theatrical life and scientific thinking, and acquires a special urgency because:

1. The directorial and scenographic concept was developed.

2. Vocal art is perfected and conquers high peaks, while the actor's acting skills remain beyond the field of vision for the opera performer. Is it because there is still no clear and adapted synthetic method of raising a singer-actor, which combines dramatic and singing difficulties in itself? This issue is discussed by the director and teacher T. Abashidze: "The less effective the current method is that the elements are taught not in a complex, not collectively, not as part of the 'whole', but separately, in a combination: vocals, movement, acting skills.

Today, Georgian theatrical performance pedagogy uses the practical experience of Stanislavsky, M. Chekhov, Vs. Meyerhold, E. Vakhtangov, G. Tovstonogov, D. Aleksidze, G. Zhordania and other famous director-teachers. It is recommended to study modern musical-theatrical pedagogy, its complex analysis and create a modern methodology based on the same traditions for acting in academic singing, which will allow the student to devote appropriate time to vocal training, develop and strengthen acting skills and successfully use operatic performances.

Tamar Beridze

*Batumi Art State University
Assistant-Professor*

Attention and Coordination in Process of Education of Actors

Scenic attention is one the most significant skills for actors. An actor's work demands multifaceted attention, as no details should skip from his/her attention while being on stage, should lead easy and effortless communication with the stage partner or draw attention from one detail to another. At the same time, she/he should be able to control the surroundings in terms of being able to move easily within the space. Most important issue is that an actor becomes fully engaged

and concentrated during the performance. All the above-mentioned demands tension of attention and efforts from an actor.

During the education process, the development of the attention support to the actor is elaboration of different skills, and one of the most significant skills a student should obtain is skill of coordination that demands the maximal mobilization of attention.

Coordination represents one basic skill of body control. Coordination is the ability of combining and integration of different independent movements and all the muscles of the body are involved in a whole process.

The coordination ability is reflexive, and in frequent cases, it is revealed automatically. During the walk we do not comprehend the motion of hands and feet, but if we become more attentive we will see that they are moving in different directions though rhythmically. If a person suffers from impaired coordination of body, he/she has difficulties not only in movement and orientation of relevant space, but in finding himself within the space.

Quite a lot of attention is dedicated to the development of coordination ability in the musical-rhythmic education process. The music accompaniment of each exercise is vividly characterized with rhythmicity and big importance is devoted to the calculation of the longevity of sounds and metric size.

Thus, attention and coordination plays crucial role in actor's creative life. The elaboration of these skills is a result of special rhythmical exercises (one of such exercise is given at the end of the paper), which serve to the generation of comprehensive skill of attention and coordination for the actors. Later these skills enable actors at the stage to control the scenic space, partner, performance tempo-rhythm, movements, speech and etc.

The paper suggests one such exercise that is intended for development of attention and coordination.

Role and Strategies of Communication in Verbal and Nonverbal Aspects

In contemporary world and in condition of information boom, the significance of communication is increasing day by day, as the development of any activity or simply human relations depends on it.

We frequently meet the list of vacancies where among other requirements the employer demands the skill of communication as a mandatory quality. Communicational skills are important in all fields of activity (service, sales, education, etc.)

In the process of communication, people always strive for a goal, for which communication strategy and tactics are necessary. The communicative goal is the result, the consequence, on which the communicative act is oriented.

Nowadays, different concepts of communication strategies and tactics are actively used in different types of discourse.

“There are key differences between the strategy and tactics: strategy means the plan for achieving the goal, while tactics include the activities applied for achieving the goal”.

M. Kuznetsov and I. Tsikunov distinguish the following types of communication strategies: open and close, monologic-dialogic and role based (according to social role).

Open communication is a will and skill of a person for expressing his/her own opinion, readiness for listening – considering the other’s opinions. In ideal circumstances, all the type so communitarian should be open.

Close communication is absence of will and skill of expressing open’s opinion.

Consequently, “the communication code represents the complex system of principles that regulates the activities of communitarian process’s participants”.

The communication strategy is implemented through verbal and nonverbal tactics, combination of speech techniques and body language that leads to the achievement of goals.

სარჩევი:

ხელოვნებათმცოდნეობა

ნათელა ჯაბუა	3
არქიტექტურული სტრუქტურის მდგრადობის შესახებ ჯვარგუმბათოვან ტიპებში	
ნინო სულავა	21
კოლხური ბრინჯაოს კულტურა და „ფანტასტიკური ცხოველი“ (ტიპოლოგია, ქრონოლოგია, გავრცელება, გენეზისი)	
მარინე ფუთურიძე	35
ორნამენტული მოტივები და მათი პრეზენტაციების ხერხები ძვ.წ. II ათასწლეულის დასაწყისის ვერცხლის ჭურჭელზე	
ნელი ჩაკვეტაძე	52
ხატი საქტიტორო გამოსახულებით აცის მთავარანგელოზის ეკლესიიდან	
ნათია კვაჭაძე.....	64
აჭარის ხის მეჩეთების ტრადიციული დეკორი და მხატვრული შემკულობის ფორმები	
მაია ჭიჭილეიშვილი.....	81
მელვინეობის ტრადიციები და მარან-საწნახლები აჭარაში	
ირინა ძუცოვა	108
მებაღის შვილი – ქართული კულტურის სიმბოლო	
ირინა ძუცოვა	120
ქართული მოტივები ნატალია გონჩაროვას შემოქმედებაში	
რატი ჩიბურდანიძე	125
მელანქოლია როგორც ცხოვრების წესი (მეტაფიზიკური ფერწერა – 105)	
ა. ფეიზა ჩაკირ ოზგუდოვადუ.....	137
განსხვავებული პერსპექტივები, ახალი ფოკუსები: თურქუ- ლი კერამიკის ხელოვანთა შემოქმედების ანალიზი	
ოლგა შკოლნა.....	151
ქართველი ხელოვანის ვლადიმერ ვეფხვაძის ტრადიციული ხეზე კვეთა	

თეატრმცოდნეობა

თეიმურაზ კეყერაძე	168
თეატრი და სამშობლო	
ლაშა ჩხარტიშვილი	183
თამაში ცხოვრებაში და ცხოვრება თამაშში (ალექსანდრე ეკმანის „თამაშის“ მაგალითზე)	
ანა მირიანაშვილი	194
ევა ბალი და მისი საბავშვო თეატრი ბელგიაში	
ანა კვინიკაძე	203
ელფრიდე იელინეკის დრამატურგია	

კინომცოდნეობა

ლელა ოჩიაური	213
ადამიანები. ადგილები. დრო	
მაია ლევანიძე	228
„ძველი“ და „ახალი“ თაობა ახალი სტილის ძიებაში. 1980-იანი წლების ქართული კინო	
ლელა ნიფურია	244
რეალური ისტორიის სიურეალისტურ მხატვრულ ფილმად ქცევა ყველაზე ანტისაბჭოთა ფილმში, თენგიზ აბულაძის „მონანიებაში“	
ირაკლი ფალავა	254
ინგმარ ბერგმანი – პირობითობის რთული მოდელი	
ნინო გელოვანი	266
სატელევიზიო სერიალები და აუდიო-ვიზუალური თხრობის გავლენა საზოგადოების კულტურასა და ტრადიციებზე	

მუსიკის მცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე 279

ქართული მუსიკა დამოუკიდებლობიდან
დამოუკიდებლობამდე

კულტურა

მარიამ მარჯანიშვილი 299

„ვეფხისტყაოსანი“ პარიზის სცენაზე

ნინო ხარჩილავა 308

ზედაშე თანამედროვე გალის რაიონში
(გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

სახელოვნებო განათლება

ნინო დავითაშვილი 324

აკადემიური სიმღერა და მსახიობის ოსტატობა.
პრობლემები და მათი გადაჭრის გზები

თამარ ბერიძე 338

ყურადღება და კოორდინაცია მსახიობის აღზრდის
პროცესში

თეა ცაგურია 346

კომუნიკაციის როლი და სტრატეგიები ვერბალურ
და არავერბალურ ასპექტში

CONTENTS
ART CRITICISM

Natela Jabua	354
On the Sustainability of Architectural Structure in Cross-domed Types	
Nino Sulava	355
The Colchian Bronze Culture and a “Fantastic Animal” (Typology, Chronology, Distribution, Genesis)	
Marina Puturidze	357
The Ornamental Motifs and the Method of their Representation in the II Millennium BC Silver Vessels	
Neli Chakvetadze	359
Icon with the Donor Image from the Church of Archangel at Atsi	
Natia Kvachadze.....	360
Traditional Decor and Forms of Artistic Decoration of Wooden Mosques of Adjara	
Maia Tchitchileishvili.....	361
Winemaking Traditions and Cellars and Wine-Presses in Ajara	
Irina Dzutsova.....	362
La Géorgie et Natalia Gontcharova	
Irina Dzutsova	362
Pirosmani, Fils du Jardinier	
Rati Chiburdanidze	362
Melancholy as a Way of Life (Metaphysical Painting – 105)	
A. Feyza Çakir Özgündoğdu	364
Different Perspectives, New Focuses: An Analysis on Artists Performing Turkish Art of Ceramics	
Olga Shkolna.....	364
Traditional wood carvings by Georgian artist Vladimer Vepkhvadze	

THEATRE STUDIES

Teimuraz Kezheradze	365
Theater and Motherland	
Lasha Chkhartishvili.....	367
Play in Life and Life in Play (On the Example of Alexander Ekman's 'Play')	
Ana Mirianashvili.....	369
Eva Bal and Children's Theater in Belgium	
Ana Kvinikadze	371
Elfriede Jelinek's Dramaturgy	

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri	372
Humans. Places. Time.	
Maia Levanidze.....	373
"Old" and "New" Generations in Search of New Styles (Georgian Cinema of the 1980s)	
Lela Tsiphuria.....	375
Becoming from Real Story to Surrealist Feature Film in the Most Anti-Soviet Film, Tengiz Abuladze's "Repentance"	
Irakli Paghava.....	376
Ingmar Bergman – Difficult Model of Conditionality	
Nino Gelovani	377
TV Series – The Impact of Audio-Visual Storytelling on Society about Culture and Traditions	

MUSICOLOGY

Marina Kavtaradze	379
Georgian Music from Independence to Independence	

CULTURE

Mariam Marjanishvili	381
The Knight in the Panther's Skin on Paris Stage	
Nino Kharchilava	382
Zedashe in Contemporary Gali District (Based on Ethnographic Materials from Gali District)	

ART EDUCATION

Nino Davitashvili	384
Academic Singing and Acting Skills Problems and Ways of Solution	
Tamar Beridze	385
Attention and Coordination in Process of Education of Actors	
Tea Tsaguria	386
Role and Strategies of Communication in Verbal and Nonverbal Aspects	



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0186, ა. ჰოლიტაოვსკაიას №4. ☎: 5(99) 17 22 30; 5(99) 33 52 02
E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversali@gmail.com