

---

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ჰიბანო

№4 (73), 2017

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი – 2017

---

---

---

---

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა დიეზანი №4 (73), 2017

სარედაქციო საბჭო

**ლია**

**კალანდარიშვილი**

**ლავა**

**ჩხარტიშვილი**

**ნათია ფულუპიძე**

ლიტერატურული

რედაქტორები

**მარიამ იაშვილი**

**მარიპა**

**მამაცაშვილი**

დაკაბადონება

**ეკატერინე**

**ოქროპირიძე**

გამომცემლობის

ხელმძღვანელი

**მამა მასაძე**

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

კრებულის სტამბური გამოცემა  
ეგზავნება სხვადასხვა  
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და  
ცნობებისათვის მოგვმართეთ:  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის  
გამზირი №40, საქართველოს შოთა  
რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,  
II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411  
- 240

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

---

---

---

---

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

Art Science Studies №4 (73), 2017

**Editorial Group**

LIA  
KALANDARISHVILI  
LASHA  
CHKHARTISHVILI  
NATIA TSULUKIDZE

**Literary Editor**

MARIAM IASHVILI  
MARIKA  
MAMATSASHVILI

**Book Binding**

EKATERINE  
OKROPIRIDZE

**Head of Publishing  
House**

MAKA VASADZE

Materials supplied for the volume should be provided with corresponding scientific appliance. Paperwork concerning author~s academic qualification and summary of work should be attached in Georgian and English languages.

Printed version of the volume is sent out to various international research centers.

Works should be supplied under the following contact:  
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University  
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411-240

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: [kentavri@tafu.edu.ge](mailto:kentavri@tafu.edu.ge)

Web: [www.tafu.edu.ge](http://www.tafu.edu.ge)

---

---

---

---

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

მაკა ვასაძე  
შექსპირის „მაკბეთის“ აუდიო-ვიზუალური  
ინტერპრეტაცია .....9

### კინომცოდნეობა

ზვიად დოლიძე  
იტალიური სტილის კინოკომედია .....17

### უნივერსიტეტის

#### სადოქტორო პროგრამა

ლევან ალიაშვილი  
ქართული მისნური საცემკვავო  
რიტუალები .....27

მაია არჩვაძე  
სკორტი ვიზუალურ ხელოვნებაში .....50

ხათუნა დამიძე  
რატული საცემკვავო დიალექტის  
ურთიერთმიმართების საკითხი ფორმისა და  
საცემკვავო ლექსიკის მიხედვით .....67

გორა კაპანაძე  
თეატრალური ნიღაბი და მისეილ  
ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ .....81

ვასტანგ ჯაჯანიძე  
თანამედროვე კინომეტყველების  
საკითხები .....95

ზაქარია ჯორჯაძე  
მარქსისტული ტენდენციების გავლენა  
საბჭოთა კერიოდის ქართულ კინოში .....108

ზურაბ ხუციშვილი  
კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერა:  
ისტორიული გამოცდილება და  
თანამედროვე მღგომარეობა .....123

---

---

## CONTENT

### **THEATRE STUDIES**

**Marine (Maka) Vasadze**

AUDIO-VISUAL INTERPRETATION OF  
SHAKESPEARE'S "MACBETH"  
(Why is Human Predisposed to a Violence) .....137

### **FILM STUDIES**

**Zviad Dolidze**

ITALIAN STYLE FILM COMEDY .....138

### **UNIVERSITY PH.D PROGRAM**

**Levan Aliashvili**

THE GEORGIAN MAGIC DANCE RITUALS .....140

**Maya Archvadze**

SPORTS IN THE VISUAL ARTS .....141

**Khatuna Damchidze**

THE SUBJECT OF RELATIONSHIP OF RACHIAN  
DANCE DIALECT ACCORDING TO ITS FORM AND  
DANCE GLOSSARY .....142

**Gocha Kapanadze**

THEATRICAL MASK AND "KVACHI  
KVACHANTIRADZE" BY MIKHEIL  
JAVAKHISHVILI .....143

**Vakhtang Jajanidze**

CONTEMPORARY FILM NARRATIVE .....145

**Zakaria Jorjadze**

THE FACE OF THE PRIEST AT VARIOUS SOVIET  
PERIODS IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY .....146

**Zurab Khutsishvili**

STATE SUPPORT OF FILM INDUSTRY:  
HISTORICAL EXPERIENCE AND  
CURRENT SITUATION .....147





# თეატრმცოდნეობა





---

---

**მაკა ვასაძე,**

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

**შექსპირის „მაკბეთის“  
აუდიო-ვიზუალური ინტერპრეტაცია**

(რატომ არის ადამიანი მიდრეკილი ძალადობისკენ)<sup>1</sup>

საქართველოში არსებული რეგიონული თუ საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალების ერთ-ერთი უპირველესი მიზანია მაყურებელს შესთავაზოს სპექტაკლები, რომლებშიც ასახულია მსოფლიო სათეატრო სივრცეში მიმდინარე პროცესები. 2014 წლის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის – „საჩუქარი“ გახსნაზე წარმოდგენილი ენ ბოგარტისა და დარონ ლ. უესტის, სითი კომპანიში განხორციელებული „რადიო მაკბეთი“ შექსპირის „მაკბეთის“ ერთობ ორიგინალური, საინტერესო, განსხვავებული ინტერპრეტაციაა. ბოლო წლებში თბილისელ მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ენაზა სხვადასხვა კონცეფციისა და ფორმის „მაკბეთები“: რობერტ სტურუას, დათო დოიაშვილის, მაია კლერვესკას, ანდრო ენუქიძის, ვანო ხუციშვილის სარეჟისორო ნამუშევრები.

რატომ არის დღეს ასე აქტუალური ეს პიესა? რეჟისორ ენ ბოგარტის მოსაზრებით, „მაკბეთში“ ასახული ძალადობის, ძალაუფლებისკენ სწრაფვის თემები ჩვენს რეალობაში არსებული უდიდესი პრობლემებია. სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა ამ პიესის დადგმა, რომელიც მის

---

<sup>1</sup> მოხსენება წაკითხულია ამერიკისმცოდნეობის XVIII საერთაშორისო კონფერენციაზე, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ამერიკისმცოდნეობის ინსტიტუტი, ამერიკის შესწავლის საქართველოს ასოციაცია, 2017 წელი.

უსაყვარლეს რეჟისორს – ორსონ უელსს ეძღვნება. ორსონ უელსის რადიოდადგმამ „მარსიანელები“ უბიძგა ენ ბოგარტს „მაკბეთის“ რადიოდადგმად გათამაშების იდეისკენ. 1938 წ. ორსონ უელსის „მარსიანელებმა“ შეერთებული შტატების მოსახლეობის უმრავლესობა შოკში ჩააგდო. ამერიკელებმა დაიჯერეს, რომ მარსიანელები მართლაც შემოესიენ დედამიწას.<sup>1</sup>

უილიამ შექსპირის მიხედვით განხორციელებული „რადიო მაკბეთის“ თანადადგმელი დარონ ლ. უესტი სპექტაკლის ხმის რეჟისორიცაა. ხმის რეჟისორის თანადადგმელობა არაა გასაკვირი, ვინაიდან დადგმის სტილისტიკას ძირითადად: სიტყვა, ტექსტი, ხმოვანება, ხმის ეფექტები განსაზღვრავს. აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენის ვიზუალური გადაწყვეტა, მხატვარ ჯეიმზ შუტის მიერ შექმნილი 30-იანი წლების რადიოსტუდიაში გათამაშებული „მაკბეთი“, დეკორაციებითა და კოსტიუმებით თავიდანვე განაწყობს მაყურებელს სპექტაკლის განსხვავებული ფორმით აღსაქმელად. XX საუკუნის 30-იანი წლების კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები, შექსპირისეული არისტოკრატიული ინგლისის სისხლიან ვნებათაღელვას ანალიტიკურ-ინტელექტუალური ფორმით გადმოსცემენ.

ზევით აღვნიშნე, რომ დადგმა ორსონ უელსის ხსოვნას ეძღვნება და აქედან გამომდინარე, სპექტაკლის დასაწყისში მაკბეთის როლის შემსრულებელი სტეფენ ვებერი ორსონ უელსს მოგაგონებთ, რომელიც რადიოსპექტაკლის ჩასაწყურად მოსულ მსახიობებს აკვირდება. რადიოსტუდიაში მოსული მსახიობების მშვიდი, წყნარი მზადება ნელ-ნელა შექსპირის სისხლიანი ტრაგედიის ასპარეზად გარდაიქმნება. დადგმაში უარყოფილია ყოველგვარი ვიზუალური

<sup>1</sup> Chilton Martin, The War of the Worlds panic was a myth, “The Telegraph”, 06.05.16. <http://www.telegraph.co.uk/radio/what-to-listen-to/the-war-of-the-worlds-panic-was-a-myth/> (ბოლოს გადამოწმდა 29.01.17).

ეფექტები და ვნებათაღელვა სიტყვებში, ტექსტის წარმოთქმაშია გადანაცვლებული. ლედი მაკბეთის როლის შემსრულებლის ელენ ლორენის, მიკროფონთან წარმოთქმული სიტყვები და ტექსტი, რომელსაც მსახიობი მიკროფონის გარეშე ამბობს, განსხვავებული მეტყველების ტექნიკას მოითხოვს. მსახიობები და რეჟისორები ამ ხერხს მიმართავენ სპექტაკლში აქცენტების გადასანაცვლებლად. წითელ კაბასა და შლაპაში გამოწყობილი ლედი მაკბეთი თავიდანვე თითქოს სისხლის ლაქად აღიქმება. საოცარი ტრაგიზმით წარმოდგინა ელენ ლორენმა სიგიჟის ეპიზოდი. მხატვარ-გამნათებლის ბრაიან შუტის მიერ შექმნილი ნახევარტონებისა თუ შუქრდილების მონაცვლეობა, კიდევ უფრო ამძაფრებს მისტიკურ განწყობას. წარმოდგენაში შექმნილი ხმოვანი რიგის მეშვეობით, იდუმალი, თითქოს სხვა სამყაროდან წამოსული ხმები კუდიანების წინასწარმეტყველების ეპიზოდებს ე.წ. საშინელებათა წარმოდგენის ელფერს სძენს.

ამბავი გვიან ღამით, მიტოვებულ თეატრში თამაშდება. სარეპეტიციო მაგიდის გარშემო მსხდომი არტისტები შექსპირის პიესის ტექსტს ამუშავენ – ე.წ. სამაგიდო რეპეტიცია აქვთ. მათი მეტყველება „ავტომატის ჯერივით“ სწრაფი და ამავდროულად მიმზიდველია. მსახიობ-პერსონაჟთა გარშემო კი, ძველი ცნობილი სპექტაკლების ლანდები ცოცხლდება. ეს ნაწყვეტები: ამბიციის, ძალადობის, ბედისწერის, განგების, თავისუფალი ნების, ქედმაღლობის, შურიძიების, სიამაყის, გადაუწყვეტელობის, პარადოქსის, ქალსა და მამაკაცს შორის მუდმივი ბრძოლის გამოშხატველია. სცენაზე სიგიჟის ნაპერწკლები გიზგიზებს და ფეთქდება. ამგვარი რეალობისა თუ ირეალობის, ცნობიერისა თუ არაცნობიერის ზღვარზე, სარეპეტიციო ოთახში, მსახიობები შექსპირის „მაკბეთის“ გამოხატვას და მყურებლამდე მოტანას ცდილობენ.

მაგიდები, სკამები, მიკროფონები, სცენის სიღრმეში მდგარი პიანინო – მცირერიცხოვანი ნივთებისგან შემდგარი დეკორაცია – 30-იანი წლების ჩამწერი სტუდიის გარემოს ქმნის. ჩაბნელებულ დარბაზში სანთებელის შუქზე მსახიობები სცენისკენ იკვლევენ გზას. შუქის ჩამრთველს მიაგნებენ, ანთებენ სინათლეს და იწყება რეპეტიცია „მაკბეთის“ რადიოდამდმისთვის. თავიდან თითქოს ეზარებათ კიდევ რეპეტიციის გავლა, უხალისოდ იღებენ ხელში თითოეული მათგანისთვის განკუთვნილ ტექსტს. ინტერესი გრძნეული ქალის ტექსტის წარმოთქმის დროს ჩნდება. აკიკო აიზავა, ვილ ბონდი, ჯან მურეი ჯანილო, სამუელ სტრიკლენი, ელენ ლორენი, დებორა ველესი, სტივენ ვებერი – საათნახვრის განმავლობაში გაითამაშებენ „მაკბეთის“ ტრაგედიას. ყოველი მათგანი რამდენიმე როლს ასრულებს. სამსახიობო ოსტატობით, პროფეზიონალიზმით გამოირჩევა ამერიკელი მსახიობების თამაში. მინიმალისტური ხერხების გამოყენებით ისინი ემოციურად მუხტავენ მაყურებელს. განსაკუთრებით მომწესხველია ქალთა ტრიო, რომლებიც მთხრობელებს, გრძნეულებს, ლედი მაკბეთს, ლედი მაკდაფს, მაკდაფის შვილს განასახიერებენ.

რეჟისორების ჩანაფიქრით, მსახიობები 30-იანი წლების კოსტიუმებით თამაშობენ. მათ შორის ერთადერთი ლედი მაკბეთის წითელი კაბა, წითელი ფენსაცმელები და წითელი ხელთათმანები გამოირჩევა. წითელი ფერი, ამ შემთხვევაში, როგორც ძლიერების, ასევე ავისმომასწავებელი სიმბოლოა. მსახიობები არაჩვეულებრივად ფლობენ ხმას. სხეულის მოძრაობა სწორედ ხმას ექვემდებარება. ინტონაციით, აქცენტებით, ხმის ტემბრის ცვალებადობით ზემოქმედებენ მსახიობები მაყურებელზე. გასაოცარი იყო მაგალითად, დებორა ველესის გრძნეულის მონოლოგი მიკროფონთან. სცენა ჩაბნელებულია, მხოლოდ დებორას გრძნეულია

განათებული, ჩაის ფინჯანი უჭირავს ხელში და კოვზს ურევს, თითქოს დიდ გობში ხარშავდეს მომაჯადოებელ ნაყენს. მსახიობის მიერ წარმოთქმული სიტყვები ჟრუნტელის მომგვრელია. ანდა, ლედი მაკლაფისა და შვილის დიალოგი. გასაოცარი იყო აკიკო აიზავას გარდასახვა პატარა, შეშინებულ ბიჭად, რომელიც ჯიუტად იცავს მამას.

რეჟისორებმა და მსახიობებმა, ყოველგვარი ტექნიკური ეფექტების გამოყენების გარეშე, შექსპირის „მაკბეთის“ მისტიკური გარემოცვა შექმნეს. სპექტაკლი საათნახევარი მიმდინარეობს. რა თქმა უნდა, ტექსტი შემოკლებულია, დადგმის კონცეფციიდან გამომდინარე, რაღაცები ჩამატებულია. მაკბეთი და ლედი მაკბეთი ყოველ ჩვენგანში არსებობს – გვეუბნებიან რეჟისორები. ხოლო, რატომ არის ზოგადად ადამიანი მიდრეკილი ძალადობისკენ, რატომ ისწრაფვის იგი ასე გაშმაგებული ძალაუფლების მოპოვებისკენ – ეს ის კითხვებია, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში არსებობს და აწუხებს ადამიანთა მოდემას. ის, რომ ბოროტი სული ყოველ ადამიანში არსებობს, პროგრამაში როლების შემსრულებლების ჩამონათვალშივე ჩანს. ყოველი მსახიობი სხვასთან ერთად გრძნეულს თამაშობს. „რადიო მაკბეთი“ იწყება და მთავრდება მიზანსცენით: სტეფან ვებერის მაკბეთი, რომელიც სცენაზე მიმდინარე ამბის რეჟისორადაც შეიძლება აღვიქვათ, მარტოდმარტო ზის სცენის შუაგულში და უსასრულობაში იმზირება; ალბათ სურს, განჭვრიტოს მარადიული კითხვა: რატომ არის ადამიანი მიდრეკილი ძალადობისკენ...

ენ ბოგარტის რეჟისურით, სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებმა უდიდესი პროფესიონალიზმი გამოავლინეს. არაჩვეულებრივი მეტყველების ტექნიკა, ხმის ფლობა, მათ მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა დატვირთული იყო უდიდესი განცდით. „რადიო მაკბეთში“ სიტყვის პრიორიტეტი მაყურებელს თანამონაწილედ აქცევს.

აღმოჩნდა რომ, მინიმალური ვიზუალური ეფექტებითაც შესაძლებელია შექსპირის ტრაგიკული ვნებების წარმოდგენა. კომპანია სითის მსახიობები, ყოველდღიური ტრენაჟის მეშვეობით აღწევენ იმ საოცარ ტექნიკას, რომელიც მათ სპექტაკლში წარმოაჩინეს.

თბილისსა თუ რეგიონებში არსებული თეატრალური ფესტივალები, ნათლად ასახავს მსოფლიო სათეატრო სივრცეში მიმდინარე პროცესებს და ასევე, საუკეთესო საშუალებაა ახალი სათეატრო ფორმების, ძიებების, სიახლეების გასაცნობად. ამის ნათელი მაგალითი გახლდათ ამერიკული კომპანია სითის „რადიო მაკბეთი“. თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. მუდმივი ძიების, განახლების პროცესში იგი იცვლის ფორმებს, შინაარსს, ხერხებს, გამოხატვის საშუალებებს, უბრუნდება საწყისებს, განვლილ ეტაპებს, იღებს წარსულიდან ამა თუ იმ ელემენტს, გადაამუშავებს და ისევ ახალს ქმნის. იდეა კი უცვლელი რჩება, თამაშის ენით – ელაპარაკოს ადამიანებს, დააფიქროს, შთააგონოს, ემოციურად დატვირთოს, დიალოგზე გამოიწვიოს. მოკლედ, არისტოტელეზე უკეთ საუკუნებია ვერავინ განსაზღვრა თეატრის არსი, იდეა – „კათარსისი“.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- წიფურია ლ. „მშვიდობა ღიმილით იწყება,“ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ №6, 2014, გვ. 4011;
- ვასაძე მ. მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი - 2014“, ჟურნ. „აფსაროსი“, 27.03.2015, გვ. 55-62;
- Zinoman Jason, To Hear Shakespeare, Perchance to Dream of Him (“Radio Macbeth”), The New York Times, 10.13.10. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05E1DE103FF930A25753C1A9669D8B63> (ბოლოს გადამოწმდა 29.01.17).

---

---

# კინომცოდნეობა





---

---

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

## **იტალიური სტილის კინოკომედია**

კომიკოსები იტალიურ კინოს არასოდეს აკლდა. ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში კინოკომპანია „იტალა ფილმის“ ერთ-ერთმა დამფუძნებელმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა, ჯოვანი პასტრონემ თავისთან სამუშაოდ მიიწვია ფრანგი კინოკომიკოსი ანდრე დიდი, რომელსაც დაარქვა მეტსახელი „კრეტინეტი“ და შეუდგა მასზე სერიების გადაღებას. ამ შემთხვევამ მძლავრი ბიძგი მისცა სხვა იტალიურ კინოკომპანიებს, რათა ცირკებში, თეატრებში, მიუზიკჰოლებში მოეძიათ ამ ამპლუის მსახიობები და კინოში წაეყვანათ. ასე და ამგვარად, გამოჩნდნენ ეკრანზე და პოპულარობა მოიხვეჭეს ფერდინან გიომმა, მარსელ ფაბრმა, რეიმონ დანდიმ და სხვებმა, რომლებსაც, ანდრე დიდის მსგავსად, კინომეწარმეებმა შეურჩიეს სხვადასხვა მეტსახელი. ფილმები მათი მონაწილეობით მალევე გასცდნენ იტალიის ფარგლებს. ბევრმა მათგანმა არა მარტო ევროპული ქვეყნების, არამედ აშშ-ის კინოთეატრების რეპერტუარებშიც დაიმკვიდრა მყარი ადგილი. მიუხედავად ამისა, სერიების ასეთი მოღა იტალიელებმა ფრანგებისაგან გადმოიღეს,<sup>1</sup> ხოლო თითოეული ზემოთ დასახელებული მსახიობი იმ ეპოქის განუმეორებელი ფრანგი კომიკოსის – მაქს ლინდერის უცილობელ ზეგავლენას განიცდიდა. ამდენად, ეს არ იყო სუფთა იტალიური მოვლენა.

---

<sup>1</sup> Directory of World Cinema. Italy (ed. Louis Bayman). Bristol: Intellect, 2011, p. 53

XX საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ასპარეზზე გამოვიდნენ ე.წ. „თეთრი ტელეფონების ფილმები“, რომელთა დიდი ნაწილი კინოკომედიებს წარმოადგენდა. არც ისინი გამოირჩეოდნენ ეროვნული მუხტით და მაშინდელი პოპულარული ამერიკული კომედიების საკონკურენტო ფუნქციას ასრულებდნენ.<sup>1</sup> აღნიშნული მიმართულების სახელწოდება წამოვიდა იქიდან, რომ ამ კინოსურათების გმირები ხშირად იყენებდნენ სწორედ თეთრ ტელეფონებს. მართალია, მაყურებელი ბლომად და სიამოვნებით დადიოდა მათ სანახავად, თუმცა ადგილობრივ კრიტიკას ეს კინოპროდუქცია არ მოსწონდა ქარაფშუტული, არასერიოზული და უგერგილო სიუჟეტების გამო.

იმავე ხანებში, თეატრიდან მივიდა კინემატოგრაფში შესანიშნავი კომიკოსი – ტოტო, რომელმაც მცირე ხანში არნახულ აღიარებას მიაღწია. დაახლოებით ორი ათეული წლის შემდეგ, იგი მსოფლიო რანგის „კინოვარსკკლავად“ იქცა. მით უმეტეს, რომ მისი ფილმების უმრავლესობა არც კი გაუტანიათ საზღვარგარეთ. რა თქმა უნდა, ტოტოს გვერდით მოღვაწეობდნენ სხვა კომიკოსებიც, მაგრამ მას ვერც ერთი უტოლდებოდა.

50-იანი წლების იტალიურ კინოში შეიცვალა წარმოების მეთოდები. ახალმა ინვესტიციებმა კინოწარმოების თავისებური „შემოქმედებითი გამოღვიძება“ გამოიწვიეს, ხოლო რიგმა ფაქტორებმა დიდად განაპირობეს დისტრიბუციის უკეთ განვითარება. მძლავრად ამუშავდნენ ლიდერი კინოკომპანიები. პროდიუსერები ძალ-ღონეს არ იშურებდნენ, რათა დახმარებოდნენ ახალბედა, ნიჭიერ კინორეჟისორებსა თუ კინოდრამატურებს და მნიშვნელოვან თანხებს იზიდავდნენ მათი პროექტების ხორცშესასხმელად. დაიწყო ეროვნული კინოხელოვნების აყვავების პერიოდი,

---

<sup>1</sup> Carolan, Mary Ann McDonald. The Transatlantic Gaze. Italian Cinema, American Film. Albany: Sunny Press, 2014, p. 27

რამიც დიდი წვლილი შეიტანა „კომედია ალ'იტალიანამ“ („იტალიური სტილის კომედია“), რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი ჟანრადაც კი ასახელებს,<sup>1</sup> თუმცა ის სუბჟანრს, ანდა კომედიის ერთ-ერთ მიმართულებას უფრო წარმოადგენდა, ვიდრე ჟანრს. მისთვის დამახასიათებელი იყო მწვავე სოციალური სატირა და გამჭირდავი გონებაშახვილობა, ცინიზმი, ენერგიული და ექსპანსიური კომიკური ტიპაჟები და სიტუაციები, მისწრაფებების დრამატიზირება, ტრაგიკომედიისაკენ გადახრა, ზშირ შემთხვევაში ტრადიციული კინოკომედიის ე.წ. „ჰეფი ენდის“ უქონლობა. თუკი „თეთრი ტელეფონების ფილმებში“ მხოლოდ ელიტარული კლასის ცხოვრებას აჩვენებდნენ, „კომედია ალ'იტალიანა“ მოიცავდა სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლების უჩვეულო თავგადასავლებს.

ისევე, როგორც კინოში პოპულარულ იტალიურ მხატვრულ მიმდინარეობას – ნეორეალიზმს, „კომედია ალ'იტალიანასაც“ ჰყავდა თავისი კონკრეტული, წინამორბედი ფილმები, რომლებმაც იმთავითვე განაპირობეს მისი აღმოცენება. უპირველეს ყოვლისა, ამაში იგულისხმება ე.წ. „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ რამდენიმე კომედიური ნიმუში. მაგალითისათვის, შესაძლოა, დასახელდეს დინო რიზის „ლარიბი, მაგრამ ლამაზი“ (1957). ამას გარდა, ზოგადად, ამ სუბჟანრში თავი მოიყარეს იტალიური ნიღბების კომედიის — „კომედია დელ'არტეს“ საუკეთესო თეატრალურმა ტრადიციებმა და XX საუკუნის დამდეგის ეროვნული ტიპაჟური კინოკომედიის გამოცდილებამ.

„კომედია ალ'იტალიანას“ პირველი ნამუშევარი — „ჩვეულებრივი უცნობები“ (1958) გადაიღო კინორეჟისორმა მარიო მონიჩელიმ. ამა თუ იმ კრიტიკოსის აზრით, ის თითქოს მხოლოდ ფრანგი ჟულ დასენის ფილმის,

<sup>1</sup> Giacovelli, Enrico. *Comedia All'Italiana*. Roma: Gremese Editore, 1995, p. 12

„მამაკაცური გარჩევები“ (1955) პირდაპირი პაროდიას და მეტი არაფერი.<sup>1</sup> ამგვარი პოზიცია არაა მართებული, ვინაიდან, ჯერ ერთი, ეს კინოსურათი სულაც არ წარმოადგენს ზემოთ აღნიშნული ფილმის პირდაპირ პაროდიას, და მეორეც, სინამდვილეში იგი პოპულარული ამერიკული განგსტერულ-კრიმინალური კინოს (ჯონ ჰიუსტონის, სტენლი კუბრიკის, ფრიც ლანგისა და სხვათა ნიმუშების) მსუბუქი გაშარჟება და გაკილევაა, რომლის მოქმედება იტალიურ გარემოშია გადატანილ-გათამაშებული და ასე მიწოდებული აუდიტორიისათვის. მაყურებლის რეაქციამაც არ დააყოვნა – ფილმს სერიოზული კომერციული შემოსავალი მოჰყვა.

სწორედ „ჩვეულებრივ უცნობებში“ გამოჩნდნენ „კომედია დელ’არტესათვის“ სახასიათო, კინემატოგრაფიულად საუცხოოდ გარდასახული პერსონაჟები. ამის თაობაზე ამახვილებენ ყურადღებას მკვლევრები – კარლო ჩელი და მარგა კოტინო-ჯოუნზი, როდესაც მიუთითებენ, რომ ვიტორიო გასმანის კინოგმირს, პეპეს ბეკრი რამ აქვს საერთო „კომედია დელ’არტეს“ პერსონაჟთან – კაპიტანთან, ხოლო მემო კაროტენუტოს კინოგმირს, კოზიმოს „კომედია დელ’არტეს“ სხვა პერსონაჟთან – პანტალონესთან. აქვე არიან პეპეს ბანდის დანარჩენი წევრებიც, რომლებიც „კომედია დელ’არტეს“ მასხარებს განასახიერებენ: ტოტოს გმირი, დანტე – პულჩინელას, კარლო პიზაკანეს გმირი, კაპანელე – არლეკინოს და ა. შ.<sup>2</sup>

ამ ნამუშევრით მარियो მონიჩელიმ შეფარულად დასცინა „ვარდისფერი ნეორეალიზმის“ სოციალურ ოპტიმიზმსაც და ნეორეალისტების აუხდენელ ოცნებასაც ახალი ჰუმანისტური ფასეულობების წარმოშობის

<sup>1</sup> Lee, Daryl. The Heist Film. Stealing with Style. London: Wallflower Press, 2014, p. 69

<sup>2</sup> Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 89-90

შესახებ. მან აჩვენა ღუხჭირი ცხოვრებისაგან სასოწარკვეთილებამდე მისული ადამიანები, რომლებიც თითქოსდა, უნაკლოდ დაგეგმავენ ლომბარდის გაქურდვას, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ მწარედ შეცდნენ. მონიჩელის სატირულმა სტილმა იტალიური კრიტიკა ისე დააინტერესა, რომ სპეციალისტები უმაღლეს შემადგენელ ფილმის დეტალურ განხილვა-გარჩევას, მისი თვითთრონიული და სარკასტული ფონის ანალიზს, სიმპათიური და, ამავდროულად, საბრალო ტიპაჟების შესწავლას.

„ჩვეულებრივი უცნობები“ იყო უდავო სიხალე, რომელმაც ეროვნულ კინოკომედიაში მიიტანა ახლებური იუმორი, რაც განიმსჭვალა არსებული რეალობისადმი გაწბილებული დამოკიდებულებით, ადამიანური და სოციალური პრობლემებისადმი უფრო ღრმა და დაკვირვებული მიდგომით. მან დასაბამი დაუდო მსგავს კინოკომედიებს, რომლებმაც მშობლიურ კინემატოგრაფს შორს გაუთქვეს სახელი.

„კომედია ალ'იტალიანას“ გამორჩეული ნიმუშების სიუჟეტური ქარგები ან ცალკეული ეპიზოდები გადაიღეს სხვა ქვეყნების (მათ შორის, აშშ-ის) სტუდიებში და მიუსადაგეს რა თავიანთ სინამდვილეს, შექმნეს ერთობ ნიშანდობლივი კომედიური კინოსურათები. მათში გადმოიცა ფარული თუ აშკარა სოციალური კრიტიციზმი, სატირის, პაროდისა და გროტესკის ხერხები.

60-იან წლებში „კომედია ალ'იტალიანას“, როგორც იტალიური კომედიის ახალ აღმადგენას, ხშირად მიმართავდა ეროვნული კინოწარმოება, რადგან მას ყოველთვის საკმაო შემოსავალი მოჰქონდა. წლიდან წლამდე იხვეწებოდა მისი სტრუქტურა, მრავალფეროვანი თემატიკა. მისი მიმდევრები ბევრს მუშაობდნენ ამ კუთხით, აანალიზებდნენ განვლილ კინოპროექტებს, იგონებდნენ უფრო მხიარულ ამბებს და მათი კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაციით უფრო

მეტ მაყურებელს იზიდავდნენ. ზოგი კინორეჟისორი გაცილებით კომფორტულად გრძნობდა თავს, როცა იღებდა კომიკურ ან ტრაგიკომიკულ კინოსურათს, ვიდრე დრამატულ ფილმს. მათთვის თავისებურ საპროგრამო დევიზად გადაიქცა მარხო მონიჩელის სიტყვები, რომ იტალიური კინოკომედია ყოველთვის აერთიანებდა სიცილს სასოწარკვეთის გრძნობასთან, იყენებდა იუმორის ცინიკურობას, რათა აესახა გადაულახავი დაბრკოლებების წინაშე მდგომი ადამიანის მისწრაფება გადარჩენისაკენ.<sup>1</sup>

„კომედია ალ'იტალიანას“ ჰყავდა ნიჭიერი კინოდრამატურგების მთელი პლეადა: როდოლფო სონეგო, ენო დე კონჩინი, ფურियो სკარპელი, ბერნარდინო ძაპონი, უგო პირი. მასში ლიდერობდა პოპულარულ კინომსახიობთა ზუთეული: ალბერტო სორდი, მარჩელო მასტროიანი, უგო ტონიაცი, ვიტორიო გასმანი და ნინო მანფრედი. თითოეული მათგანი უზღვავე ფანტაზიის უნართა და შესაშური ინდივიდუალური სტილისტიკით გამოირჩეოდა.

სუბჟანრის სამომავლო კლიშეები კარგა ხნით დაამკვირდა ორმა საუკეთესო ნამუშევარმა – „განქორწინება იტალიურად“ (1961, რეჟ. პიეტრო ჯერმი) და „რთული ცხოვრება“ (1961, რეჟ. დინო რიზი), რომლებშიც აისახა მორალური დილემები და სოციალური წინააღმდეგობები, ოჯახური კონფლიქტები და ქალაქურ-პროვინციული ვნებები, პიკანტური სიტუაციები და თვითკრიტიკული პოზიციები.

პირველ ფილმში ბრწყინვალედ თამაშობს მარჩელო მასტროიანი. მისი გმირი ერთფეროვანი ყოველდღიურობისაგან მოწყენილი, პროვინციელი არისტოკრატია, რომელსაც მობეზრებული ჰყავს საკუთარი ცოლიც და შერჩეული ჰყავს მომავალი

---

<sup>1</sup> Bondanella, Peter. A History of Italian Cinema. New York: Continuum, 2009, p. 181

საბედოც, თუმცა იტალიური კანონმდებლობა არ აძლევს განქორწინების უფლებას. ამის გამო იგი ცდილობს, მოიფიქროს მეუღლის თავიდან მოშორების მიზეზი. სიუჟეტი ოსტატურადაა გადაწყვეტილი არა დრამატულ, არამედ კომიკურ სტილში და, უღირსი ინტრიგის ან ტრაგიკული ეპიზოდის მიუხედავად, მხიარულ განწყობას ქმნის.

მეორე ფილმის, რომელიც ჩვენში გადიოდა შეცვლილი სახელწოდებით – „ჟურნალისტი რომიდან“, მთავარ პერსონაჟს ასახიერებს ალბერტო სორდი. იგი იდეალისტია და პატივმოყვარე, მაგრამ გარემოებები ხელს უშლიან ისე იცხოვროს, როგორც უნდა, ამიტომაც იწვევენ მისი ქმედებები სიცილსაც და სიბრაღულსაც. „რთული ცხოვრების“ სილიადაე ძვეს მის სამაგალითო ტონში, ზნეობრივი სათნოებებისა და ცოდვების ალეგორიულ პერსონიფიცირებაში“ – აღნიშნავს მკვლევარი ლუკა ბარატონი და აცხადებს, რომ – „ესაა გამაფრთხილებელი ამბავი სოციალურ, რომანტიკულ და ოჯახურ ურთიერთობებზე ახალი ზეწოლების ბრწყინვალეებასა და უბედურებაზე“.<sup>1</sup> დინო რიზი არ მოერიდა მისი თანამედროვე, თითქოს „ბედნიერი საზოგადოების“ ნაკლოვანი მხარეების გამომხეურებას და ფარდა ახადა საშუალო ფენის სადაგი დღეების პრობლემატიკას.

„კომედია აღ'იტალიანას“ სხვა ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია: ალბერტო ლატუადას „მაფიის წევრი“ (1962), დინო რიზის „გასწრება“ (1962), ვიტორიო დე სიკას „გუმინ, დღეს, ზვალ“ (1963), „ბუმი“ (1963), „ქორწინება იტალიურად“ (1964), პიეტრო ჯერმის „შეცდენილი და მიტოვებული“ (1964), დინო რიზის „ოპერაცია „სან ჯენარო““ (1966) და სხვ. მათი კომიკური სიუჟეტები მიმდინარეობდა იტალიაში

<sup>1</sup> Barratoni, Luca. Italian Post-Neoralist Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012, p. 233

მომხდარი მნიშვნელოვანი სოციალური ცვლილებების ჩვენების ფონზე.

მომდევნო დეკადაში „კომედია ალ'იტალიანას“, რომელიც უფრო ახლოს იდგა ტრაგიკომედიასთან, ვიდრე სუფთა კომედიასთან და ხანდახან ზღვარზეც კი იმყოფებოდა გროტესკთან, დაემატა ლინა ვერტიმულიერის, ეტორე სკოლას, ნანი ლოისა და სხვათა ღირსშესანიშნავი კინოსურათები, რომლებმაც კიდევ უფრო გაამრავალფეროვნეს მისი გალერეა.

სამწუხაროდ, დღეს იტალიური კინო იმდენადაა გაუფერულებული, რომ მისი შესვენებები აღარ იღებენ „კომედია ალ'იტალიანას“ ფილმებს, ამაში დამნაშავეის საკითხი კი მუდმივი მსჯელობის საგანია.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Barratoni, Luca. Italian Post-Neorealist Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012
- Bondanella, Peter. A History of Italian Cinema. New York: Continuum, 2009
- Carolan, Mary Ann McDonald. The Transatlantic Gaze. Italian Cinema, American Film. Albany: Sunny Press, 2014
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave MacMillan, 2007
- Directory of World Cinema. Italy (ed. Louis Bayman). Bristol: Intellect, 2011
- Giacobelli, Enrico. Comedia All'Italiana. Roma: Gremese Editore, 1995
- Lee, Daryl. The Heist Film. Stealing with Style. London: Wallflower Press, 2014



---

---

# უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით, სტატიების სტილი დაცულია



---

---

**ლევან აღიაშვილი,**  
ხელმძღვანელი, პროფ.: უჩა დვალიშვილი

## **ქართული მისნური საცემკვარი რიტუალები**

გაგრძელება, დასაწყისი იხ.: „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
დიებანი“, №3 (72), 2017

მკვლევარ ზ. ედილის ცნობით, საინგილოში გვალვის შემთხვევაში ლაზარობა, ხოლო ავდრის დროს – კოტიობა სცოდნიათ: „გაზაფხულსა და შემოდგომაზე, ამ მხარეში ისეთი გადაუღებელი წვიმები იცის, რომ – კაცი საშუაოდ ვერ გასულა“<sup>1</sup> – წერს იგი თავის ნაშრომში. იმავე მკვლევრის თანახმად, ამ რეგიონში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა თოჯინას – გამორჩეულად დიდ დედოფალას – რომელიც „კოტიტს“ წარმოადგენს.

„კოტიტი“ ქალის ტანისამოსითაა შემოსილი და ქალის მორთულობა აქვს. ამ შემთხვევაში მსვლელობას ბიჭები აწყობენ, თუმცა სარიტუალო ქმედების თითოეული დეტალი წინამძღოლის მეშვეობით იმართება. ზ. ედილის კვლევაში ხაზგასმით არის მითითებული, რომ რიტუალში მონაწილე პირები „სოფელს კომლეულად“ ჩამოუვლიან და ხალხს საგანგებოდ მორთული „კოტიტის“ მისალმებასა და ზვარაკის შეწირვას აიძულებდნენ. „თუ შესაწირი გულუხვი იქნება, მაშინ მზეც გამოვა. თუ ბევრი იქნება შესაწირი, მაშინ ოჯახს ვაჟიანობას ჰპირდებიან, თუ ცოტა – ქალიანობას და ისიც აკვანში გაუსკდებათ“. აღსანიშნავია, რომ შესაწირი აუცილებლად თეთრი ფერის უნდა ყოფილიყო, მაგ.: ფქვილი, ყველი, კვერცხი, ბრინჯი და ა.შ. იმ შემთხვევაში, თუ ოჯახი არაფერს გამოიტანდა, მაშინ რიტუალში მონაწილეები მის ეზოში

---

<sup>1</sup> ზ. ედილი, საინგილო, გამოც. „საბჭოთა მწერალი“, თბილისი, 1947წ., გვ. 122

„კოტის“ გააგორებდნენ და დაიწყებდნენ: კრუხ-წიწილა გაგიწყდეთო. როგორც ავტორი აღნიშნავს: „დიასახლისებს ამ წყევლის ძალიან ეშინიათ და ხელცარიელს არასოდეს არ გაუშვებენ ხოლმე კოტის“. როდესაც მონაწილეები მთელ სოფელს მოივლიდნენ, შეგროვილი სანოვავით ვინმეს ეზოში შეიკრიბებოდნენ „დროის გასატარებლად“, თან სათითაოდ შესთხოვდნენ ღმერთს გამოდარებას.<sup>1</sup>

ლაზარობა სცოდნიათ აჭარაშიც და მას „ლაზარობა“<sup>2</sup> სახელით მოიხსენიებენ. რიტუალი იმართებოდა წვიმის ან გვალვის დროს, უამინდობის შესაბამისად. მსველობაში აქაც ვხვდებით საგანგებოდ მორთულ დედოფალს, ანუ იმავე – „ქეფჩა ხათუნს“ (კოვზის, ნიჩბის დედოფალა), რომელიც გოგო-ბიჭების მიერ იყო შექმნილი და სარიტუალო მსველელობაში მონაწილეობდა. აღნიშნულ რიტუალში მონაწილე პირები სოფელს „ცეკვა-თამაშით ჩამოუვლიდნენ და, თან, ლაზარობას მღეროდნენ“. დანარჩენი სარიტუალო ქმედებების ციკლი, მაგ., წყლის გადასხმა, შესაწირის აკრეფა და ა.შ., როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში, აქაც იდენტური ფორმით მიმდინარეობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიულად აჭარა თურქული კულტურის მძიმე გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა და ტერმინიც „ქეფჩა ხათუნი“ თურქული წარმოშობისაა, ხალხურ ყოფაში შენარჩუნებულია ძველი ქართული საწესჩვეულებო მისტერია.

ასევე ვხვდებით ტერმინს „ამბალალი“<sup>3</sup>, რაც ლაზარობის სახესხვაობაა დიდაჭარაში, კერძოდ ხულოს რაიონში.

<sup>1</sup> ზ. ედილი. საინგილო, გამოც. „საბჭოთა მწერალი“, თბილისი, 1947წ., გვ. 123.

<sup>2</sup> ო. ჩიჯავაძე. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გვ. 32.

<sup>3</sup> ო. ჩიჯავაძე. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გვ. 8.

საწესჩვეულებო ქმედება, როგორც წესი, არ შემოიფარგლება მხოლოდ კონკრეტული რიტუალის აღსრულებით. გარკვეული დროის განმავლობაში იგი განსხვავებულ ცხოვრების წესსა და განსაკუთრებულ რეჟიმს, მთელ რიგ სამზადისსა და მისი წარმატებით განსახორციელებლად საჭირო ძალისხმევას მოითხოვდა მონაწილეებისგან. ამის ნათელი დასტურია, აფხაზეთში, გვალვის დროს შესრულებული ტრადიციული ქმედება, რომელსაც ბევრი რამ აქვს საერთო ლაზარობასთან.<sup>1</sup> სოლომონ ზვანბაის ჩანაწერების თანახმად, გვალვის დროს ქალიშვილები საუკეთესო ტანსაცმელში გამოწყობილნი, იკრიბებოდნენ მდინარესთან, ან წყაროსთან და ტოტებისაგან ტივს აკეთებდნენ. გოგონების სხვა ჯგუფი თოჯინას მორთავდა ქალად... სამზადისის დასრულების შემდეგ, ითხოვდნენ ვირს, გადააფარებდნენ ზეწარს და ზედ თოჯინას შესვამდნენ. სიმღერით გამართული სარიტუალო მსვლელობა ტივთან მთავრდებოდა, თოჯინას ჩამოსვამდნენ ვირიდან და ტივზე დასვამდნენ. ტივზე დაყრილ თივას აანთებდნენ, შემდეგ მდინარეზე გაუშვებდნენ. ვირს, იმავე წყალში აბანავებდნენ.<sup>2</sup>

როგორც ო. ჩიჯავაძე აღნიშნავს, თოჯინის გამართვა და რიტუალში გამოყენება თუშებსაც სცოდნიათ.<sup>3</sup> ამ შემთხვევაში, გოგონები აკეთებენ „საწვიმარ გუგამს“, რომელიც ჯოხისა და პატარძლის ტანისამოსისაგან შედგება. სოფელს შემოუვლიან, წყალზე წავლენ, საწვიმარ გუგამს გაწუწავენ, იმღერებენ სარიტუალო ტექსტს – „ალარ გვინდა გორახნი“. შემდეგ სოფელში ბრუნდებიან და შეგროვილი სანოვაგით ლხინს მართავენ. ბოლოს საწვიმარ გუგამს სამოსს გახდიან და ჯოხს გადაავლებენ.

<sup>1</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 51.

<sup>2</sup> Соломон Званбай. Абхазская мифология и религиозные поверья и обряды между жителями. Абхазии, Газ. "Кавказ", №82, 1885.

<sup>3</sup> ო. ჩიჯავაძე, მცირე მუსიკალური ენციკლოპედია, გვ. 56.

უძველესი წარმართული წეს-ჩვეულებებიდან შემორჩენილი სარიტუალო მსვლელობები, უკვე მტკიცე, მრავალსაუკუნოვანი მართლმადიდებლური სარწმუნოების დროსაც კი არ კარგავს აქტუალობას. ამის ნათელი დასტურია: „ხატაშეობა“, რომელიც ლაზარობის ლეჩხუმურ სახეობას წარმოადგენს და სადაც, გვალვის დროს, „ცაგერის ღვთისმშობლის, ძვირფასი ქვებით მოოჯვილ ხატსა და ოქროს ჯვარს გამოასვენებდნენ“, ღვთისმშობლის საგალობლის თანხლებით ჩხუტელის ან ლუხანისაკენ გაემართებოდნენ, ხატს გაბანდნენ, ხოლო ამის შემდეგ წვიმა აუცილებლად წამოვიდოდა.

ამდენად, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილი საკულტო რეკვიზიტები, იქნება ეს საკრალური თოჯინა თუ ქანდაკება, თვით ღვთისმშობლის ხატიც კი, რომელიც წყლის შესხმას (გაწუწვას) საჭიროებენ, უძველეს მსხვერპლშეწირვის რიტუალებთან და საწესჩვეულებო ქმედებებთან უწყვეტ კავშირშია.

გ. ჩურსინის ცნობით: წყლის განრისხებული ღვთაების გულის მოსაგებად, ძველ დროში, ადამიანს მსხვერპლად სწირავდნენ. მას მდინარეში ან ტბაში აგლებდნენ. მოგვიანებით, ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის აქტი „წყლის შესხმის“ – „გაწუწვის“ რიტუალით შეიცვალა და ნაცვლად იმისა, რომ ადამიანი დაეხრჩოთ, ამჯერად მხოლოდ მისი „წყალში ჩაყურყუმალებით“, ან უბრალოდ „წყალში შეგდებით“ კმაყოფილდებოდნენ, აქედან იწყება ერთმანეთისათვის „წყლის შესხმის ჩვეულება“<sup>1</sup> – წერს ავტორი.

მიუხედავად იმისა, თუ რამდენი დრო გავიდა, ან რომელი რელიგიური აღმსარებლობის მატარებელი იყო საქართველოს ესა თუ ის კუთხე, ჩანს, რომ უძველეს რწმენა-წარმოდგენებს ქართულ სოციალურ სივრცეში ფესვები ყოველთვის მყარად ჰქონდა გადგმული.

<sup>1</sup> გ. ჩურსინი, კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბილისი, 1913, გვ. 58.

ქართველ ხალხს არასოდეს გაუწყვეტია კავშირი თავის ისტორიულ, კულტურულ, რელიგიურ, მითოლოგიურ საწყისებთან. უძველეს ყოფაში ჩამოყალიბებულმა გენეტიკურმა ქვეცნობიერმა, დიდი გავლენა იქონია ქართულ ყოფაში საწესჩვეულებო ქმედებების ამ ფორმით განვითარებაზე.

ლაზარობის მსგავს სარიტუალო ქმედებას ვხვდებით „ქაშატობის“ სახითაც, რომელიც აპრილის პირველ შაბათს სრულდებოდა – „ღვარცოფს და დელგმას“, მოსავალი რომ არ წაელეკა და ჭირნახული არ დაეზიანებინა.

უხვ-ნალექიანობისა და სეტყვის საწინააღმდეგოდ „უქმის დანათვლა“<sup>1</sup> სცოდნიათ. „სოფელი ნაკვეთ დღედ პარასკევს და შაბათს აწესებს. გუთანს გამოუშვებენ, წავლენ ხატში, დაუკლავენ სასოფლო საკლავს და შეევედრებიან: სეტყვამ ყანები არ დასეტყვოს და ზომიერი დარ-ავდარი მისცეს“. უქმის გამტეხს სოფელი აჯვარიმბდა და დადგენილი წესი მოსავლის აღებადღე ძალაში იყო. თუ ვინმეს „საშური“ საქმე ჰქონდა, შეეძლო „უქმის დანათვლა“, ანუ მას შემდეგ, რაც ხატს საკლავს დაუკლავდა, შეეძლო მუშების შეგროვება სათიბისა თუ სამკალისათვის.

რელიგიურ-რიტუალურ საფერხულო მისტიკებს შორის, ფრიად მნიშვნელოვანი და გამორჩეული ადგილი უკავია სამკურნალო (სამედიცინო) დანიშნულების მქონე, მისნურ საცეკვაო რიტუალებს, რომლებიც ჩვენს ქვეყანაში „ბატონების“ სახელით არის ცნობილი.

ფერხულების გარდა, საქართველოს მთასა და ბარში თითოობით, წყვილ-წყვილად თუ ჯგუფურად წრიული „მუშპრობაც“ ფართოდ იყო გავრცელებული, რომელიც მთელ რიგ სარიტუალო წეს-ჩვეულებებს მოიცავდა. ვ. ბარდაველიძის აზრით, არსებობდა „სარიტუალო ქმედების განმსაზღვრელი ინსტიტუტები“

<sup>1</sup> ო. ჩიჯავაძე, მცირე მუსიკალური ენციკლოპედია, გვ. 68.

და „მაღალი განვითარების ასტრალური კულტები“. მაგ., სხვადასხვა სახის რიტუალს შორის, ფართოდ იყო გავრცელებული „დიდი დედის ნანას“ თაყვანისცემა. „აქ ამ ასტრალურ კულტებში, წრიული ცეკვების აზრს და დანიშნულებას, კარგად გამოავლენს, საწესო მოქმედებათა მთელი კომპლექსი, რომელშიც წრიული ცეკვები შედიოდა, როგორც საწესო მოქმედების ერთ-ერთი სახეობათაგანი“.<sup>1</sup>

საინტერესოა, რომ ვ. ბარდაველიძე ნანას თაყვანისცემას უკავშირებს „ბატონებისადმი“ მიძღვნილ სარიტუალო ქმედებას და ფრიად საგულისხმო დასკვნასაც გვთავაზობს. აღნიშნავს, რომ „ბატონების კულტის მნიშვნელოვან დამახასიათებელ მხარეს შეადგენდა ზვარას დაყენება და საერთოდ სახადიანი ავადმყოფის მიმართ, „თავშემოვლებისა“ და „გარშემოვლების“ რიტუალი, რომლითაც ხორციელდებოდა ბატონების თაყვანისმცემელთა წრის სახის ქმედობანი – ავადმყოფის გარშემო წრის გაკეთება, მის ირგვლივ შემოვლა და სხვადასხვა საბოძვარის, საზვარაკო საქონლის შემოტარება“.<sup>2</sup>

აღსანიშნავია, რომ ორივე ტერმინი – „თავშემოვლება“ და „გარშემოვლება“ წრიული ფორმის დასრულებულ ქმედებას გულისხმობს. „საზვარაკოს“ და „საბოძვარის“ დახასიათებისას ხაზგასმით მითითებულია, რომ აღნიშნული რიტუალების შესრულებისას, ღვთაებათათვის მიძღვნილ შესაწირს, თეთრი ფული, თეთრი ფერის თხა ან ციკანი წარმოადგენდა. შეწირვის შემდეგ კი მას წითლად შეღებავდნენ, ან წითელი ნაჭრებით შეამკობდნენ. ასევე ვხვდებით, სხვადასხვა

<sup>1</sup> ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბილისი, 1953წ., გვ. 129.

<sup>2</sup> ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბილისი, 1953წ. გვ. 129-130.



სახის შინაური პირუტყვისა თუ ფრინველის ზვარად დაყენებას. ზვარად დაყენებული საქონლის დაკვლა არ შეიძლებოდა. იგი სახლშივე რჩებოდა, ხოლო ფრინველს, ავადმყოფის გამოჯანმრთელების შემდეგ, „წმინდა ბარბარეს“ სახელობის ეკლესიას სწირავდნენ.

სარიტუალო აქსესუარებისა და რეკვიზიტების ფერთა გამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგანაც იგი მკაცრად არის დადგენილი. აღნიშნული ფერების შემცველი ატრიბუტიკა მისნური საცეკვაო რიტუალების თანმდევი და თითქმის ყველა ეპოქაში უცვლელად ვხვდებით, რაც კიდევ ერთი უტყუარი დასტურია აღნიშნული ქმედებების წინამორბედებთან უწყვეტი კავშირისა.

რაც შეეხება თვითონ რიტუალს, იგი მთავარი მოქმედი პირისა და დასსგან შედგება. ქურუმის ფუნქციას სახადიანის დედა ითავსებს (ე.წ. ბატონების მამიდა), ხოლო ავადმყოფის ახლობელი ნათესავები და მეზობლები დასში არიან თავმოყრილნი. საინტერესო ტერმინია „სახადი“. თავისთავად, თითქოს აუცილებლად მოსახდელს ნიშნავს და ვალის გასტუმრების, რაღაცის მაგიერის დაბრუნების ტოლფასიცაა იმავდროულად – სავარაუდოდ, აქ ღვთისაგან ნაბოძები სიცოცხლე და ადამიანური კეთილდღეობა იგულისხმება.

გარშემოვლების რიტუალი ხდებოდა, ერთი მხრივ, ცეკვითა და გალობით, აუცილებლად თეთრებში ან წითლებში შემოსილი, სშირად გულისპირგახსნილი და ძუძუებამოყრილი, ზოგჯერ კი სრულიად შიშველი მანდილოსნებისაგან, მეორე მხრივ – დაჩოქილ მდგომარეობაში, დაოთხილად და ფოფხვით. აგრეთვე აღნიშნული ფერის ტანსაცმლით შემოსილი ან სრულიად შიშველი ქალებისაგან, რომელთაგან ზოგს, კისერზე ვაზის ნერვის წნელის ან რკინის უღელი ედგა, ხელში ანთებული თაფლის სანთლები ეჭირა ან ხელის გულზე ბაზმები ენთო. მისტერიის სიმძაფრეს,

საკარაუდოდ, ავადმყოფის მდგომარეობა განაპირობებდა. რაც უფრო ავად იყო „სახადიანი“, მით უფრო მეტი თავდადებით სრულდებოდა რიტუალი და მით უფრო მეტად უცხადებდნენ მორჩილებას „ბატონებს“ ქურუმიცა და მისი თანმხლები დასიც.

აღნიშნული რიტუალური წესწვეულება ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. გამოიყენებოდა „ეპიდემიურ დაავადებათა დროს, ამ დაავადებაზე ზემოქმედების მიზნით“. ფაქტობრივად, სახეზე გვაქვს „გადაძვლებ სნეულებათა ცეკვით მკურნალობა“, ერთგვარი „ქორეო თერაპია“.

მთავარია პრობლემის დამარცხების ხერხის მოძებნა, ხოლო თუ ხერხი ეფექტური აღმოჩნდება, მაშინ კონკრეტულ სოციალურ სივრცეში იგი თავად იმკვიდრებს თავს და ადამიანური მოთხოვნილების შესაბამისად, ინდივიდუალური თავისებურებების გათვალისწინებით ვითარდება. უფრო მეტიც, სიმძაფრე და ძალისხმევა მას სწორედ საზოგადოების მხრიდან ემატება.

უძველესი წარმოდგენებით, ინფექციური დაავადებების, განსაკუთრებით კი „ყვავილას“ და „წითელას“ გამომწვევ მიზეზად, ადამიანში ე.წ. ანგელოზების „ბატონების“ დასახლება იწვევდა. მას როგორც სტუმარს, ისე აღიქვამდნენ და მაქსიმალურად ცდილობდნენ ეამებინათ მათთვის. ქართულ კულტურაში სტუმრის სტატუსის მქონე ადამიანი ისედაც დიდი პატივისცემით სარგებლობდა ზოგადად, და „ბატონები“ – მით უმეტეს. ბატონების განრისხებისა ძალიან ეშინოდათ, რადგან წარმოდგენების მიხედვით, „განრისხებული ბატონები სახლს უმსხვერპლოდ არ დასტოვებდნენ“. სწორედ ამიტომ, იქ, სადაც ავადმყოფი იმყოფებოდა, არ ამზადებდნენ სადილს, არ რეცხავდნენ სარეცხს. „ბატონები“ ვერ იტანდნენ გაღვივებულ ნახშირს, კვამლს, მღუღარე წყალს და. ა.შ. ანუ, საჭირო

იყო განსაკუთრებული ცხოვრების წესის შენახვა. რაც შეეხება დაავადებულს, მისთვის საგანგებო გარემო იქმნებოდა, მისი სამყოფელი გამორჩეულად ირთვებოდა, ოთახში ჰკიდებდნენ ფერად ნაჭრებს, წითელ ფარდებს, ცდილობდნენ ინტერიერის სასიამოვნოდ მორთვას. უნდა მოქცეულიყვნენ ისე, რომ ბატონებისათვის ეამებინათ და მათთვის ხოტბა შეესხათ.

როგორც ო. ჩიჯავაძე აღწერს: „გაისმოდა ჩონგურის ხმა და იავნანა. ქალები, რომლებიც ავადმყოფის გარშემო იყვნენ, „ბატონებს“ ცეკვით ართობდნენ, ამასთან მოცეკვავეები სულ შიშვლდებოდნენ. ნამდვილ სამკურნალო საშუალებას არ ხმარობდნენ, რადგან ეს ბატონებს არ სურდათ და ისინი სჯიდნენ იმათ, ვინც გაბედავდა მათთან ბრძოლას წამლებით“. ამგვარი სარიტუალო ქმედებისათვის არსებობდა განსაკუთრებული რეპერტუარი: „იავ-ნანა“, „საბოდიშო“, „ია პატენფი“.<sup>1</sup>

მკვლავრი ასევე აღნიშნავს, რომ „სამკურნალო ცეკვა იავ-ნანას თანხლებით, უფრო მეტად ქართლ-კახეთში გვხვდება, ხოლო „ბატონებო“ და „საბოდიშო“ დასავლეთ საქართველოში – იმერეთსა და გურიაში იყო გავრცელებული. ო. ჩიჯავაძე აღწერს ასევე სამეგრელოს რეგიონში შესრულებულ „საბოდიშოს“, რომელიც, ოჯახში ჩონგურის თანხლებით იმღერებოდა – „თუ ავადმყოფს ჩაეძინა, ჩუმიდებიან და ჩონგურს მის ახლოს კედელზე ჩამოკიდებდნენ, იმ რწმენით, რომ „ბატონები“, ჩუმიად უკრავენ ჩონგურზე და საოცარ ხმებს გამოსცემენ“.<sup>2</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ხალხთა რწმენით, ბატონები ავადმყოფობას იწვევდნენ, და რიგ შემთხვევაში, მათ, სიცოცხლის წართმევაც კი შეეძლოთ, ადამიანები მას

<sup>1</sup> ო. ჩიჯავაძე, კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბილისი, 1913, გვ. 54.

<sup>2</sup> ო. ჩიჯავაძე, კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბილისი, 1913, გვ. 51.

მინც „კეთილ სულებად“ აღიქვამდნენ და ხშირად დაავადებულის ამ მდგომარეობას – „საკუთარ დაუდევრობას“ მიაწერდნენ. ითვლებოდა, რომ ისინი მათივე მიზეზით არიან განრისხებული, მაგრამ ბატონების გულის მოგება სიმღერით და ცეკვა-თამაშით შეიძლებოდა.

საინტერესოა, ლ. გვარამაძის დაკვირვება. მკვლევარი ასკვნის, რომ ამ შემთხვევაში სიმღერის ზომა ცეკვის ნახაზის ტემპსა და რიტმს განსაზღვრავდა. ხოლო ცეკვა, ნელ და დამამშვიდებელ მოძრაობებზე იყო აგებული, რაც პირდაპირ გამოხატავდა შემსრულებელთა შინაგან მდგომარეობას. მაგ., ცეკვის თანმხლები ორივე სიმღერა *andante*-ს რიტმში სრულდებოდა: პირველი, „იავ-ნანა“ – *andante*-ს ხოლო, მეორე, „საბოდიშო“ – *andante cantabile*-ს რიტმზეა აგებული.<sup>1</sup>

სარიტუალო ქმედების მონაწილეთათვის მნიშვნელოვანი იყო მათი ფუნქცია-დანიშნულების არსში წვდომა, რაც სარიტუალო ქმედებისთვის თანმდევ, რამდენიმე ფაქტორს ითვალისწინებდა: პირველი იყო იმ ადამიანის შინაგანი მდგომარეობა, რომელიც არა მხოლოდ ზებუნებრივი ძალების, არამედ კონკრეტული პირების შველასა და დახმარებაზე, მათ ქმედებაზე იყო დამოკიდებული. მეორე – საკუთარ თავზე აღებული პასუხისმგებლობის გრძნობა, რაც რიტუალში ჩართულ მონაწილეებს ზედმიწევნით ზუსტად, მაღალი თავდადებითა და მონდომებით საკრალური რიტუალის აღსრულებისაკენ განაწყობდა. მესამე ფაქტორი შექმნილი სიტუაციის სიმძაფრეში მდგომარეობდა – ანუ იმის გააზრება, რომ მონაწილეთა მხრიდან ნაკლებ მონდომებას, მის არაადეკვატურ ქმედებას, ან თუნდაც არსებული სიტუაციის შეუფასებლობას, ოჯახში ფატალური შედეგის გამოწვევაც კი შეეძლო.

როგორც ჩანს, ზემოაღნიშნული ნიუანსები საკმარისი

<sup>1</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 37-38.

არგუმენტები გახლდათ რიტუალში მონაწილე პირთათვის, საფუძვლიანი მოტივაცია რომ ჰქონოდათ ავადმყოფის გადასარჩენად. სწორედ ამიტომ, აღნიშნული რიტუალი, რაც შეიძლება მეტი ემოციური და სანახაობრივი – „დამაჯერებელი ქმედებისაგან“ შედგებოდა, რაც პირველ რიგში, თავად მონაწილეების, შემდეგ „სახადიანის“ და, რა თქმა უნდა, თავად საზოგადოების რწმენაზე იყო ორიენტირებული. საინტერესოა, რომ დამსწრე საზოგადოებას სანახაობაში მაყურებლის ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული. ამდენად, ადამიანების რწმენაზე ორიენტირებული „დამაჯერებელი ქმედება“, როგორც ჩანს, ყოველთვის ახდენდა გარშემომყოფებზე გავლენას, რადგანაც სწორედ ამის შედეგად ირწმუნა ხალხმა მისი „ძალისა და მოქმედების“ ჭეშმარიტება და საუკუნეების განმავლობაში ღრმად დაიმკვიდრა თავი სოციალურში.

ო. ჩიჯავაძე აღწერს რაჭის რეგიონში შემორჩენილ ქალთა მისნურ საფერხულო რიტუალს „სარალე“, რომელიც სწორედ ზებუნებრივ არსებათა გულის მოსაგებად და მათი ავადმყოფობის სხეულიდან განსადევნად სრულდებოდა. საინტერესოა, რომ აღნიშნული რიტუალი მთვარის კულტისადმი მიძღვნილი: „თებერვალში დედაკაცები ჩაებმებოდნენ ფერხულში. ერთ-ერთი გამოეყოფოდა, პირით მზისკენ, დაიჩოქებდა, ცალი ზელით მიწას ეხებოდა, მეორე ხელს კი სიმღერის დროს ნახსენებ სხეულის ნაწილებზე ირტყამდა და ასევე მღერით ჩამოუვლიდა მთელ სხეულს. დანარჩენები მის მახლობლად მოძრაობდნენ და კორიფეს ნათქვამს ყოველი მუხლის ბოლოს იმეორებდნენ, თან „სარალეს“ დასძახებდნენ“.<sup>1</sup> აღნიშნული რიტუალი, ზეარსებათა გულის მოსალაგებად, მათი კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად და თავის შესაწყალებლად სრულდებოდა.

<sup>1</sup> ო. ჩიჯავაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკორის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, გვ. 55.

თუ გავიხსენებთ ზემოთ მოყვანილი რიტუალების მუსიკალურ თანხლებას, არც ისინი გამოირჩევიან მაღალხმიანი, მქუხარე შესრულებით. როგორც ჩანს, მთელი ამ რიტუალების კულმინაცია მათ მოქმედებასა და შინაარსშია. სარალეში ვხვდებით „კორიფეს“ – მთავარი ქურუმის სახით და მეფერხულებს, რომელნიც უერთმანეთოდ ვერ აღასრულებენ რიტუალს. ზემოთ ხსენებული რიტუალებიდან გამომდინარე, ყალიბდება (იკვეთება) ზოგად-სარიტუალო შესრულების ფორმა, რომელიც მოიცავს ერთ მთავარ ქურუმს და რიტუალში მონაწილეთა მთელ დასს, მეფერხულე, მოცეკვავე, ქალების სახით.

მისურ საცეკვაო რიტუალებს გამორჩეული მუსიკა თან ახლდა, სასიმღერო რეპერტუარის სახით, რაც არა ერთხელ გამოიკვეთა ჩამოთვლილი რიტუალების შესრულების დროს. ერთ-ერთ მაგალითად შეგვიძლია მივიყვანოთ აფხაზი ეთნოგრაფის, ან. მარლანის<sup>1</sup> ცნობა, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ „არშიშრა“ არის შინაარსი სიმღერისა „ატლარჩოპა“, რომელიც მძიმე დაავადებების ან „წმინდა ვიტის“ დაავადების დროს სრულდებოდა.

აფხაზეთში გავრცელებული „წმინდა ვიტის“ დაავადება მხოლოდ ქალიშვილებში გვხვდება. ავადმყოფოებს ჩვეულებრივი დაავადებულის სიმპტომები არ გააჩნდა, მაგრამ ემართებოდა კრუნჩხვითი მოძრაობები, „ლოგინში“ არ წვებოდა. ხანში შესულები ამ ქმედებას აღიქვამდნენ როგორც რელიგიურად დაავადებული ადამიანის გამიზნულ ქმედებას და ფიქრობდნენ, რომ ავადმყოფს თვით ღმერთი აცეკვებდა. ამიტომ მისი განკურნების ცერემონიაც მჭიდროდ არის დაკავშირებული საცეკვაო ხელოვნებასთან – ავადმყოფისა და ზებუნებრივი არსებების საამებლად, გარშემო მყოფები დაავადებულის სრულ განკურნებამდე

---

<sup>1</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 34.

სადღესასწაულო მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ. შესაბამისად, დაავადებული ქალიშვილი, ამ პერიოდში, გამორჩეული პრივილეგიებით სარგებლობდა არა მხოლოდ „აულში“, არამედ მთელ ოლქშიც. მაგ., უფლება ჰქონდა თავისთვის აერჩია მოსამსახურე პირი, როგორც გლეხებიდან, ასევე მასზე სოციალურად მაღლა მდგომი ფენიდან – თავად-აზნაურებიდან. ხოლო ეს „რჩეული“, მიუხედავად მისი სოციალური მდგომარეობისა, მოვალე იყო დამორჩილებოდა ავადმყოფის ნება-სურვილს. თუ სახლში შესული რომელიმე ადამიანი დაინახავდა „მოცეკვავე, ავადმყოფ ქალს“, ვალდებული იყო მასთან ერთად ეცეკვა. საინტერესოა ლ. გვარამაძის კვლევაში წარმოდგენილი „ატლარჩოპას“ სანოტო მასალა, რის საფუძველზეც ავტორი თავადვე აკეთებს დასკვნას და აღნიშნავს, რომ ვიტის სნეულებით დაავადებული აფხაზი ქალიშვილის ცეკვა ნელა იწყებოდა და თანდათან ჩქარდებოდაო.<sup>1</sup>

ამდენად, აფხაზეთის ტერიტორიაზეც, ისევე, როგორც საქართველოს სხვა რეგიონებში, გვხვდება საზოგადოების რწმენა-წარმოდგენების საფუძველზე ჩამოყალიბებული და საუკუნეების განმავლობაში უკვე ფესვგადგმული მკვეთრი დამოკიდებულებები – ზებუნებრივი ძალების ჩარევის შედეგად მყოფ დაავადებულთა მიმართ. ხოლო საზოგადოების მხრიდან მათი უპირობო მორჩილება დადგენილი წესებისადმი, ნათელი დასტურია იმისა, რომ საქართველოში გავრცელებული რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები და მათი ზეგავლენა სოციალურ სივრცეზე, ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა საზოგადოების განვითარების ყოფა-კულტურაზე.

მრავალფეროვანი მისნური საცეკვაო რიტუალების ჩამონათვალში საპატიო ადგილს იკავებს ხეთა თაყვანისცემასთან დაკავშირებული, სარიტუალო საწესჩვეულებო სანახაობანი.

<sup>1</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 35.

მიზიტხუს დღესასწაული გაზაფხულზე ეწყობოდა, რომელიც ქალთა უპირობო დომინირებით მიმდინარეობდა. თავისთავად, მიზიტხუ ტყეების ღვთაებად გვეკვლინება – მის დღესასწაულზე სახლებს ბალახებითა და ყვავილებით რთავდნენ. ი. ჯავახიშვილი საგულდაგულოდ აღწერს ამ დღესასწაულს: „წინა ღამეს, ახალგაზრდა ქალებს მოხუცი დედაკაცები გაუძღვებოდნენ და თოფის სროლით მიდიოდნენ ტყეში ხუთყურა ყვავილის საპოვნელად. ახალგაზრდა ვაჟები კი დაფლულ განძს დაეძებენ“.<sup>1</sup> მისივე თანახმად, საგანგებოდ ყვავილებითა და ბალახებით მორთულ სოფელში „სიმღერითა და დიდებით“, მზის ამოსვლისთანავე ბრუნდებოდნენ. ამ პროცესიას მოუძღვებდა წინამძღოლი – მოხუცი ქალის სახით. იგი მუხის ფოთლების გვირგვინით იყო შემკული და საზვარაკო ირემზე იჯდა. დიდ ყურადღებას იმსახურებს პროცესიის რიგითობის პრინციპი, რომელიც თეთრი გიორგის დღესასწაულზე აღწერილ რიგითობას ემთხვევა. გავიხსენოთ – წინამძღოლი ქალის შემდეგ მოდის ქალთა გუნდი და მხოლოდ შემდეგ – მამაკაცები. პროცესიის ამგვარი განაწილება გვაფიქრებინებს უძველეს საწესჩვეულებო ქმედებაში მდებრობითი სქესის დომინირებას რიტუალური მსვლელობის აღსრულებაში. ფაქტია, რომ ქურუშთა კოლეგია, ძირითადად ქალებისაგან შედგებოდა და რიტუალის ჩატარების ექსკლუზივისაც ისინი ფლობდნენ.

როგორც ლ. გვარამაძე წერს: „ყოველ ქალს თან ყვავილი, ან ხის ტოტი უნდა მიეტანა და სამსხვერპლოს ფეხით დაედო, რომელზედაც, მიზიტხუ ღმერთისათვის ზვარაკი უნდა შეეწირათ“.<sup>2</sup> ამ ქმედების შემდეგ, იმართებოდა ჯირითობა და ყაბახი, გამარჯვებულს სამსხვერპლოსთან მდებარე (შეწირული) ყვავილი

---

<sup>1</sup> ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტომი 1, გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.

<sup>2</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 62.



ან ტოტი ერგებოდა. იმავე მკვლევრის ინფორმაციის თანახმად, გამარჯვებულს უფლება ჰქონდა ყვავილის მიმტან გოგოსთან მთელი საღამო „მიზითხუს ცეკვა“ შეესრულებინა.

საინტერესოა, რომ ჩვენ მიერ მოპოვებული წყაროების თანახმად, თუ საწესჩვეულებო რელიგიური რიტუალები არ იმართებოდა რომელიმე ღვთაებისადმი განკუთვნილ სამლოცველოში ან ტაძარში (ანუ გამორჩეულ გარემოში), ხალხი თვითონ ქმნიდა ამ გამორჩეულ გარემოს, ანუ იმ ადგილს, სადაც აღნიშნული საწესჩვეულებო ან სადღესასწაულო ქმედება უნდა ჩატარებულიყო. ითვლებოდა, რომ ამ კონკრეტულ დღეს ღვთაებებიც ამ საგანგებოდ შექმნილ გარემოში იმყოფებოდნენ.

ხეოთა თაყვანისცემის სხვადასხვა სარიტუალო ქმედებას ან ხესთან დაკავშირებულ, გამორჩეულ ქცევის წესებს ვხვდებით ქართულ ყოფაში. მაგალითად, გურიაში<sup>1</sup> არსებობდა უნაყოფო ხის შელოცვა. „ბერწ ხესთან“ ქალი ჩონგურს დაუკრავდა და დაილიინებდა, იმ რწმენით, რომ იგი ნაყოფს გამოიღებდა. ასევე თანამედროვე ყოფაში ვხვდებით „კაკლის ხის შეშინებას“, მაგალითად, თუ იგი ნაყოფს არ გამოისხამს, ცულით აშინებენ. ცულის პირით ხეს რამდენჯერმე დაუკაკუნებენ, მასაც შეეშინდება და ნაყოფს მოისხამს. ამას გარდა, არსებობს სხვა უამრავი რწმენა და ცრურწმენა ხის კულტთან დაკავშირებით, რომლებიც უძველესი რწმენის საფუძველზე შექმნილი ხალხური მისნური რიტუალებიდან იღებენ სათავეს.

მისნური საცეკვაო რიტუალი პარალელურ სამყაროთა შორის ურთიერთობის აუცილებლობასაც უკავშირდება. სწორედ სააქაოსა და საიქიოს შორის კავშირის არსებობა, ამ ორი განზომილების ამოხსნა ამოძრავებდა და ამოძრავებს ადამიანთა მოდგმას მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში. ჯერ კიდევ უძველესი

<sup>1</sup> ო. ჩიჯავაძე, მუსიკალური ფოლკლორის ლექსიკონი, გვ. 61.

ადამიანის ცნობიერებაში ჩამოყალიბებული რწმენა-წარმოდგენები სხვა სამყაროს არსებობის შესახებ, უბიძგებდა ადამიანს – მოეფიქრებინა და დაეწყო აქტიური ქმედება ამ ამოუცნობ სამყაროში შესაღწევად. ადამიანი ხომ ისტორიულადაც სწორედ მისივე ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად მისიწრაფვოდა წინ. სასურველი მიზნის მისაღწევად კი მთელ რიგ ქმედებათა ციკლს საკუთარი რწმენა-წარმოდგენების საფუძველზე აყალიბებდა – თავად ადგენდა წესებს და ამ ქმედების წარმატებით განხორციელებისათვის, საკუთარი ხედვითა და შთაგონებით ანიჭებდა უპირატესობას ამა თუ იმ მოვლენას. საინტერესოა, რომ სწორედ თავად ადამიანმა აირჩია და ასე ვთქვათ, „თავი მიანდო“ ამ სამყაროში უძველესი ადამიანური საწყისის იმ სქესის წარმომადგენლებს, რომლებიც მისსავე რწმენა-წარმოდგენაში „უფრო ღვთაებრივი“ იყვნენ... ადამიანიც სწორედ მათ მიანდობს მისთვის ფიზიკურად მიუწვდომელ სამყაროსთან ურთიერთობის პასუხისმგებლობას – იმ სამყაროდან მათივე არსებობისათვის აუცილებელი ინფორმაციების მოპოვებას. და ეს ყველაფერი სწორედ პარალელურ სამყოფელთან მყარი და დადებითი ურთიერთობების შენარჩუნების მიზნით. ადამიანისათვის მიუწვდომელი „სკნელი“ მასზე აღმატებულად ითვლებოდა – ღმერთების, ნახევრად-ღმერთების, ღვთაებების, მათი გარდაცვლილი ოჯახის წევრების ან შორეული წინაპრების საცხოვრისად.

ზემოსხენებული მოსაზრების მყარ არგუმენტად საქართველოში არსებული მიცვალებულის სულის მოსახსენებელი რიტუალები (დალაობა, ლიფანილი და ა.შ) და მათთან დაკავშირებული რელიგიური წეს-ჩვეულებები გვევლინებიან. მაგ., ხევსურეთში ვხვდებით „ტალავართ აღებას“<sup>1</sup>, რომელიც მიცვალებულის

<sup>1</sup> მ. ბალიური, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. ტ. 3, გ. ჩიტაიას რედაქციით, გვ. 39-40.

სიკვდილიდან ერთი წლის თავზე ეწყობოდა. თავისი არსით, იგი მისნური საცეკვაო რიტუალია, ხოლო ფორმა და შინაარსი – წმინდა წყლის ქორეოგრაფიული მისტერია. როგორც მსგავსი ტიპის საფერხულო სანახაობები, ტალავართ ალებაც, მთავარი პერსონაჟისა და მეფერხულებებისაგან შედგება. ამ შემთხვევაში ქურუმს „მეენე“ ეწოდება (მიცვალებულის ერთ მოლაპარაკე), მეფერხულებს კი – „მოქვითინეთა“ გუნდი. რიტუალში მონაწილეთა სქესი მკაცრად განსაზღვრულია – მხოლოდ ქალებისგან შედგება.

მ. ბალიაური წერს: „ხმით ტირილის ატეხა ხდებოდა მას შემდეგ, რაც ქალები შექეიფიანდებოდნენ, ხმით მოტირალი დაიწყებდა ცახცახ-კანკალს, თავს აქეთ-იქეთ აქნევდა და დაიწყებდა ბარბაცს, ხელების ფშენეტას, კბილების ღრჭენას, ვითომ სიტყვებს ვერ ამბობდა, არ უნდოდა. ხან მოქანცული მიესვენებოდა. როცა მოტირალი ქალები მას შეამჩნევდნენ, ყველანი გაჩუმდებოდნენ და ელოდნენ თუ რას ათქმევინებდა მოტირალს მიცვალებულის სული. ტირილის ამტენი კი მეტად წვალობდა, ღმუილს დაიწყებდა, ხან გასაქცევად დაემზადებოდა. ქალები დაიჭერდნენ და ეტყოდნენ: ქალო გამაილე ენა, ნუ აწვალებ, ნუ უჭერ კბილთ, ანაბრივ შენ უნდუსარ მეენედ. მერმე მიცვალებულისათვის სახელს დაადებდნენ და სახელის მდები ქალი ეტყოდა ხმით მოტირალს: სადაც შენა ხარ (მიცვალებულის სახელს იტყოდა) შენეც სახმარე ას, ნუ აღონებ გამაატანი ენაი შენს მეენეს. ამის შემდეგ ქალიც ამოიღებდა ხმას, პირველად მიცვალებულის ერთ დაიწყებდა ლაპარაკს, მაგალითად: აძრახდი ჩემო მეენეო ნუ დამაღონე სულეთჩიაო, ჩაიდევ წილი ტირილჩიაო, მე შენ მინდიხარ მეენეაო“.<sup>1</sup>

ხმით მოტირალისა და მონაწილეთა მოქმედებები

<sup>1</sup> მ. ბალიაური, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ 3, გ. ჩიტაიას რედაქციით, გვ. 40-41.

განსაზღვრული იყო. როდესაც ხმით მოტირალი მოსთქვამდა – სხვა დანარჩენი გაჩუმებული იყო (ხმამაღლა არ ტიროდნენ), როდესაც მეწვე დაიქვითინებდა, მოტირალი ქალებიც მაშინ ქვითინებდნენ. მოტირალის ტირილი აღწერილობითი ხასიათის იყო, სადაც გარდაცვლილის განვლილ ცხოვრებას, ან მის მიერ ჩადენილ გამორჩეულ ქმედებას ასახავდა. ასევე მოიხსენიებდნენ ძველ მიცვალებულებს და იქ დამსწრე მოტირალთა მიცვალებულებსაც. ხმით მოტირალი რიტუალს ხელ-ჯოხით ან მიცვალებულის ხანჯლით ასრულებდა, რომელთაც ხშირად ებჯინებოდა, ორივე ხელით. აღნიშნულ რეკვიზიტს შუბლზე მიიდებდა და დაიქვითინებდა, შემდეგ თავს მაღლა ასწევდა და სიტყვას იტყოდა. ყოველივე ხსენებული, საფერხულო (გუნდობრივი) წესით სრულდებოდა. ფაქტობრივად, არც შეიძლება სახვავგვარად ყოფილიყო, იმდენად ახლოსაა იგი, ყველა თავისი კომპონენტით, მისწურ რიტუალთან. თუ დავაკვირდებით მეწვენსა და თეთრი გიორგის მონა ქალების ქმედებებს, თითქმის არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

მეწვე გამორჩეული ნიჭის პატრონი უნდა ყოფილიყო, მას უნდა შესძლებოდა განსაკუთრებით მგრძნობიარე სიტყვების წარმოთქმა, რათა ხალხი აეტრებინა, გარდა ამისა, მის ნატირალს, ზეპირად სწავლობდნენ და მამაკაცები „თიბვის დროს ცელზე“ მღეროდნენ. ამ სიმღერას „გვრნი“ ეწოდებოდა.

ხმით ტირილის კიდევ ერთ სახეობას ვხვდებით „სულეთობის“<sup>1</sup> ან „სულთანობის“ სახით. არსებობს ხმით მოტირალის „ქურუმის“ მეორე სახელწოდებაც – „მესულთანე“. მართალია, ტირილის ფორმა ორივე შემთხვევაში ერთნაირია, მაგრამ სულეთობისას, მესულთანე

1 მ. ბალიაური, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ3, გ. ჩიტაიას რედაქციით, გვ. 41-42.

უშუალოდ მიცვალებულის ენით ლაპარაკობდა (ანუ პირველ პირში). იგი წინასწარმეტყველებდა, თუ რა ზიანი მოელოდა ოჯახს და სოფელს. ჭირისუფალს ზედამჩროს არიგებდა საიქიოდან. სულეთობისთვის ოჯახი განსაკუთრებულ სამზადისში იყო – დაიდგებოდა ტაბლა, ერთ-ერთი იქ მყოფი სანთლით ხელში წარმოსთქვამდა: „საცა შენა ხარ (მიცვალებულის სახელს იტყოდა), შენ სადგურ სამყოფი, როგორც ჩვენ ხალთ, ჩვენ წინ, აქ ეს გამზადებული სუფრავი სულსამც შენ მეეხმარების. თუ რამ გაღონებს, ჩვენ ვერ ვიცოდეთ, გაგვიცხადი ათქმი მესულთანეს“. ამის შემდეგ „მთქმელი“ მიცვალებულისათვის გამზადებულ სუფრას სანთელს მიაკრავდა და დაჯდებოდა. აუცილებელი სარიტუალო ტექსტის შემდეგ, მესულთანეს მდგომარეობა იცვლებოდა. თითქოს მას მკვდრის სული აწვებოდა და სხეულში სახლდებოდა, ჭიდილი იქამდე გრძელდებოდა, სანამ მესულთანე მიცვალებულის მეწე არ განდებოდა. ეს კი საკმაოდ დიდ ძალისხმევას მოითხოვდა. თვალნათლივ ჩანდა, მესულთანე როგორ „იტანჯებოდა“. შესაძლებელია ორი სულის მეწეც ყოფილიყო. დიდი გამოცდილება, უნარი და ოსტატობა უნდა ჰქონოდა. ითვლებოდა, რომ თავისი ნებით კი არ ტიროდა, არამედ „მკვდარნი ატირებდნენ“. მესულთანე დედაკაცი, გაბედული და სიტყვის ოსტატი უნდა ყოფილიყო, რათა ხალხის ყურადღება მიექცია, ხოლო მისი ასაკი აუცილებლად 20 წელს აღემატებოდა. რიტუალის შემდეგ განსაკუთრებულ წესებს იცავდა: „თემიდან მოსული ხმით ხმით მოტირალი საღამოს შინ ბრუნდებოდა, რადგან მზის ჩასვლის შემდეგ ტირილი, „ღმერთისად უკლოობის თხოვნა“ იყო. ამიტომ ღამით ხმამალა არავინ ტიროდა და თუ იტირებდა ისე, რომ მისი ხმა არავის გაეგო“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> მ. ბალიაური, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის ტ3, გ. ჩიტაიას რედაქციით. გვ. 42.

მოცემული გლოვის მგოსნობის ჩანასახი, თეატრალური წარმოსახვის ელემენტებით, შრომასთან დაკავშირებული, ხმით მოტირალის ნატირალი და სულეთობა, „სახიობის გლოვის მგოსნობის ერთ-ერთი დასაბამია“.<sup>1</sup>

გამორჩეული ცხოვრების წესი, განსაკუთრებული მისია, სიტუაციის შესაბამისობა და გარშემომყოფთა ნდობა, ასევე გამორჩეული უნარების ფლობა და მისი მოქმედებების დამაჯერებლობა – ეს ის კრიტერიუმებია, რომელიც ქურუმის, როგორც სოციალური მოვლენის, დაბადებას უწყობს ხელს, ვინაიდან გარემო ქმნის მოცემულობას, ხოლო კონკრეტული მოცემულობა – კონკრეტულ სოციალურ სივრცეს.

ზოგადად მიცვალებულის კულტი და მისი პატივისცემა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ქართულ ყოფაში. აქედან გამომდინარე, მიცვალებულისადმი, გლოვის წესებისადმი, სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა წესჩვეულება არსებობდა. გარდა ამისა, აღსანიშნავია, რომ ქართულ ყოფიერებას თანამედროვე ეპოქაშიც უამრავი სხვა ეთნოსისაგან გამორჩეული ტრადიცია ახასიათებს. არსებობს ამ საკითხისადმი ფილოსოფიური მიდგომა – „ზოგად ქართული“, რაც გულისხმობს – თითქმის ყველა კუთხეში იდენტურია. ამასთან, სხვადასხვა ეთნოგრაფთა ან მკვლევართა შრომებში იკვეთება, რომ შემონახული წეს-ჩვეულებების ნაწილი ზოგიერთ რეგიონში მთელი სიმბაფრითაა შემონახული, რადგან მისი დაცვა მკაცრად მოეთხოვებოდა საზოგადოებას.

მესულთანეს ანალოგს სამეგრელოში „მათვალარი“<sup>2</sup> ეწოდება. აღნიშნული პირი ზუსტად იმავე ნიჭიერებით უნდა იყოს შემკული, რითაც „მეენე“ – „მესულთანე“. რაღა თქმა უნდა, სულების სამყაროში მოგზაურობის პრეროგატივა აქაც ქალს ეკუთვნის. ინფორმაციული

<sup>1</sup> დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, 1983, გვ. 163.

<sup>2</sup> ო. ჩიჯავაძე, მუსიკალური ფოლკლორის ლექსიკონი, გვ. 35.

ხასიათის დატირება საჯაროდ ხდება: ყურადღება მახვილდება გარდაცვლილის დადებით თვისებებზე. მათვალარს ევალება, ყველაფერი ისე წარმართოს, რომ „დამსწრეთ გული აუჩვილოს და აატიროს“. აღნიშნულ რიტუალს განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონია, რადგან ითვლებოდა, რომ, რაც მეტია მოტირალი, მით უფრო დაფასდებოდა მიცვალებული. ხევსურეთშიც იმავე აზრს ვხვდებით, ხალხს დღემდე ჯერა, რომ ბევრი „ხმით მოტირალი“ მკვდარს „ამშვენებს“.

ქართული მისნური საცეკვაო რიტუალები ჩვენი ერის, როგორც ერთ-ერთი უძველესი ცივილიზაციის, ერთგვარი რელიგიური გამოვლინებაა. იგი წარმართული რელიგიური მსახურების შესახებ არსებული ისტორიაა, მისი, როგორც ზოგადსაწესჩვეულებო ქმედების, დაბადება-განვითარების შესახებ. აღნიშნული რიტუალები ნათელი დასტურია ასევე უძველესი ქართული ცივილიზაციის მდგრადობის შესახებ, რომელიც ისტორიული და არქეოლოგიური მტკიცებულებების დარი არგუმენტია. ვფიქრობ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ ეთნიკური ჯგუფის, ცნობიერების დაბადება-ჩამოყალიბება: თუ რა პერიოდიდან იწყებს იგი არსებობას და როდიდან უერთდება მისივე ასაკის ან უფრო ძველი ხალხების კულტურას. თითოეული კულტურული და მატერიალური ძეგლი თუ მტკიცებულება ზომ სწორედ კაცობრიობის უძველესი ცნობიერების საფუძველზე იქმნებოდა. ამდენად, არ არსებობს ცივილიზაცია კულტურის გარეშე, ეს უკანასკნელი მხოლოდ კულტურული განვითარების გზით ყალიბდება. ამდაგვარი განვითარება კი მოიცავს მხოლოდ გააზრებული ქმედებების ციკლს, რომელიც დროთა განმავლობაში კონკრეტული ეთნოსის ტრადიციებსა და წესჩვეულებებს აყალიბებს.

ზემოხსენებული რიტუალები არ წარმოადგენენ მითოლოგიურ სიუჟეტებს, რომლებიც მხოლოდ ხალხური ზეპირსიტყვიერების გზით არის შემონახული.

ისინი ჩვენი ერის ყოფა-ცხოვრებაში უძველესი დროიდან გვხვდება და საზოგადოების რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების პროპორციულად ვითარდება. იგი ქართული რელიგიური წეს-ჩვეულებების ერთ-ერთი საწყისია და ამასთან, საფუძველს უყრის სახალხო რიტუალური ქმედებების აღსრულების ტრადიციას, რაც ასე ფართოდაა გავრცელებული ჩვენი ქვეყნის მთასა და ბარის თითქმის ყველა რეგიონში. აღნიშნული რიტუალები უწყვეტი ფორმით გვხვდება და ვითარდება ხალხურ ყოფაში რელიგიური პანთეონისა თუ აღმსარებლობის პროპორციულად. ყალიბდება სახეობრივი სხვადასხვაობები, დარგობრივი სექციების მიხედვით, მაგრამ ყოველთვის ინარჩუნებს მისთვის დამახასიათებელ, ძირითად ფორმას რელიგიური ქმედების კუთხით.

ამდენად, მისნური რიტუალი, როგორც სინკრეტული მოვლენა, თავის მხრივ, საფუძველს უყრის რელიგიური ქმედებების სხვა ფორმების დაბადება-განვითარებას. საქართველოს კი, თავისი ასაკისა და ისტორიის შესაბამისი, მდიდარი რელიგიური წარსული გააჩნია, რაც ჩვენი ასაკის ერებისათვის სავსებით ჩვეულებრივი მოვლენაა.



**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- მ. ბალიური, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. ტ 3, გ. ჩიტაიას რედაქციით, თბ., 1940;
- ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953;
- ლ. ვკარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957;
- ზ. ედილი. საინგილო, გამომც. „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1947;
- გ. ჩურსინი, კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბ., 1913;
- „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბ., 1953;
- ო. ჩიჯავაძე, კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები, თბ., 1913;
- ო. ჩიჯავაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009;
- ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტომი 1, გამომცემლობა „პალიტრა L“, თბ., 2012;
- დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, თბ., 1983;
- Соломон Званбай. Абхазская мифология и религиозные поверья и обряды между жителями. Абхазии, Газ. "Кавказ", №82, 1885.

## სპორტი ვიზუალურ ხელოვნებაში

სპორტი ინგლისური სიტყვაა, შემოკლებული ვარიანტია ძველი ფრანგული სიტყვისა *desport*, რაც „თამაშს“, „გართობას“ ნიშნავს (თუმცა ზოგიერთი მეცნიერის ვარაუდით, სიტყვა „სპორტის“ წარმომავლობა ეტრუსკულია).

კაცობრიობის განვითარების ისტორია წარმოუდგენელია სპორტის გარეშე. ორგანიზებული სპორტული სანახაობის საწყისები პრეისტორიული ხანიდან მოდის და მისი წარმოშობა ნადირობას და ომს უკავშირდება. სანადიროდ ის მიდიოდა, ვინც სხვაზე ღონიერი და სწრაფი იყო (ბუნებრივია, ეს შერჩევის შედეგი იყო, შერჩევა კი სპორტული შეჯიბრის ხასიათს ატარებს). სპორტის სხვადასხვა სახეობა სამხედრო საქმიანობიდან მომდინარეობს: მუშტი-კრივი, ჭიდაობა, სირბილი, მშვილდოსნობა, შუბის ტყორცნა, ფარიკაობა... სპორტული იარაღის დიდი ნაწილიც – ხმალი, მშვილდ-ისარი, შუბი, ბადრო – ბრძოლის ველს უკავშირდება. თავად სპორტული ტერმინოლოგიაც აშკარად მილიტარისტულია: მოგება, დამარცხება, შეტევა, უკანდახევა, სტრატეგია, ტაქტიკა.

სპორტული სანახაობის ელემენტები შემორჩენილია უძველეს არტეფაქტებში, სხვადასხვა ეპოქის სახვითი, პლასტიკური და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებში.

სპორტული თემის ასახვა სახვით და პლასტიკურ ხელოვნებებში, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია მოძრაობის გადმოცემასთან. მოძრაობის გადმოცემა სურათის ან ქანდაკების სტატიკაში ურთულესი მხატვრული ამოცანაა. ამ პრობლემას სხვადასხვა

---

---

ეპოქის მხატვრები სხვადასხვანაირად წყვეტდნენ და უმაღლეს ოსტატობას ავლენდნენ.

„გამოქვაბულთა მხატვრობაში“ გვხვდება სცენები, რომლებიც სპორტულ ქმედებას მოგვაცონებს, მაგალითად, „მშვილდოსნები“, „ცხენოსნები“ და „საბრძოლო ეტლები“ ტასილი-ნაჟერის (აფრიკა) კლდეზე მხატვრობის უნიკალურ ნიმუშებში (ძვ.წ.აღ. VIII-II ათასწლეული);<sup>1</sup> კლდეზე მხატვრობამ, რომელიც მონღოლეთში აღმოაჩინეს (ძვ.წ.აღ. VII ათასწლეული), შემოინახა ხალხით გარშემორტყმულ მოჭიდავეთა გამოსახულებები;<sup>2</sup> შუმერული ჭიდაობა – ტელ აქრაბის ტაძრის ნანგრევებში აღმოჩენილ თასზე, ხაფაჯის ტაძრის გათხრისას ნაპოვნი მოჭიდავეთა ბრინჯაოს ქანდაკება (ძვ.წ.აღ. 2600 წ.), მოჭიდავენი ბენი-ჰასანის სამარხის ფრესკაზე (ძვ.წ.აღ. III ათასწლეული),<sup>3</sup> ჭიდაობის ამსახველი ეტრუსკული ფრესკა (ძვ.წ.აღ. 530 წ.)<sup>4</sup> და რელიეფური გამოსახულების ფრაგმენტი ანატოლიაში გათხრების დროს აღმოჩენილ დიდ სტელაზე (ძვ.წ.აღ. 525 წ.) სპორტის ამ სახეობის უძველეს წარმომავლობაზე მეტყველებს. ბაბილონურ და ეგვიპტურ რელიეფებზე გვხვდება მუშტი-კრივის პირველი გამოსახულებები.

სპორტი უძველესი დროიდანვე დაკავშირებული იყო

---

<sup>1</sup> Лот, А., В Поисках фресок Тассилин-Аджера, Ленинград, изд. Искусство, 1973.

<sup>2</sup> Harstel J., Wrestling in our Blood... The Post and Courier, March 16, 2011. [eleqtroniuli resursi]: [https://www.postandcourier.com/sports/wrestling-in-our-blood-says-bulldogs-luvsandorj/article\\_38523109-17ce-59d5-9943-599b8e5cd508.html](https://www.postandcourier.com/sports/wrestling-in-our-blood-says-bulldogs-luvsandorj/article_38523109-17ce-59d5-9943-599b8e5cd508.html) (მოძიებულია 15.10.2017).

<sup>3</sup> Ю. Г. Горбачёва. Декоративное оформление гробницы Хнумхотепа I. // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета, Вып. 16, 2013. გვ. 7-44.

<sup>4</sup> Картины для мёртвых [ელექტრონული რესურსი]: <http://rec.gerodot.ru/etruria/fresco.htm> (მოძიებულია 15.10.2017).

ქვეყნის პოლიტიკასა და იდეოლოგიასთან. ბაბილონსა და ეგვიპტეში სასახლეებისა და სამარხების კედლებზე ფიზიკურად მომზადებული მეომრების გამოსახვით, სახელმწიფო თავისი სამხედრო ძლევამოსილების დემონსტრირებას ახდენდა. ამავე დროს ჩამოყალიბდა ასპარეზობები გასართობ სანახაობად.

ძვ.წ.ად. II ათასწლეულში ხმელთაშუა ზღვის კუნძულ კრეტაზე განვითარდა ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებისა და ეგვიპტის მსგავსი ფიზიკური კულტურა. „ტანვარჯიში, აკრობატიკა, მუშტი-კრივი, ჭიდაობა იყო ძირითადი შინაარსი იმ „პროგრამებისა“, რომლებსაც, მაყურებლის გასართობად, სადღესასწაულო ცერემონიებსა და ბაზრობებზე წარმოადგენდნენ“.<sup>1</sup> აქ ძალიან პოპულარული იყო ტაუროკატაფსია. – ხარის ზურგზე გადახტომის ხელოვნება, რომელსაც, მეცნიერთა ვარაუდით, რიტუალური დანიშნულება ჰქონდა. ხარის კულტთან დაკავშირებული ამ სანახაობის ამსახველი ფრაგმენტი კნოსოსის სასახლის კედლის მხატვრობამ შემოგვინახა (ცნობილი ფრესკა „ხარებთან თამაში“).<sup>2</sup>

ფიზიკურმა კულტურამ და სპორტმა განსაკუთრებული განვითარება ჰპოვა ძველ საბერძნეთში. სპორტის სახეობათა მრავალფეროვნებაზე მიგვითითებს უამრავი არტეფაქტი (მოჭიდავენი და ათლეტები ნაგებობათა ბარელიეფებზე და შავ და წითელფიგურიან ჭურჭელზე, მორკინალთა ტერაკოტის ფიგურები ელინისტური შავი ზღვისპირეთიდან და მრავალი სხვა).

სხეულის ფიზიკური სილამაზის ჰარმონიული კავშირი სულიერ სილამაზესა და სიმამაცესთან ბერძნებისათვის სრულყოფილი ადამიანის – მოქალაქის

<sup>1</sup> Платонов В., Гуськов С., Олимпийский спорт, Киев, изд. Олимпийская литература, 1994, გვ. 20-21.

<sup>2</sup> Соколов Г., Эгейское искусство, Москва, изд. Изобразительное искусство, 1972, გვ. 12.

ეთიკურ-ესთეტიკური იდეალი იყო, რამაც ასახვა ჰპოვა ქანდაკებაში (მირონის „ბადროს მტყორცნელი“, პოლიკლეტის „დორიფოროსი“ და სხვ.) და ბერძენ ოსტატებს ფიგურის აგების არა ერთი კანონი აღმოაჩინინა (მაგ. კონტრფორსი – პოლიკლეტეს კანონი).

ათენის არქეოლოგიის ეროვნულ მუზეუმში ინახება მარმარილოს რელიეფი „ათლეტი ბურთით, რომელიც ილეთს აჩვენებს მის გვერდით მდგომ ბიჭს“<sup>1</sup> (სწორედ ამ რელიეფის ფრაგმენტი გახდა ფეხბურთში ევროპის თასის სიმბოლო). ძველი სპარტის მეომრებს შორის პოპულარული ყოფილა ბურთით თამაში ჰარპასტუმი, რომელსაც თანამედროვე ფეხბურთისა და რაგბის წინაპრად მიიჩნევენ.

შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, მსოფლიოს ხალხთა სახვით ხელოვნებაში გვხვდება სპორტის სხვადასხვა სახეობის ამსახველი ნიმუშები: შთაბეჭდავია სპარსული მინიატურები „ცხენბურთის თამაში“ (1524-1525);<sup>2</sup> ოსმალეთის სულთანი მურად II ყაბაშიშევიბრების დროს (1584); საქართველოში, ალავერდის ტაძრის კედელზე გამოსახული მოჭიდავეები სხვადასხვა ფერის სამოსში; არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, სიცილიელი მისიონერის დონ კრისტოფორო დე კასტელის „ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ“<sup>3</sup> და ავტორის მიერ მაღალ დონეზე შესრულებული ქართული სპორტული თამაშების ჩანახატები: „ცხენბურთი“, „ჯირითი“, „ცხენბურთის თამაში ქუთაისში“, „ყაბაში ქუთაისში“, „სამეფო კარები“ (სიმაღლეზე ხტომა), „მამუკა ბატონიშვილი ჩოგანბურთის თამაშისას“; შუა

<sup>1</sup> History of Soccer. [ელექტრონული რესურსი]: <http://expertfootball.com/wp/category/history/> (მოძიებულია 14.09. 2017).

<sup>2</sup> Ашрафи М., Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV-XVII вв., Душанбе, изд. Ирфон, 1974, გვ. 49-51.

<sup>3</sup> დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, თბილისი, გამომც. მეცნიერება, 1976.

საუკუნეების უცნობი ავტორის გრავიურაზე გამოსახულია საფრანგეთის მეფე ლუი XII ჩოგბურთის თამაშის დროს; მოციგურავეები წარმოადგენენ სიუჟეტურ მოტივს პიტერ ბრეიგელის („ზამთრის პეიზაჟი ჩიტების მახით“, 1565) და ჰენდრიკ ავერკამპის („ზამთრის პეიზაჟი მოციგურავეებით“, 1610) პეიზაჟებზე; გრაფიკული ხელოვნების შედეგებია ალბრეხტ დიურერის ნახატები „ფარიკობის წიგნიდან“ (1512) და ჯაკომო ფრანკოს გრავიურა „კალჩიო“<sup>1</sup> (1610);

ცალკე განხილვის თემაა ჭადრაკი ვიზუალურ ხელოვნებაში, მისი გააზრება სხვადასხვა ეპოქებსა და კულტურებში. ამ თემას არა ერთი ევროპელი ხელოვნებათმცოდნისა და ისტორიკოსის ნაშრომი მიეძღვნა და ჩვენ მას ცალკე სტატიაში შევეხებით. აქ მხოლოდ აღვნიშნავთ რამდენიმე საგულისხმო ნაწარმოებს: ესპანეთის მეფის ალფონსო X ტრაქტატის მინიატურებს: „ტამბლიერები თამაშობენ ჭადრაკს“ (1283), „ქრისტიანი და მუსლიმი ჭადრაკის თამაშისას“ (1251-1283), პადოვანიოს ტილოს „მარსი და ვენერა თამაშობენ ჭადრაკს“ (1630-40),<sup>2</sup> რომელსაც მრავალგვარი გააზრება აქვს; და ნაწარმოებების ჯგუფს, რომელიც საკუთარი სიცოცხლისათვის ადამიანის სიკვდილთან ბრძოლის თემას ეძღვნება. ყველაზე ცნობილია შვედი მხატვრის ალბერტუს პიკტორის ფრესკა „სიკვდილი ჭადრაკის თამაშისას“ (1480) – სიცოცხლის სწრაფლწარმავლობის ალეგორია, რომელმაც შთააგონა ინგმარ ბერგმანს ფილმი „მეშვიდე ბეჭედი“.

ვიზუალურ ხელოვნებაში ფართო ასახვა ჰპოვა ფეხბურთმა. უნდა ითქვას, რომ ამ თემას არა ერთი სამეცნიერო ნაშრომი მიეძღვნა, რომელთა შორის

<sup>1</sup> ფლორენციული ფეხბურთი.

<sup>2</sup> Шахматы: энциклопедический словарь, Москва, изд. Советская энциклопедия, 1990, გვ. 11.

გამოვეოფდი ინგლისელი ხელოვნებათმცოდნის რეი ფისაკის წიგნს „ფეხბურთი ინგლისის სახვით ხელოვნებაში“<sup>1</sup>. მასში ყურადღება გამახვილებულია ფეხბურთის თემაზე ინგლისურ სახვით ხელოვნებაში ვიქტორიას პერიოდიდან 2010 წლამდე, მაგრამ ავტორი სპორტის ამ სახეობის ხელოვნებაში ასახვის ისტორიის კვლევას ძველი საბერძნეთიდან იწყებს, თემას ისტორიულ და სოციალურ ასპექტში განიხილავს და ბევრ საინტერესო დასკვნას გვთავაზობს.

ფეხბურთის თემით დაინტერესებულები იყვნენ ისეთი მხატვრები, როგორებიც არიან: ანრი რუსო („ფეხბურთის მოთამაშეები“, 1908), კაზიმირ მალევიჩი („ფეხბურთელის ფერწერული რეალიზმი“, 1918) კუბისტი მხატვარი ანდრე ლოტი („ფეხბურთელები“, 1918), ნიკოლა დე სტალი (აბსტრაქტული ნახატების სერია „ფეხბურთელები“, 1952), რენე მაგრიტი („Representation“, 1962), სალვადორ დალი („ფეხბურთელი“, 1980), პაბლო პიკასო (სკულპტურა „ფეხბურთელი იასამნისფერ ფორმაში“, 1916) და სხვ.

XX საუკუნეში უკვე მრავლად გვხვდება სპორტული თემატიკის ამსახველი და თავად სპორტსმენთა ქანდაკებები. ამერიკის სპორტული ხელოვნების მუზეუმში დაცულია ცნობილი ამერიკელი მძლეოსნის კარლ ლიუსის სკულპტურა და ამერიკელი მოქანდაკის ბრიუს ლარსენის სკულპტურული კომპოზიცია „ამერიკული ფეხბურთის მოთამაშე“. ქალაქ ჰელსინკში დგას ფინელი სკულპტორის ვაიანე აალტონენის მიერ შექმნილი ცნობილი მორბენალის – პაავო ნურმის ქანდაკება (საგულისხმოა, რომ პაავო ნურმის თაყვანისმცემლებმა მისი სარბენი ფეხსაცმელი ოქროში ამოავლეს, ის მაშინვე გახდა პოპ-არტის ნიმუში);

<sup>1</sup> Physick, R., The Representation of Association Football in Fine Art in England From its Origins to the Present Day, University of Central Lancashire, (2013) [ელექტრონული რესურსი]: <http://clock.uclan.ac.uk/8509/> (მოძიებულია 23.11.2017)

ლონდონში „უემბლის“ სტადიონის წინ, 2007 წელს დაიდგა ფილიპ ჯექსონის მიერ შესრულებული, ცნობილი ინგლისელი ფეხბურთელის ბობი მურის ქანდაკება; ამავე ავტორს ეკუთვნის სკულპტურა „ჩემპიონები“, რომელიც ეძღვნება ინგლისის საფეხბურთო ნაკრების გამარჯვებას 1966 წლის მსოფლიო ჩემპიონატზე (სკულპტურა დგას ლონდონში, სტადიონ „აბტონ-პარკის“ წინ). ჰამბურგში „ფოლკსპარკსტადიონის“ წინ, მცირე ზომის საფეხბურთო მოედანზე, საკმაოდ ორიგინალურად არის წარმოდგენილი ცნობილი გერმანელი ფეხბურთელის უგე ზეელერის სკულპტურა „ტერფი“. მოქანდაკე ადელ აბდესემედმა 2006 წლის საფეხბურთო მსოფლიო ჩემპიონატის საფინალო მატჩის საყოველთაოდ ცნობილი მომენტი – ზიდანის და მატერაცის დაპირისპირება, გამოსახა ბრინჯაოს ქანდაკებაში, რომელიც 2012 წელს დაიდგა ქალაქ დოჰაში.

ვიზუალურ ხელოვნებაში სპორტული თემატიკის შესახებ საუბრისას, გვერდს ვერ ავუვლით სპორტულ პლაკატს, რომელიც გრაფიკული ხელოვნების ამ პოპულარული ჟანრის ცალკე სახეობად უნდა განვიხილოთ. მისი საუკეთესო ნიმუშები ეპოქის ვიზუალურ სახეს წარმოგვიდგენენ. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა ფეხბურთში მსოფლიოს ჩემპიონატისათვის შექმნილი პლაკატის რამდენიმე ნიმუში: 1930 წლის ჩემპიონატის (ურუგვაი) პლაკატი ურუგვაელმა მხატვრმა გილიერმო ლა ბორდემ „არტ-დეკოს“ სტილში შექმნა. 1938 წლის (საფრანგეთი) პლაკატი აშკარად გამოხატავს იმდროინდელი მსოფლიოს მილიტარისტულ განწყობას; 1950 წლის (ბრაზილია) პლაკატი – ომის შემდგომი, მსოფლიო ხალხთა სოლიდარობის სულისკვეთების გამომხატველია; 1986 წლის (მექსიკა) პლაკატზე, აცტეკების სკულპტურებზე გამოსახული ფეხბურთელის ჩრდილი ხაზს უსვამს მასპინძელი ქვეყნის ისტორიულ წარსულს; 2010 წლის (სამხრეთ აფრიკის რესპუბლიკა)



პლაკატზე გამოსახული შაკანინი ყმაწვილის თავი იმეორებს აფრიკის კონტინენტის სილუეტს.

ცალკე კვლევას იმსახურებს ფოტოგრაფია. მოძრაობის გამოსახვაში ის გამოდიოდა როგორც კინოსა და ტელევიზიის უშუალო წინამორბედი. კულტუროლოგი და ფილოსოფოსი ვალტერ ბენიამინი წერს: „ბუნება, რომელიც მიმართულია კამერისაკენ, არ არის ის ბუნება, რომელიც მიმართულია თვალისკენ; სხვაობა კი ის არის, რომ სივრცის ადგილს, რომელიც ათვისებულია ცნობიერით, იკავებს ადამიანის არაცნობიერის მიერ ათვისებული სივრცე“<sup>1</sup>.

ფოტოგრაფიის ტექნიკური შესაძლებლობები სპორტული რეპორტაჟის საშუალებას იძლეოდა. ფოტოგრაფს საშუალება ჰქონდა გაეკეთებინა ფოტოების სერია, რომელიც ასახავდა სტარტის, ფინიშისა და გარბენის შუალედურ მომენტებს. დროთა განმავლობაში სპორტი რეპორტაჟული და მხატვრული ფოტოგრაფიის ერთ-ერთ წამყვან თემად იქცა. 1896 წლის ათენის პირველი ოლიმპიური თამაშები ისტორიას სწორედ ფოტორეპორტაჟების სახით შემორჩა. მაგ., რუსეთის იმპერიის ცხენოსანთა ნაკრების წევრი, კავალერისტი თავადი სპირიდონ ჭავჭავაძე აღბეჭდილია ფოტოზე ბარიერის გადალახვის დროს, 1908 წელს.<sup>2</sup> შემორჩენილია ფოტოები: რუსეთის იმპერატორი ნიკოლოზ II ჩოგბურთის თამაშის დროს, უინსტონ ჩერჩილი გოლფის თამაშისას. სპორტული შეჯიბრებების უნიკალური მომენტების დაფიქსირება, სპორტული ფენომენის ასახვა, ხშირ შემთხვევაში მაღალი რანგის ხელოვნებად იქცევა. სპორტული ფოტოგრაფიის შედეგებს შორის შეიძლება დავასახელოთ: რიჩარდ

<sup>1</sup> Беньямин, В., Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. Москва, изд. Медиум, 1996, გვ. 71.

<sup>2</sup> ბერიშვილი ე., სპორტის ენციკლოპედია, თბილისი, 2006, გვ. 603.

კლარკსონის ფოტო „მაღლა ცაში“, ელ ბელოს „წყალში მხტომელი“, „მძლეოსანი ქალი“, „ველოსიპედისტები“, ბობ მარტინის „სინქრონული ცურვა“, ლევ ბოროდულინის „წყლის ფესტივალი“, „ახალგაზრდა მებრძოლის კურსი“, „ტანმოვარჯიშეები“, „ლიდერი“, ალექსანდრე უსტინოვის „ფიზკულტურის დღე“, ბორის იგნატოვიჩის „მოჭადრაკეები“, ბილ ფრეიკის „როდო“, ალექსანდრე კოტორაშვილის „ცხენოსანი“, „მძლეოსნები“, „ველოსიპედისტი“, გურამ თიკანაძის „კობა წაქაძე“, იური როსტის „დავით ყიფიანი“.

XX საუკუნეში პოპულარული გახდა ფოტოკოლაჟის ხელოვნება. სპორტული თემატიკა ფოტოკოლაჟში ერთ-ერთი უმთავრესი და შთამბეჭდავია. მსოფლიოში ყველაზე მრავალტირაჟიანმა ჟურნალმა „ФУТБОЛ“, 2000 წელს, ახალი ათასწლეულის დადგომასთან დაკავშირებით, გამოაცხადა კონკურსი ჟურნალის გარეკანისათვის, რომელშიც არა ერთი ცნობილი მხატვარი მონაწილეობდა. 2000 წლის საახალწლო ნომრის გარეკანზე დაიბეჭდა ქართველი კინორეჟისორის ალექსანდრე ჟღენტის კოლაჟი „მილენიუმი“<sup>1</sup>.

XIX–XX საუკუნეთა გზაგასაყარზე კი, ისეთი ატრაქციონი, როგორიც იყო „სტრობოსკოპი“, ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას იმით ახდენდა, რომ მაყურებელი ხედავდა ჟოკეის, რომელიც ცხენს მიაჭენებდა (ეს უკვე სპორტული კინოს ელემენტს შეიცავდა – მ. ა.). ახლაც არსებობს სტრობოსკოპი წიგნის სახით, რომელსაც ხშირად სპორტული ილეთის სასწავლებლად იყენებდენ.<sup>2</sup>

1995 წლის 28 დეკემბერს, კაპუცინების ბულვარზე, გრან კაფეში, ძმები ლუმბერების მიერ გამართულ პირველ კინოსეანსზე, რომლის პროგრამა 10 ფილმისაგან

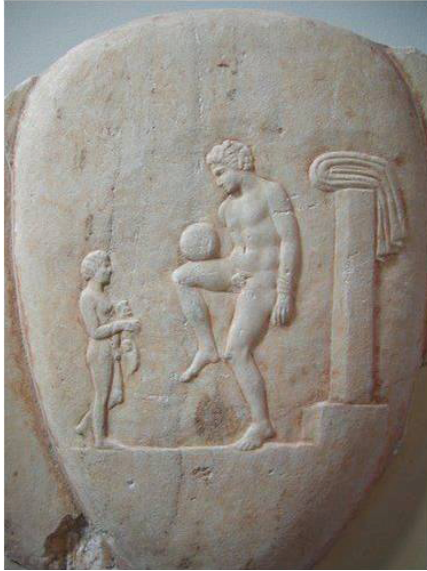
<sup>1</sup> Журнал Футбол, Москва, 2000 № 1.

<sup>2</sup> Монтегю А., Мир Фильма, Ленинград, Изд. Искусство, 1969, გვ. 14.

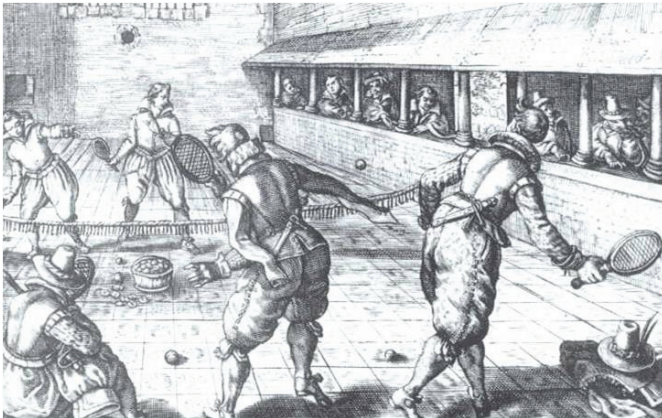
შედგებოდა, მეორე ფილმად სპორტული სიუჟეტი „ვოლტაჟირება“ აჩვენეს. ამავე წელს გერმანელმა მაქს სკლადანოვსკიმ გადაიღო რამდენიმე სპორტული სიუჟეტი: „აკრობატული ნარევი“, „კრივი“, „კრივი კენგურუსთან“; ბრიტანელებმა უილიამ პოლმა და ბირტ აკრესმა – „რეგატა ოქსფორდისა და კემბრიჯის უნივერსიტეტებს შორის“; უილიამ პოლმა შექმნა ყველაზე პორტატული კინოკამერა იმ დროს არსებულ კამერებს შორის, 1996 წელს ამ კამერით გადაიღო „დერბი“ და იმავე დღეს ეს სიუჟეტი ინგლისურ მოუზიკ-პოლში აჩვენა<sup>1</sup>.

ამგვარად, სპორტი, მისი სილამაზე, დრამატიზმი და სანახაობითი მხარე მდიდარი და მომგებიანი მასალაა კინემატოგრაფისათვის. სპორტის სხვადასხვა სახეობის ეკრანზე უკეთ დაფიქსირებისათვის საგანგებოდ შეიქმნა ტექნიკა: გრძელფოკუსიანი ობიექტივები, ამწეები, ურიკები, მაღალი მგრძნობელობის ფირი. ყოველივე ამან, ხელი შეუწყო ზოგადად კინემატოგრაფის განვითარებას. კინოს, ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე უკეთ შესწევს უნარი გვიჩვენოს არა მარტო სპორტული სანახაობის დინამიზმი და სილამაზე, არამედ სრულად და შთამბეჭდავად გახსნას სპორტის არსი, წარმოაჩინოს მისი პოლიტიკური, იდეოლოგიური, ეროვნული, სოციალური და მორალური ასპექტები. თუმცა, ჩვენი მოკლე მიმოხილვის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ კინომ გააგრძელა ის, რაც კინემატოგრაფამდე ვიზუალურმა ხელოვნებამ ათასწლეულების წინ დაიწყო.

<sup>1</sup> А. Монтегю А. , Мир Фильма, Ленинград, Изд. Искусство, 1969, 33- 29



**მარმარილოს რელიეფი-ათლეტი ბურთით**  
(ათენის არხეოლოგიური მუზეუმში)



**საფრანგეთის მეფე ლუი XII ჩოგბურთის თამაშის დროს**  
(უცნობი ავტორის გრავიურა)



ცხენბურთი – დონ ქრისტოფორო დე კასტელი



სპარსული მინიატურა-ცხენბურთის თამაში 1524-25 წლები



მარსი და ვენერა თამაშობენ ჭადრაკს –  
პადოვანინო 1251-1283წ.



პაავო ნურმი –  
მოქანდაკე ვაიანე აალტონენი





ანალგაზრდა მებრძოლის კურსი – ლევ ბოროდუღინი

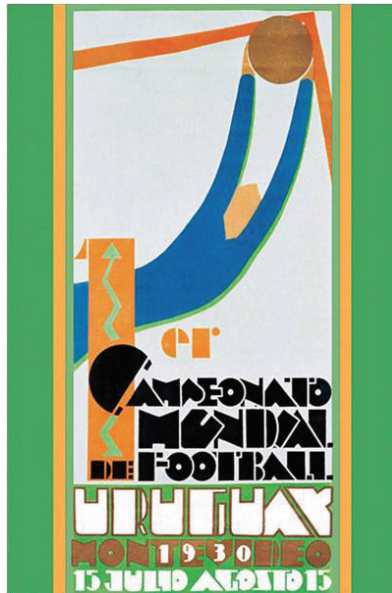


ველოსი პედისტი – ა. კოტორაშვილი



მილენიუმი — ა. ჟღენტო

მილენიუმი — ა. ჟღენტო





### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ღონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და აღბოძი საქართველოს შესახებ, თბილისი, გამომც. „მეცნიერება“, 1976.
- ბერიშვილი ე., სპორტის ენციკლოპედია, თბილისი, 2006,
- Ашрафи М., Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV-XVII вв. , Душанбе, изд. Ирфон, 1974.
- Беньямин, В., Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. Москва, изд. Медиум, 1996.
- Лот, А., В Поисках фресок Тассилин-Аджера, Ленинград, изд. Искусство, 1973.
- Айвор Монтегю, Мир Фильма, Ленинград, Изд. Искусство , 1969.
- Платонов В., Гуськов С., Олимпийский спорт, Киев, изд. Олимпийская литература, 1994.
- Шахматы: энциклопедический словарь, Москва, изд. Советская энциклопедия, 1990.
- Горбачёва Ю. Г., Декоративное оформление гробницы Хнумхотепа I//Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета, Вып. 16, 2013.
- Журнал Футбол, Москва, № 1, 2000.
- Картины для мёртвых [ელექტრონული რესურსი]: <http://rec.gerodot.ru/etruria/fresco.htm> (მოძიებულია 15.10.2017).
- Соколов Г., Эгейское искусство, Москва, изд. "Изобразительное искусство", 1972, გვ. 12.
- History of Soccer. [ელექტრონული რესურსი]: <http://expertfootball.com/wp/category/history/> (მოძიებულია 14.09. 2017).

- Harstel J., Wrestling in our Blood... The Post and Courier, March 16, 2011. [ელექტრონული რესურსი]: [https://www.postandcourier.com/sports/wrestling-in-our-blood-says-bulldogs-luvsandorj/article\\_38523109-17ce-59d5-9943-599b8e5cd508.html](https://www.postandcourier.com/sports/wrestling-in-our-blood-says-bulldogs-luvsandorj/article_38523109-17ce-59d5-9943-599b8e5cd508.html) (მომიებულია 15.10.2017).
- Physick, R., The Representation of Association Football in Fine Art in England From its Origins to the Present Day, University of Central Lancashire, (2013) [ელექტრონული რესურსი]: <http://clock.uclan.ac.uk/8509/> (მომიებულია 23.11.2017)

---

---

**ხათუნა დამჩიძე,**  
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე,

**რაჭული საცეკვაო დიალექტის  
ურთიერთმიმართების საკითხის  
ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის  
მისეღვით**

გაგრძელება, დასაწყისი იხ.: „სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი“, №3 (72), 2017

რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხის მეორე ნაწილი ეთმობა დიალექტის ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის კავშირ-ურთიერთობას საქართველოს ზოგიერთ საცეკვაო დიალექტთან. ავთანდილ თათარაძის ნაშრომი, „ქართული ხალხური ცეკვა“, ფაქტობრივად ერთადერთია, რომელიც რაჭული დიალექტის საცეკვაო ლექსიკას, სხვადასხვა საფერხულო ნაწარმოების საფუძველზე, შეიცავს. ავთანდილ თათარაძის მიერ აღწერილი რაჭული ფერხულებისთვის დამახასიათებელია მრგვალი, რკალისებური, ფერხისული, წრეში პროტაგონისტით და სართულებიანი ფორმები. ფერხულის ზემოჩამოთვლილ ფორმათა ნაირსახეობა ნიშანდობლივია არა მხოლოდ რაჭული, არამედ ყოველი ქართული საცეკვაო დიალექტისთვისაც, თუმცა არა ერთგვაროვნად, არამედ ერთი ან რამდენიმე ფორმის დომინირებით. საფერხულოების საფუძველზე ურთიერთმიმართების გამოსახვისას გადამწყვეტ ფაქტორად საცეკვაო-საფერხულო ლექსიკისა და ფორმის იდენტურობა მიგვაჩნია.

რაჭული საფერხულოები ფორმით და საცეკვაო ლექსიკით, როგორც აღინიშნა, სვანურთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ. ეთნომუსიკოლოგი, ქართული მუსიკალური დიალექტების მკვლევარი, ედიშერ გარაყანიძე, აღნიშნავს,

რომ რაჭული სიმღერების უმრავლესობა საფერხულოა და ძირითადად ორ გუნდად სრულდება. რაჭულ სასიმღერო ფოლკლორს ახასიათებს სამწილადი საფერხულოების სიჭარბე, რაც მას ასევე ქართლ-კახურთან აკავშირებს, თუმცა ხაზს უსვამს მეტ სიანხლოვეს სვანურთან და ზოგადად დასავლურ ქართულ ტიპად მოიაზრებს.<sup>1</sup> რაჭულ მუსიკალურ დიალექტს იგი დამოუკიდებელ დიალექტად განსაზღვრავს და აღნიშნავს: „რაჭველთა შესრულება სიღინჯით გამოირჩევა. ფერხულები იწყება ნელი ტემპით – თანდათან ჩქარდება და იმავედროულად, ემოციური დაძაბულობის ზრდასთან ერთად, ნელ-ნელა (მოდულაციის გარეშე), მაღლდება. მსგავსი მოვლენა საქართველოს ყველა კუთხის მკვიდრთა შესრულებაში გვხვდება, მაგრამ საფერხულო სიმღერებში უფრო სვანურისა და რაჭულისათვისაა დამახასიათებელი“.<sup>2</sup> აქ ფერხულის ტემპის ცვალებადობაზეა ყურადღება გამახვილებული. თუმცა ეს ტენდენცია არა მხოლოდ აღნიშნული დიალექტებისთვის, მეგრულისთვისაც სიმპტომატურია.

ფერხულების, განსაკუთრებით სამონადირო ფერხულების, შესრულების თავისებურ ფორმაზე საუბრობს მკვლევარი ელ. ვირსალაძე: „ქართული სამონადირო საფერხულო სიმღერების შესრულების საინტერესო ფორმა გადარჩენილია სვანეთში, სადაც მას „შაირის“ სახელწოდებით იცნობენ“.<sup>3</sup> როგორც ელ. ვირსალაძე გადმოგვცემს, ამგვარი ლექსებისთვის საფერხულო შესრულება იყო დამახასიათებელი, სადაც მრგვალად შეკრულ შემსრულებელთა ჯგუფს წრეში ლექსის მთქმელი პროტაგონისტი ჩაუყენებია, გუნდი კი

<sup>1</sup> გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011, გვ. 65.

<sup>2</sup> იქვე: გვ. 65.

<sup>3</sup> ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 177.

აკომპანემენტის თქმით შემოიფარგლება, პროტაგონისტი სახიობით შინაარსის გადმოცემასაც ახერხებს. სიმღერის დინამიკის მატებასთან ერთად იმატებს სიმღერის ტემპი, გუნდი იწყებს რიტმულ ტაშისკვრას და „მოშიარეს“ პანტომიმა გადაიზრდება ცეკვაში, თუმცა ფერხული სტატიკურია. ელენე ვირსალაძეს მოჰყავს ვ. ტეპცოვის მიერ სვანეთში დაფიქსირებული „შიარის“ შესრულების ფორმა, რომელიც ჯიხვებს გადევნებულ მონადირეს ეხება: „სიმღერა იწყება ნელი ტამპით და თანდათან სწრაფ ცეკვაში გადადის... ცეკვავს მხოლოდ ტექსტის მომღერალი, ხოლო გუნდი მღერის მისამღერ „ჰო – ლა“-ს და სიმღერის ტაქტს ტაშისცემას აყოლებს“.<sup>1</sup>

ო. კაპანაძის აზრით კი, იმის გამო, რომ „შიარში“ მთავარი პერსონაჟი პროტაგონისტია, ხოლო გუნდი სტატიკური, გუნდის „უმოქმედობის“ გათვალისწინებით, ამგვარ შესრულებას ძნელია ფერხული უწოდო და იგი უფრო „სათამაშოს“ ტიპისაა: „სვანური შიარი აიგება რესპონსორულ ფორმაზე. საგულისხმოა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში სათამაშო, ძირითადად, სწორედ სოლისტიკა და გუნდის მონაცვლეობით სრულდება“.<sup>2</sup> ხოლო რაჭული და სვანური საფერხულოების ცეკვაში გადაზრდის ტენდენციის არსებობას ის სვანურ ქორეოგრაფიულ ფოლკლორში მეტად ხედავს, ვიდრე რაჭულში. „სვანური გუნდების შესრულებაში ამ ბოლო დროს დამკვიდრდა სიმღერების ერთმანეთთან გადაბმა, ამით ხშირად ირღვევა ცალკეული სიმღერის დამახასიათებელი სიდინჯე და ერთი ჰანგიდან მეორეში მოულოდნელი გადასვლის გამო მსმენელს ერევა შთაბეჭდილებები და განცდილ სიამოვნებას თითქოს ცივი

<sup>1</sup> ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 177.

<sup>2</sup> კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 127.

წყალი ესხმის. ასეა მაგალითად საგუნდო-საფერხულო სიმღერა „ვარადიელასას“ შესრულების დროს. როცა როსტომ ჭაბუკის ტყვეობის მწარე თავგადასავალს სამხიარულო „ვარირაჟა რერა რაშავ რერას“ გადააბამენ და გასაოცარი სიჩქარით მღერიან<sup>1</sup>.

ჩვენი აზრით კი რაჭული ფერხულების დასრულება „ოლოოლოოოო“ საკმაოდ ხშირი მოვლენაა, განსაკუთრებით მეორეული ანსამბლების რეპერტუარში.

ა. თათარაძე აღნიშნავს, რომ ქორეოგრაფიული ნაწარმოების ამგვარად აგება მისმა სასცენოდ მომზადებამ განაპირობა. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ აუთენტური ნიმუშები, რომლებიც შინაარსიდან გამომდინარე, საკრალურ, რელიგიურ, დაღუპულ გმირთა ან ბუნებრივი მოვლენებისგან გამომდინარე, მეტად დრამატულ შინაგან განცდებს გადმოსცემდნენ, სალაღობო, იუმორისტული, სატრფიალო ხასიათის ცეკვით დასრულებულიყო.

ზემოთ მოცემული „შაირის“ აღწერილობა სრულად ემთხვევა გ. კალანდაძის მიერ რაჭული ფერხულის, „ამირან და ძმანი მისნი“, აღწერილობას. იმ სანახაობას, რასაც სვანეთში „შაირის“ სახელწოდებითაა ცნობილი, რაჭაში „ზრუნის შაირს“ უწოდებენ. „ზრუნის შაირი“ რაჭაში მსგავსი შინაარსის მატარებელია, მეტი ტრაგიზმის შემცველია. „ზრუნის შაირი“ გლოვასთან და ხმით ტირილთან ასოცირდება. გარდაცვლილი ახლობლის ზრუნითა და ლულუნ-ქორქალით გახსენების გარდა, „ზრუნის შაირი“ დაღუპული გმირის სადიდებლად შექმნილი ეპოსის გადმოსაცემადაც სრულდებოდა ჭიანურის თანხლებით. რაჭისა და სვანეთის ხალხურ ყოფაში ერთგვაროვანი სიმებთან ინსტრუმენტი, სვანეთში – ჭიანურის, რაჭაში კი, ჭუნირის

<sup>1</sup> კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 127.

სახელწოდებით იხმარებოდა. ფაქტობრივად, ჭიანჭური და ჭუნირი იდენტურია. საკრავს ძალზე სევდიანი ხმა აქვს. იგი ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავდა ტექსტის შინაარსსა და განწყობას, რადგან სამონადირო ეპიკური შინაარსის ნაწარმოებები დაღუპული მონადირის დატირება-მოგონებისათვის იყო შექმნილი. ეპიკური სიმღერები სრულდებოდა როგორც ფერხულის, ასევე ინდივიდუალური შემსრულებლის მიერ სიმებიანი ინსტრუმენტის აკომპანემენტით.<sup>1</sup>

აქვე ამახვილებს ყურადღებას ელ. ვირსალაძე „შაირის“ შესრულების ტრადიციის მსგავსებაზე აღმოსავლეთ საქართველოს მთასთან. ურთიერთმიმართების ვექტორმა კიდევ ერთი მიმართულება შეიძინა და აღმოსავლეთ საქართველოსკენ გაემართა. „1953 წელს ჩვენ მიერ მთა რაჭის სოფლებში: გლოლა, ლები, ჭიორასა და უწერაში ფიქსირებული იყო **ხვესურული მთიბლურების ანალოგიური ტრადიცია**. განსხვავება იმაში იყო მხოლოდ, რომ ასეთი სიმღერები, რომელთაც მთა რაჭაში „შაირს“ უწოდებენ, სრულდება იქ არა მხოლოდ თიბვის დროს, არამედ მკაშიც (ქალების მიერ). მათ ასრულებენ აგრეთვე გზაში – თიბვიდან თუ სამკალიდან დაბრუნების დროს. ზოგიერთ მათგანს ასრულებენ „ზრუნშიაც“. მთა რაჭის „შაირი“ (ეს ტერმინი მთა რაჭის სხვადასხვა სოფელში განსხვავებულია, მაგ., ლებში მას უფრო ხშირად „ზრუნს“ უწოდებენ) ფორმის მხრივაც იჩენს თავისებურებას..“<sup>2</sup>

მთიელი მონადირე ჯარჯის, რაჭველი ივანე ქვაციხისელისა და სვანი ბეთქილის სადიდებლად, დაღუპული გმირების უკვდავსაყოფად „შაირი“ ყველაზე მიღებული და ადაპტირებული ფორმა იყო. ელ. ვირსალაძე რაჭას, სვანეთსა და აღმოსავლეთ

<sup>1</sup> ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 25.

<sup>2</sup> იქვე: გვ. 181.

საქართველოს ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ნიმუშების საფერხულო წყობის იდენტურობაზეც ამახვილებს ყურადღებას: „ამგვარი შესრულების დროს სიმღერა მეტად მძიმედ მიდის, რაც წამყვანს შეძლევი ტაეპის მოფიქრების და გამოთქმის საშუალებას აძლევს. მრგვალი ფერხულის ეს ფორმა დღესაც ცოცხალია აღმ. საქართველოს მთიანეთში, რაჭასა და სვანეთში“.<sup>1</sup>

რაც შეეხება სვანური და რაჭული ფოლკლორის ურთიერთმიმართებას **საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით**, ასეთი სურათი გამოისახა:

ავთანდილ თათარაძის ნაშრომში დაცული აღწერილობის მიხედვით, რაჭული „**ამირანის ფერხულის**“ მოძრაობა სრულდება 4 ტაქტის განმავლობაში. ყოველი 4 ტაქტის შემდგომ, კომპოზიცია მეორდება. შერეული სახის, წრიულად, სახით ცენტრისკენ, მუსიკალური ზომა – 3/4. პირველი ტაქტი მოიცავს შესავალს, გუნდი კი მეორე ტაქტიდან იწყებს მოძრაობას. ფერხული აგებულია ნაბიჯზე, ფეხის ჭლომაზე, ცერზე შედგომაზე, ერგებუნსა და ფეხის გაქნევაზე. ასეთივე მოძრაობათა კომპლექსი და კომპოზიციური ქარგა ახასიათებთ ფერხულებს „ქალსა ვისმე“, „მაღლა მთას მოდგა“, „ერთხელ წისქვილს წასვლისათვის“, „ქვედრულა მოდიდებულა“ და „შავლეგო“. ამ ფერხულებში მხოლოდ ტექსტი და მუსიკალური ნაწილი იცვლება, საცეკვაო კი ანალოგიური რჩება. აქ ფერხულთა ჟანრობრივი დიფერენცირება საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით შეუძლებელია, რადგან, როგორც ვხედავთ, ერთგვაროვანმა საფერხულო ფეხის მოძრაობამ გააერთიანა სხვადასხვა ჟანრის ფერხულები. როგორც ავთანდილ თათარაძე წერს, „ხალხური გადმოცემის მიხედვით, ფერხული „მაღლა მთას მოდგა“, ძველად,

<sup>1</sup> ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 172.



„ზემყრელოს“ მსგავსად, ორსართულიანი ყოფილა“.<sup>1</sup> რადგან ამ ფერხულს ზემოთ ჩამოთვლილთა საცეკვაო ლექსიკა ახასიათებს, ხომ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დანარჩენი ფერხულებიც ორსართულად იცეკვებოდა?

სვანური ფერხულის – „სანადირო“ – მოძრაობა სრულდება 4 ტაქტის განმავლობაში, აქ საცეკვაო ფრაზა მთავრდება. მე-5 ტაქტიდან ფერხული იწყება თავიდან. იგი არის შერეული სახის, მუსიკალური ზომა – 4/4. პირველი ტაქტი – შესავალი, პირველი ტაქტის ბოლო მეოთხედზე იწყებს გუნდი მოძრაობას. ფერხული აგებულია ნაბიჯზე, ფეხის გაქნევაზე, საფერხულო ჩაკრულზე, ერგბუქნზე, სადა მუხლურა წინსვლაზე, სიმძიმის გადატანაზე ერთი ფეხიდან მეორეზე.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, ორივე ფერხული აგებულების, შემადგენლობისა და მოძრაობათა ერთგვაროვნებით ხასიათდება. თუმცა მეტ სირთულეს სვანურ ნიმუშთან ვხვდებით. უნდა აღინიშნოს მუსიკალური და საცეკვაო ფრაზების არც თუ მარტივი თანწყობა. მუსიკალური ფრაზა ფაქტობრივად არ ემთხვევა მოძრაობის ფრაზას. „საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ, ხშირად, რაჭულ ფერხულებში მუსიკალური და საცეკვაო მუხლი ერთმანეთს არ ემთხვევა, რაც, რიგ შემთხვევებში, შეიძლება განეპირობებინა ერთსა და იმავე საფერხულო მოძრაობაზე სხვადასხვა სიმღერის შესრულებას; თუმცა, მეორე მხრივ, რაჭაში (და არა მარტო რაჭაში) საცეკვაო და მუსიკალური მუხლის ასიმეტრიულობის სიხშირე ამგვარი ტიპის ფერხულების ტრადიციულობაზე უნდა მიანიშნებდეს“.<sup>2</sup> მიუხედავად საცეკვაო ლექსიკის ერთგვაროვნებისა, სვანური

---

<sup>1</sup> თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 115.

<sup>2</sup> კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 111.

ნიმუშის საცეკვაო ლექსიკა, რაჭულთან შედარებით, უფრო რთული, მრავალფეროვანი და დინამიკურია.

თამარისადმი მიძღვნილი რაჭული ფერხული „**თამარ ქალი**“ და სვანური ფერხულები, „**თამარ დედფალ**“ – „**რაგქენსია**“ და „**საიერიშო**“,“ კომპოზიციის მიხედვით, საკმაოდ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით კი – ნაკლებად. „თამარ დედფალ“ „საიერიშო“, „რაგქენსიას“ შემდგომ სრულდება. როგორც ავ. თათარაძე აღნიშნავს, ასეთი სახე მან მხოლოდ მას შემდეგ მიიღო, როდესაც ავთენტურობიდან მეორეულ, ანუ სასცენო ნაწარმოებად იქცა: „თამარ დედფალი ფერხულით“ ჩვენ მიერ ხალხური ფერხულის საფუძველზე შექმნილი საკუთარი სამნაწილიანი (თამარ დედფალ რაგქენსია, თამარ დედფალ საიერიშო და ცერული) კომპოზიციას, რომელიც საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში დაიდგა 1968 წელს“.<sup>1</sup>

მოდრაობათა კომპლექსი მსგავსია. ორივე საფერხულო რაჭულ ნიმუშთან მიმართებით მსგავსებას ამჟღავნებს. მათი ქორეოგრაფიული სამეტყველო ენა ერთსა და იმავე საცეკვაო ლექსიკაზეა აგებული. რაჭული ვერსია შედგება შერეული შემაღვენლობის, ნახევარწრეზე განლაგებული მოცეკვავეებისგან, მუსიკალური ზომა – 3/4. ფერხული მოძრაობას იწყებს პირველი ტაქტიდანვე. კომპოზიციური სურათი განფენილია 20 ტაქტზე, სადაც პირველი 10 ტაქტის სურათი და მეორე 10 ტაქტის სურათი ერთმანეთისგან განსხვავდება, იცვლება მოძრაობათა კომბინაცია, თუმცა არ იცვლება მოძრაობები. ფერხულის საცეკვაო ლექსიკა შეიცავს ნაბიჯს, ფეხის ჭლომას, მიდგმას, გაქნევას, ერგცერზე დგომს. მკლავთა შემდეგ მდგომარეობებს: ქვედაშვებული, წინ (I პოზიცია), ზეაღმართული (III პოზიცია), კომპურა.

<sup>1</sup> თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010, გვ. 285.

რაც შეეხება სვანურ ფერხულს, „თამარ დედფალ“, ცნობილია, რომ იგი განსაკუთრებული სირთულით ხასიათდებოდა. როგორც ჩანს, ჩვენამდე მოღწეული ვერსია შორსაა პირველწყაროსგან, რადგან ფერხულის სირთულემ შემსრულებელი უნებური გამარტივებისკენ წაიყვანა: „თავისუფალ სვანეთში დარჩენილია ხალხური სიმღერა თამარ დედოფალზე. სიმღერა უფრო ნამდვილად შენახული აღმოჩნდა უშგულის საზოგადოებაში. ფერხულში იმღერიან ამას და ისეთი ახლართულ ჩახლართული, რთული ფეხის ხმარება უნდა, რომ მარტო უშგულელებმა იციან ეს ფერხული. მახლობელი სოფლები კალას და იფარის საზოგადოებისა ცდილან ესწავლათ უშგულელებისაგან, მაგრამ ცდას ამოდ ჩაუვლია, თუმცა გადაუღიათ, მაგრამ დაუმახინჯებიათ, ზოგი რამ ჩაუმატებიათ და ზოგი გამოუკლიათ“<sup>1</sup>.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ რაჭული საცეკვაო დიალექტის მეორე შტო აღმოსავლეთ საქართველოს დაუკავშირდა, როდესაც მთა რაჭის სოფლებსა და ხევსურეთში მთიბლურების ანალოგიური ტრადიცია დაფიქსირდა. ერთი შეხედვით ძნელი შესამჩნევია, რა ურთიერთმიმართება უნდა არსებობდეს რაჭულ და აღმოსავლეთ საქართველოს მთის საცეკვაო ფოლკლორს შორის, რადგან დღესდღეობით ამ ორი რეგიონის საცეკვაო კულტურაში სხვაობა უფრო თვალშისაცემია. განსხვავება მდგომარეობს როგორც თემატურ-შინაარსობრივ, ასევე საშემსრულებლო-სტილურ ნაწილში. რაჭაში შემორჩენილ ფერხულთა მოცულობითი რაოდენობა მთა-თუშეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში დაცულ სულ რამდენიმე ფერხულს: „ქორბელელას“, „ზემყრელოს“, „სამყრელოს“, გერგეთულასა“ და „აბარბარეს“ უპირისპირდება. აღმოსავლეთში არც სამონადირო ეპოსის ამსახველი მდიდარი საფერხულო

---

<sup>1</sup> ეთნოგრაფიული წერილები სვანებზე, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1973, გვ. 89.

შემოქმედება გვაქვს ხელთ საცეკვაო ლექსიკის მხრივ, საცეკვაო ნიმუშების შესრულების ხასიათიც სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან: აღმოსავლეთის მთიელთათვის დამახასიათებელი სიმკვეთრე უცხოა დასავლეთის მთისთვის, რაჭულ ქორეოგრაფიაში კი არც აღმოსავლეთის მთიულეთისთვის დამახასიათებელი ცერილეთთა და ტენილთა არსებობა შეინიშნება. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, სრულიად წარმოუდგენლად მოგვეჩვენოს რაჭული და აღმოსავლეთ საქართველოს ქორეოგრაფიულ დიალექტთა ურთიერთმიმართება. თუმცა, ამ ორი განსხვავებული გეოგრაფიული ნაწილის საცეკვაო ლექსიკის შედარებამ, მათ შორის მსგავსებაც გამოავლინა.

დავიწყეთ იმით, რომ ტერმინი „ფერხისა“, რომელსაც ნ. მინდელის აღწერილობაში ვხვდებით,<sup>1</sup> დასავლეთ საქართველოში მხოლოდ რაჭაშია შემორჩენილი, სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში ის სრულიად გამქრალია, სვანეთსა და დასავლეთის ბარში „ფერხულის“ სახით ფიქსირდება, აღმოსავლეთ საქართველოში კი მიღებული ტერმინია. აღმოსავლეთის მთაში ის ზოგან „ფერხისას“ ზოგან „ფერხისულის“, სახით არის შემორჩენილი.

თვალშისაცემი მსგავსება არა ფერხულთა, არამედ ცალად და წყვილად შესასრულებელმა, წმინდა საცეკვაო ლექსიკამ გამოავლინა. ამ თვალსაზრისით დასაყრდენ რეგიონად აღმოსავლეთის მთა და გარეკახური „ცანგალა და გოგონა“, მივიჩნიეთ (რადგან ქართლ-კახური ცეკვები ფაქტობრივად დაიკარგა და სახეზე მხოლოდ ეს ერთი ნიმუში მოგვეპოვება). ამ ცეკვის მოძრაობების მნიშვნელოვან ნაწილს კუთხური, დიალექტური ხასიათის გათვალისწინებითა და ნიშანდებით იმეორებს როგორც აღმოსავლეთის მთა, ასევე დასავლეთის, რაჭის სახით. დიალექტიკური ურთიერთმიმართების გამოსავლენად აუცილებელი არ არის მოძრაობა

<sup>1</sup> СМОРПК, Тифлис, 1904, N19, стр. 124.

აბსოლუტურად იდენტური იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებულია შესრულების მანერა, სტილი და ხასიათი, საერთო საფუძვლის ძებნისას, მნიშვნელობა მოძრაობის, ილეთის ზოგად კონფიგურაციას ენიჭება და არა აბსოლუტურ იდენტურობას.

რაც შეეხება არასაფერხულო, ცალურ, სოლო, წყვილურ ცეკვებს, რაჭაში დღემდე მსუბუქი იუმორით გაჯერებული, მხიარული, სახასიათო ცეკვა ხალხურ დღეობებსა თუ სხვადასხვა სახის თავყრილობების დროს ყოველთვის სრულდება სიმღერების, „გასტაკუნი“ იგივე „სათამაშო“, „რაშოვდა“, „ოღროჩოღრო“, „ორიდილი“, „ღერწამისა ხესაო“, „საკაოს რო ჩამოთოვა“, „ტაში ბიჭო, გიორგუნა“, მუსიკალურ მასალაზე.

რაჭაში ცეკვა „ქართულის“ დიალექტური სახეობაა ცეკვა „ოღრო-ჩოღრო“. ამიტომაც არის საცეკვაო ლექსიკაში ესოდენი იდენტურობა. არასაფერხულო, საცეკვაო ლექსიკის ნაწილში რაჭული დიალექტი აღმოსავლეთთან მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს, ვიდრე სვანეთთან, რომელთანაც საფერხულო საცეკვაო ლექსიკის მსგავსება შეინიშნება. გადაჭრების, ჩაკერების, გასმების მრავალსახეობაში ნამდვილად მრავალსაუკუნეგამოვლილი იდენტურობა ისახება. რაჭული საცეკვაო დიალექტის მოძრაობების ტერმინოლოგია მოცემული აქვს ავტორებს, უჩა დვალიშვილსა და რეზო ჭანიშვილს, ნაშრომში „ქართული ხალხური ცეკვა“.<sup>1</sup>

რაჭასა და აღმოსავლეთ მთას შორის თვალშისაცემი ანალოგიები ტანჩაცმულობამაც გამოავლინა. როგორც ცნობილია, ავთენტური მასალიდან გამომდინარე, საქართველოს მხოლოდ ორ რეგიონში, აღმოსავლეთის მთასა და რაჭაში, ქალის კაბა შედარებით მოკლეა, ვიდრე სხვა რეგიონებში, მათ შორის სვანეთშიც. ეს დეტალი ყურადსაღებია და მნიშვნელოვანი, რადგან

---

<sup>1</sup> დვალიშვილი უ. ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა, მეთოდური სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2017, გვ. 70-71.

მთის რელიეფიდან გამომდინარე გრძელი კაბა მეტად მოუხერხებელი იყო მოძრაობისთვის. მოძრაობაში არა მხოლოდ სიარული, სხვა სახის მოქმედება, მათ შორის ცეკვაც იგულისხმება. მოძრაობამ განსაზღვრა ტანთჩაცმულობა და შესაბამისად კოსტიუმის თავისებურებებმა, რომლებიც ადგილობრივი გეოგრაფიული და კლიმატური პირობებიდან გამომდინარე ჩამოყალიბდა, გავლენა მოახდინა მოძრაობის და შესაბამისად, ცეკვის სპეციფიკაზე. ამ ფაქტორიდან გამომდინარე, ქალის მოძრაობა ამ ორ რეგიონში უფრო თავისუფალი, ლაღი და შეუბოჭავია. რაჭული და მთიელი ქალის საცეკვაო ლექსიკა მეტად გახსნილი და დინამიკურია, რაც სხვადასხვა სახის სწრაფ სვლებში, სირბილში, ჩაკვრებსა და ბრუნებში აისახება. მამაკაცთა საცეკვაო ლექსიკის სტილისტიკა ასე თვალშისაცემი განსხვავებით არ ხასიათდება საქართველოს სხვა რეგიონების საცეკვაო ლექსიკასთან მიმართებაში, თუმცა კონკრეტულ მოძრაობათა მსგავსება მთიულურ ცეკვებთან მიმართებით აქაც სახეზე გვაქვს.

ამგვარად, დასკვნის სახით, შეგვიძლია ვთქვათ რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმიმართების საკითხი, ფორმისა და საცეკვაო ლექსიკის მიხედვით, რამდენიმე მიმართულებით გაიშალა, რამაც ჩრდილოეთით – სვანეთთან, აღმოსავლეთით – მთიულეთსა და ქართლ-კახეთთან და სამხრეთით – იმერეთთან ხელშესახები პარალელები გამოსახა. **ფერხულების შესრულების ფორმის** თვალსაზრისით, რაჭა-სვანეთი-აღმოსავლეთის მთიულეთის სამეული საგმირო ეპიკურმა ეპოსმა და „მაირმა“ გააერთიანა. აღმოსავლეთის მთაში დაკარგული **საფერხულო ლექსიკის** მიზეზით კი, მხოლოდ სვანური და რაჭული დიალექტური ურთიერთმიმართება გამოვლინდა. **არასაფერხულო, საცეკვაო ლექსიკის** ნაწილში ურთიერთმიმართებამ რაჭული და ქართლ-კახურ-მთიულური ქორენის ნათესაობას გაუსვა ხაზი,

რამაც მხოლოდ შესრულების ხასიათით განსხვავებული მოძრაობათა კომპლექსი გააერთიანა. რაც შეეხება რაჭული საცეკვაო დიალექტის ურთიერთმართებას ლენჩხუმ-იმერეთთან, გარდამავალი ზონის არსებობით იქნა განპირობებული.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში,საქ. მეცნ. აკად. ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, თბ., 1997.
- არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები „ხელოვნება“, თბ., 1950.
- გარაყანიძე ე., ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2011.
- დვალიშვილი უ. ჭანიშვილი რ., ქართული ხალხური ცეკვა, მეთოდური სახელმძღვანელო, „კენტავრი“, თბ., 2017.
- ეთნოგრაფიული წერილები სვანებზე. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1973.
- ერისთავი რ., ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები; „მეცნიერება“, თბ., 1986.
- ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი; „მეცნიერება“, თბ., 1964.

- ვირსალაძე ელ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, VII მასალები და გამოკვლევები, „მეცნიერება“, თბ., 1977.
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010.
- კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები; დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014.
- კალანდაძე გ., ქართული ხალხური ბალადა, „სახელგამი“, თბ., 1957.
- მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, „მეცნიერება“, თბ., 1989.
- Вирсаладзе Ел., Весенняя хороводная поэзия, Изд. "Наука", Мос., 1964.



---

---

გორა კაპანაძე,

ხელმძღვანელები: პროფ. გიორგი მარგველაშვილი,  
პროფ. თამარ ბოკუჩავა

## თეატრალური ნიღაბი და მისხილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ რთული სტრუქტურისა და ფორმის ნაწარმოებია, თუმცა მისადმი ინტერესი და პოპულარობა სწორედ, რომანის მრავალმრიანობამ განსაზღვრა. ქართული თეატრი 1927 წლიდან მოყოლებული დღემდე ყოველთვის უტრიალებდა ამ თემას. მიხეილ ჯავახიშვილის ეს პირველი რომანი 1924 წელს დაიწერა და იმთავითვე გამოიწვია ცხოველი ინტერესი. „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ 1925 წლის პირველივე გამოცემას წინ უძღვის ავტორის წინათქმა, რომელშიც კკითხულობთ: „ვბედავ და ამ წიგნს წრფელის გულით მივუძღვნი ყველა მსხვილფეხა და წვრილფეხა კვაჭის და კვაჭიკოს, რომელნიც ჩემს კურთხეულ სამშობლოში ყოველთვის უხვად მოიპოვებოდნენ!“<sup>1</sup> თავად კი მოგვიანებით, 1930-31 წლებში, უბის წიგნაკში ჩაწერს: „მეუბნებიან, ჩვენ კვაჭები აღარ გვყავსო. ეს მართალია, რადგან უდაბნოში კვაჭს რა უნდა! სამაგიეროდ, თუმნინი კვაჭიკო ათიათასობით მოიპოვება. დიდი კვაჭები კი სულ სხვა ბანაკში უნდა ვეძებოთ (პოლიტკვაჭები)<sup>2</sup>.“ ეს უკანასკნელი – **პოლიტკვაჭები** – შესაძლოა, ნებისმიერდროსა და ეპოქაში გამოიყენოფულის, ძალაუფლების, პოპულარობისა და საკუთარ თავზე მოფიქრალი პოლიტიკოსების სიმბოლოდ.

---

<sup>1</sup> ჯავახიშვილი მ., კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი, შვიდ-კარიანი რომანი, ტფილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა კავკასიონი“, 1925. გვ. 3.

<sup>2</sup> ჯავახიშვილი მ., უბის წიგნაკებიდან (1924-1935წწ.), წიგნი გამოსაცემად მოამზადეს მარინა შიშნიაშვილმა და ცისანა გენმეხაძემ, თბ., გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011, გვ. 254.

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“ პიკარესკული რომანია (,,თაღლითურ რომანს ზოგჯერ ავანტიურისტულ რომანსაც უწოდებენ და ამ სახელწოდებათა შორის ჭირს ზღვრის გავლება. ტერმინოლოგიური სხვაობა პირობითია და ის, რასაც თაღლითური რომანი ეწოდება (ესპანურად „ნოველა პიკარელა“ ანუ პიკარესკული რომანი), თავისი ფანრული მახასიათებლებით, არსებითად, არ განსხვავდება სადღეისოდ გაგებული ავანტიურისტული რომანისაგან“),<sup>1</sup> რომელშიც, სოციალური წარმოშობის გარდა, აქცენტირებულია გმირის დაბადებაც. ეს არ არის უცხო ავანტიურისტული რომანისათვის. უფრო მეტიც, მის სპეციფიკას წარმოადგენს, მაგალითად: საყოველთაოდ ცნობილი ესპანური თქმულების „ლაზარლიო ტორმოსელის ცხოვრების“<sup>2</sup> მთავარი პერსონაჟი მაშინ დაიბადა, როცა დედამისი წისქვილის ღარზე იყო გადამდგარი და ახალშობილი წყალში ჩაუვარდა. კიდევ ერთი თვისება ამ ჟანრის რომანისათვის სიუჟეტის არათანმიმდევრულობაა. მიხეილ ჯავახიშვილს ნაკლად უთვლიან იმას, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ არ იყო შეკრული ნაწარმოები, თუმცა ეს ძალიან კარგად მოეხსენებოდა თავად ავტორს. ამ მხრივ საინტერესოა მისი აზრი იმის შესახებ, რომ „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ქრონოლოგიური წესით – ქრონიკის ფორმითაა დაწერილი. ამის გამო, თავად სწერდა შალვა დადიანს, რომ ეს ფაქტორი გაართულებს ინსცენირებასო, თუმცა იმედს გამოთქვამდა: „**მთლიანი კვანძის უქონლობა დინამიკამ უნდა აინაზღაუროს.**“<sup>3</sup> ბოლოდროინდელი კვლევებით დადასტურდა, რომ სიუჟეტური სირთულე, შეუკვრელობა და არათანმიმდევრულობაც „დამახასიათებელი თვისებაა

<sup>1</sup> გომართელი ა., ლიტერატურული წერილები და ესეები. თბილისი, უნივერსალი, 2005. გვ. 77.

<sup>2</sup> „ლაზარლიო ტორმოსელის ცხოვრება“ 1899 წელს თარგმნა პეტრე უმიკაშვილმა, გამოიცა ორჯერ – 1933 და 1959 წლებში.

<sup>3</sup> ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი. ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968. გვ. 166.

თაღლითური რომანისა მოყოლებული „ლასარელი ტორმოსელის ცხოვრებიდან“.<sup>1</sup>

ნილაბს დიდი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში ის იყო ბერძნული დრამის უმთავრესი გარეგნული ელემენტი, რომელიც სწორად განსაზღვრავდა სპექტაკლის მხატვრულ ფორმასაც. ნილაბი ეკეთა ყველას, თვით გუნდის მსახიობებსაც კი. როგორც შენიშნავენ, ნილაბს თავისი მხატვრული და შინაარსობრივი ფუნქციაც ჰქონდა და პერსონაჟის ხასიათისა თუ ტიპის ერთ განმსაზღვრელ შტრიხს გამოხატავდა. ტრაგედიაში ნილაბი ამდლებული მძაფრი ვნებებისთვის გვაძვადებდა, კომედიაში კი – თავისი გროტესკულობით სიცილს იწვევდა. ამასთანავე, სათქმელია ისიც, რომ ბერძნულ თეატრში ნილაბი მაყურებელს ერთგვარ მედიატორად ევლინებოდა, უადვილებდა მას გმირის ვიზუალურ აღქმას და, რაც მთავარია, ეხმარებოდა თავად მსახიობს გარდასახვაში, რათა ეთამაშა სხვადასხვა ასაკისა თუ სქესის, სოციალური კატეგორიისა და ფიზიკური მონაცემების ადამიანები თუ ღმერთები. ვარაუდობენ, რომ „ანტიკურობა ნილაბების 76 სხვადასხვა ტიპს იცნობდა, მათგან 28 – ტრაგიკულს, 44 – კომიკურს, 4 – სატირულს... ნილაბი დიონისეს კულტის არსთან გვიჩვენებს მიმართებას. ისევე, როგორც მრავალი ხალხის რელიგიაში, შენიღბვა აქ გამოხატავს საკუთარი არსიდან გამოსვლისა და სხვაში გარდასახვისა თუ გადასვილისაკენ ლტოლვას“.<sup>2</sup>

თეატრალური ნილაბის ცნება ცხოვრებას პლატონმა მოარგო. მისი ცნობილი გამონათქვამია ცხოვრების ტრაგიკულობასა და კომიკურობაზე. ცხოვრება თეატრი, სცენაა. ამ თეატრში კი ღმერთი ადამიანებს როლებს

<sup>1</sup> გომართელი ა., ლიტერატურული წერილები და ესეები. თბ., „უნივერსალი“, 2005. გვ. 79.

<sup>2</sup> გორდუხიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, თბ., ლოგოსი, 2014. გვ. 291.

ურიგებს და ისინიც გატაცებით თამაშობენ. პლატონთან ერთადროულად შემოდის „ნიღბისა“ და „თამაშის“ განცდა.

უცნაურია ის, რომ ძველი ბერძნული აზროვნებისთვის უცხოა პიროვნების, როგორც აბსულუტური ცნების იდეა. ამ სამყაროში ერთმანეთს ვერ ამთლიანებს მარადიულობა და „ინდივიდი“. მხოლოდ ბერძნულ ტრაგედიაში, ბერძნულ თეატრში დაუკავშირდა მსახიობის ნიღაბი პიროვნებას. ამის მიზეზად შეიძლება დასახელდეს ის, რომ „თეატრი“, და განსაკუთრებით, „ტრაგედია“ არის ასპარეზი, სადაც ხდება კონფლიქტი ადამიანის თავისუფლებასა და ერთიანი და ჰარმონიული სამყაროს ლოგიკურ გარდაუვალობასთან. სწორედ თეატრში ცდილობს ადამიანი, გახდეს „პიროვნება“, აღამაღლოს საკუთარი გამბედაობა იმ ჰარმონიული ერთობის საპირისპიროდ, რომელიც მას თავს აქვს მოხვეული, როგორც ლოგიკური და ზნეობრივი აუცილებლობა. აქ ებრძვის ადამიანი ღმერთებს და საკუთარ ბედისწერას, აქ სცოდავს და არღვევს კანონს, მაგრამ აქვე აღმოაჩენს – ძველი ტრაგედიის სტერეოტიპული პრინციპის მიხედვით – რომ ვერც საკუთარ ბედისწერას გაექცევა და ვერც ღმერთების „ჰიუბრისს“ გააგრძელებს დაუსჯელი. და ასე ტრაგიკულად ადასტურებს, რომ მისი თავისუფლება არის შეზღუდული, ან უფრო სწორად, მისთვის არ არსებობს თავისუფლება (რადგან შეზღუდული თავისუფლება სხვაგვარად ერთგვარი ოქსიმორონი იქნებოდა), რომ მისი „პიროვნება“ სხვა არაფერია, თუ არა „ნიღაბი“ ონტოლოგიური შინაარსის გარეშე, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მის ნამდვილ ჰიპოსტასთან... და ამ ნიღბის წყალობით, ადამიანი – მსახიობი და, ძირითადად, მაყურებელი – შეიგრძნობდა თავისუფლების ერთგვარ გემოს, ნიღბის მეშვეობით ისთუნდაც მცირე ხნით, მაგრამ მაინც ხდებოდა პიროვნება, ხვდებოდა იმას, თუ რას ნიშნავს,

იყო თავისუფალი, ერთადერთი და განუყოფელი არსება“.<sup>1</sup>

კარლ იუნგის პიროვნების სისტემაშიც ცხვდებით ნილბის გამოყენებას. მისი აზრით, ნილაბი კოლექტიური სულისაა, ნილაბი მალავს ინდივიდუალობას. შენილბვის ხარისხი თამაშის ნიჭის ხარისხზეა დამოკიდებული – ეს ერთი მთლიანობაა, ერთმანეთს მოიცავს და ავსებს.

ნილაბი ცვლის პიროვნების ქცევასა და თვით ეს ნილაბი აქტიურად თამაშობს გარდასახვის, სხვადაქცევის პროცესში. ვ. ბიბლერი ამბობს: ნილაბი არის ის, რაც არსებითად ადამიანი არ არის და ნილაბი ისიცაა, რადაც წარმოიდგენენ მას სხვა ადამიანები.<sup>2</sup> ნილაბი გამოხატავს ადამიანის გაორებას. ეს გაორება, შესაძლოა, იყოს გარეგნულიც (ფორმის მხრივ) და შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველიც. ნილაბი ენაცვლება ნილბოსნის სახეს და ვიღებთ ადამიანის ორსახეობას: საჩინარსა და უჩინარს, სოციალურსა და ინდივიდუალურს, რეალურსა და მოჩვენებითს. ადამიანი აღიქმება მხოლოდ თავისი ნილბის მიხედვით. ნილბის ქვეშ მიმალიული სახე კი რეალურია, ხოლო თავად ნილაბი მოჩვენებითი რეალურობით ხასიათდება.

მხატვრული თვალსაზრისით, ჩამოყალიბდა ორგვარი ნილაბი: ა) სამეფლისო-საკარნავალო; ბ) „კომედია დელ-არტესი“. სამასკარადო ნილაბში დომინანტურია ესთეტიკა და ფსიქოლოგია. ყოველ ნილაბს გარკვეული მხატვრული ღირებულება აქვს.

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ნილაბი ცვლის იმ ადამიანის ფსიქიკას, რომელიც მას ატარებს, იცვლება ნილბოსნის სულიერი მდგომარეობა. იგი უფრო თავისუფალია გარეშე თვალისაგან, შესაბამისად, მისი ქმედებაც გაცილებით თამამი და შეუზღუდავია.

<sup>1</sup> ზიზიულასი იოანე (პერგამოს მიტროპოლიტი), ნილბიდან პიროვნებადგე – ნაწილი I, იხ. მისამართზე: <http://www.orthodoxtheology.ge/zizioulas-ioannis1/>.

<sup>2</sup> Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975, გვ. 409.

„მოღერნისტულმა მწერლობამ აითვისა ნიღბის ორმაგი ბუნება და თავის მხრივაც ასე „ეპყრობა“ მას: ერთ შემთხვევაში აღიქვამს როგორც ნიშანს, ცდილობს ჩასწვდეს მის ჭეშმარიტ არსს და მისი მეშვეობით შეიცნოს და შეისწავლოს „მივიწყებული ენა“ – სამყარო. მეორე შემთხვევაში კი, ხელოვანი თვითონ იფარებს ნიღაბს და მის მიღმა დაცული და გათავისუფლებული ასახავს და გამოსახავს ამ სამყაროს“.<sup>1</sup>

როგორც ცნობილია, დიდი ქართველი რეჟისორი ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელი XX საუკუნის 20-იან წლებში „კვაჭი კვაჭანტირაძეს“ ხალხური თეატრის საუკეთესო ნიმუშის – ბერიკაობის გამოყენებით დგამდა (სამწუხაროდ, პოლიტიკური კონიუნქტურის გამო, დადგმა ვერ განხორციელდა). „ბერიკაობის“ თეატრი, როგორც ცნობილი თეატრმცოდნე დიმიტრი ჯანელიძე მიუთითებს – „უსამართლობის პირუთვნელად მამხილებელი კომედიის თეატრი“<sup>2</sup> იყო. ამ ლოგიკის მიხედვით, სანდრო ახმეტელის სპექტაკლის ჟანრიც და მისი, როგორც რეჟისორის, კონცეფციაც სრულიად აშკარად იკვეთება. „ბერიკაობაში“ უმთავრესია ნიღბები. ტრადიციისამებრ, ყოველ ბერიკას, რომელსაც ადამიანის, ცხოველის, მცენარის, შენობის, ნივთის, მითოლოგიური არსების როლი უნდა შეესრულებინა, თავისი ნიღაბი ჰქონდა. მთლიანობაში ეს იყო ნიღბების გასაოცარი სანახაობა. ბუნებრივია, რომ სანდრო ახმეტელი სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის ამ ხერხით მიანიშნებდა ერთდროულად „კვაჭობის“ როგორც

<sup>1</sup> მილორავა ი., სახე და ნიღაბი კრებულში „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“, თბ., 2007. იხ. მისამართზე: <http://www.nplg.gov.ge/gsdll/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-1-1-0utfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.10&d=HASH01173f991e9a108d63c39e9b.12#HASH01173f991e9a108d63c39e9b.12>

<sup>2</sup> ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., სახელგამი, 1948, გვ. 453.

არქულ სახეზე, ისე კვაჭის ნილაბზეც და ამ გზით იმ ფარულ თუ გამოვლენილ ძალადობას ამათრახებდა, რომელსაც „კვაჭობა, კვაჭიზმი“ ერქვა.

ეთერ დავითაიას აზრით, სანდრო ახმეტელი ბერიკაობას „იტალიური კომედიის დელ-არტეს თეატრის შესაბამისად მიიჩნევდა“.<sup>1</sup> როგორც ცნობილია, კომედია დელ-არტე, იგივე ნილბების კომედია, იმპროვიზაციანზე დამყარებული თეატრია, რომელშიც პროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ. აქ კომიკურ ეფექტს, ძირითადად, შესტიკულაცია ქმნის. კომედია დელ-არტე აუცილებლად გულისხმობს მკვეთრად გამოვლენილ კონტრასტებს, დაპირისპირებულ ხასიათებს. ამიტომაც გახდა აუცილებელი სანდრო ახმეტელისთვის „კვაჭი კვაჭანტირაძეზე“ მუშაობისას ზოგიერთი პერსონაჟის არსებობა, მაგალითად მასხარებისა: არლეკინი – მხიარული და კეთილი, მავრამ სკარამუში – უკვე არლეკინის საპირისპირო.

სანდრო ახმეტელი კარგად იცნობდა ბერიკაობასაც და შესწავლილი ჰქონდა მისი ნილბებიც. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ახმეტელი ისე გაიტაცა ამ თემამ, „ბერიკაობის“ დადგმაც კი გადაწყვიტა. მოქმედ პერსონაჟებად გამოყვანილი ჰყავდა: ქოსა, მუზმუზელა, ქექია, დოყლაპია, მიფრინია... ზოგიერთი მათგანი, სარეპეტიციო დღიურების მიხედვით, ასეა დახასიათებული, მაგალითად: „დოყლაპია – ნილაბი უხეში, გაუთლელი ადამიანისა, რომლის მიზანი ამქვეყნად არის მხოლოდ ფიზიკური ძალის გამოჩენა, დაგროვილი ენერჯის დახარჯვა ვინმესადმი ფიზიკური ძალადობის მიყენებისას. გონებით ჩლუნგი, დათვივით მოუდრეკელი. მუზმუზელა – სქესობრივი ალტკინების ნილაბი (ანალოგია ბერძნული ფავნისა), მუღამ

<sup>1</sup> დავითაია ე., სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით, თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, №8-9, თბ. 1979, გვ. 92.

მცქმუტავი, მოუსვენარი“. სპექტაკლი აღარ დაიდგა. სათეატრო კრიტიკაში ასეთი შეფასება მიეცა სანდრო ახმეტელის ინტერესს: „წარსული ყოფით გატაცებამ, მისმა რესტავრაციამ იქამდე მიიყვანა ს. ახმეტელი, რომ ეროვნული თეატრის შესაქმნელად იგი ძველი ქართული იმპროვიზაციული თეატრალიზებული სანახაობის – ბერიკაობისა და ყეენობის – გამოტანას მოითხოვდა სცენაზე, რასაკვირველია, განახლებული, ეპოქისათვის შესაფერი სახით.“<sup>1</sup> შემთხვევითი არაა ის ფაქტი, რომ ერთ რეპეტიციაზე მას მსახიობებთან საკმაოდ ვრცლად უსაუბრია, ზოგადად, ნიღბის წარმოშობაზე, მის ფუნქციასა და დანიშნულებაზე; როგორც სარეპეტიციო დღიურებში ვკითხულობთ, უთქვამს ისიც, რომ „ეს ამბავი მომხდარა გრეციაში. ახალგაზრდა სტუდენტებმა, ქეიფის დროს, როდესაც კარგად შეზარხოშდნენ და დაითვრნენ კიდეც, სიმღერისა და მასხრობის დროს დაუწყეს ერთიმეორეს ჭაჭის სროლა. იყო დიდი სიცილი იმაზე, რომელიც მთლიანად დაითხუპნებოდა და აღარ უჩანდა პირისაზე“. ამავე რეპეტიციაზე ახმეტელმა მსახიობებს განუმარტა პიესაში გამოყენებული ნიღბები, რომელთაც ხალხურად მიიჩნევდა: „ხალხური ნიღბები, უმთავრესად, წარმოდგენილია დევების სახით, თანაც მავნე სულით (ამავე ტიპებს აწერენ ეშმაკებსაც), ხოლო საწინააღმდეგო, ესე იგი კეთილი სახეებით წარმოდგენილია დადებითი ტიპები (ცანგალა, გოგონა, აგუნა და კოკონა), რომელთა გარშემოც აგებულია უარყოფითი ტიპების ნიღბები. ცანგალასა და გოგონას სახით იხატება პოეტური (ლირიკული) სიყვარული, ხოლო აგუნასა და კოკონას სახით (რომელიც აუცილებლად მიკერებულია ცანგალა და გოგონაზე), გმირული სიყვარული (рыцарь). რაც შეეხება

<sup>1</sup> მაჭავარიანი შ., კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა. თბილისი, პოლიგრაფკომბინატი „კომუნისტი“, 1961, გვ. 29.



დაბოლოებას, ამ სახით გამოყვანილია მუხმუხელა, რომელიც მისდევს ამ ტიპებს პარალელურად და მოქმედებს საწინააღმდეგოდ, ცდილობს, საყვარლები დააშოროს ერთიმეორეს..<sup>1</sup>

აკაკი ვასაძე წლების შემდეგ თავის მოგონებებში ასეთ შეფასებას აძლევდა ახმეტელის რეჟისორულ კონცეფციას: „ალექსანდრე ახმეტელი ხალხური თეატრის „ბერიკაობის“ ფორმით იყო გატაცებული და, ვიდრე შესაფერის ნაწარმოებს მიიღებდა, საინტერესო ექსპერიმენტის ჩასატარებლად მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირებას მოჰკიდა ხელი, მაგრამ მიხეილ ჯავახიშვილის მკვეთრად რეალისტურ სახეებზე მორგებული ბერიკების ნიღბები, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური აღმოჩნდა – ჰკარგავდა მნიშვნელობას და სიმწვავეს, ფორმა და არსი უნებურად დაუპირისპირდა ერთმანეთს, როგორც – ცა და მიწა“.<sup>2</sup>

რა თქმა უნდა, კვაჭი – ნილაბი, როგორც სანდრო ახმეტელის უმთავრესი ჩანაფიქრი, თავიდანვე შენიშნა საქართველოს ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ, ამიტომაც წერდა 1927 წლის გაზეთ „კომუნისტში“ პლ. ქიქოძე: „რაც შეეხება რეპერტუარის იმ ნაწილს, სადაც კვაჭი ბატონობს („კვაჭის გასაბჭოება“, „ივერიუმი“ – მ. ჯავახიშვილის, „ამერიკელი ძია“ – შიუკაშვილის), ამაზე რაღა ითქმის? აქაც ამკარაა, თუ რომელი აუდიტორიისთვისაა შექმნილი იგი. საქმე იმაშია, რომ თეატრი გვპირდება კვაჭის ნილაბის შექმნას და, საერთოდ, ნილაბთა თეატრად გადაქცევას ლამობს“.<sup>3</sup>

სანდრო ახმეტელისეული კონცეფცია – „კვაჭი

<sup>1</sup> რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, სარეპეტიციო დღიური, 1927-28 წლების სეზონი.

<sup>2</sup> ვასაძე ა., მოგონებები და ფიქრები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1974, გვ. 101.

<sup>3</sup> ქიქოძე პლ., რუსთაველის თეატრი მიდის უკან. გაზ. „კომუნისტი“, №281.11 დეკემბერი, 1927. გვ. 5.

კვაჭანტირაძე“ დაედგა ბერიკების ნიღბებით, ერთგვარად ტრანსფორმირდა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის ჩვენულ ინსცენირებაშიც (სპექტაკლი სახელწოდებით „კვაჭი“ 2016 წელს დავდგით ცხინვალის თეატრში). ჩვენთვისაც მთავარია ნიღაბი, ოღონდ ის არაა ხალხური თეატრის საწყისებთან წილნაყარი. ჩვენს სპექტაკლში იბადება კვაჭი-ნიღაბი, რომელიც ხან მშიშარაა, ხან საკუთარ მეგვიდრეზე ამბობს უარს, ხან ქვემძრომელია, ხანაც – დაუნობელი... ჩვენ შევეცადეთ, მრავალგვარი, სხვადასხვა ფერის მატარებელი ნიღბებით დაგვეტვირთა წარმოდგენა.

მიხეილ ჯავახიშვილი მოდერნიზმის ეპოქაში ქმნის კვაჭი კვაჭანტირაძის, როგორც დიდი ავანტიურისტის, მხატვრულ სახეს. და მაინც, ვინ არის კვაჭი?! – ამ შეკითხვაზე ამომწურავი პასუხის გასაცემად მნიშვნელოვანია სოციალური და ბიოლოგიური დეტერმინიზმი. ძალიან საინტერესოა იმაზე დაკვირვება თუ როგორ აღწევს სრულ მსოფლმხედველობრივ დევალვაციას კვაჭი, როგორ ნადგურდება და კვდება მის პიროვნებაში სულიერი ფასეულობები და ღირებულებანი. „რა შვიდი პუნქტისაგან, ნიღბისგან შემდგარი კოდექსით დადის მსოფლიოს დიდ გზებზე კვაჭი: 1) პირველი ნიღაბი – მხოლოდ მაშინ მიაღწევ დიდებას, როცა შენს სუბიექტს გაათავისუფლებ სინდისისაგან. 2) მეორე ნიღაბი – ყოველი ადმიანი ფიზიკურად უნდა გაანადგურო, თუკი ოდნავ ხელს გიშლის საკუთარი ტრიუმფის მოწყობაში. 3) მესამე ნიღაბი – იმრუშე და დატკბი სიამოვნებით, რადგან ეს უკანასკნელი შინაარსს აძლევს უშინაარსო ცხოვრებას. 4) მეოთხე ნიღაბი – ნურავის, ნურასოდეს ეტყვი უარს თხოვნაზე, მაგრამ დაპირებული მაშინ შეუსრულე, თუკი იგი იმ დღესვე ან ხვალ შენთვის სასარგებლო იქნება. 5) მეხუთე ნიღაბი – გიყვარდეს ძლიერი, გეზიზღებოდეს უძლური. 6) მეექვსე ნიღაბი – ჭეშმარიტების ძიება სისულელეა, ის

ჯერ არც ერთ ადამიანს არ უპოვია ამ ქვეყანაზე. 7) მეშვიდე ნილაბი – ადამიანი ადამიანისთვის მგელია. არა სიყვარული, არამედ სიძულვილია სტიმული წინსვლისა“. ახლა „პატრიოტიზმი“: სამშობლო მისთვის ერთი მცირე ნაგლეჯია მიწისა, რომელთანაც სიძულვილი აკავშირებს. ეს – კვაჭია დედით მეგრელი, მამით გურული, აღზრდა-განათლებით იმერელი, პირველ აპრილს დაბადებული – აღმოსავლეთ-დასავლეთ ევროპის (აგრეთვე ამერიკის) გზებზე მონავარდე ავანტიურისტი, ზოხლით რომ იხსენებს: „ახლა მივხვდი, საქათმეში დავბადებულვარ (სამტრედიელია!) და საღორეში გავზრდილვარო (ქუთაისში ჩამოყალიბდა „კაცად“!). თუნდაც საქართველო ავიღოთ: სამეგრელო თავისთვის ცხოვრობს, კახეთი თავისთვის. გურია აქეთ მიიწევს, ქართლი – იქით. ქვეყანაზე 100 კაცმა ძლივს იცის საქართველოს სახელი... ან რა არის დიდი საქართველო! ბათუმში რომ თავი მისდო დასაძინებლად, ფეხები უნდა ქიზიყს მიაბჯინო, სოხუმში რომ ცხვირი დააცემინო, სიღნაღიდან გეძახიან ხეირიო. და ა.შ.“<sup>1</sup>

ბევრი თვალსაზრისის გათვალისწინებით, ჩვენ კვაჭი წარმოვიდგინეთ, როგორც არქეტები, მითი და სიმბოლო. არქაული რიტუალის ელემენტების შემოტანა ჩვენს სპექტაკლში მოვლენის ზოგადი, არქეტაური ხასიათის გამოსავლენად დაგვჭირდა. ხაზგასმით და აუცილებლად უნდა ითქვას, რომ კვაჭის ტიპი – ეს არ არის ქართული მოვლენა. ნაწარმოებიც არ არის მხოლოდ ქართულ სინამდვილესა და პრობლემატიკაზე. პრობლემა, რომელიც ამ რომანში წამოჭრა მიხეილ

<sup>1</sup> თეთრუაშვილი ლ., ღირებულებათა გადაფასება მიხეილ ჯავახიშვილთან. კრებული, მადლით შეზავებული სიტყვა ქართული“, ეძღვნება მიხეილ ჯავახიშვილს, თბ., გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2004, განთავსებულია მისამართზე: <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2-civil2-01-1--0-10-0-0-0---0prompt-10---4---4---0-11--11-ru-10---10-ka-50--00-3-about-00-0-00-11-1-1utfZz-8-00-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&cl=CL1.15.4&d=HASHa2298505a1b28ea24ece0d.10>).

ჯავახიშვილმა, ზოგადსაკაცობრიოა. ამდენად, ჩვენეული ექსპლიკაციის მიხედვით, კვაჭი არის ნაცარქექია, „რანდობანას“ მოთამაშე. გვინდოდა გვეჩვენებინა კვაჭი როგორც ბელადი და ძღვევამოსილი რანდი. როგორც ტექსტში ვკითხულობთ, „საცა ბელადია, ჩვენც იქ ვიქნებით“. კვაჭი პარადოქსული ეპოქის გმირიცაა, სიყვარულდაკარგულ დროში უსულო არსება, რომელიც არ ეძებს თანაგრძნობას. მისთვის მთავარი გამოსავალია, არავინ უყვარს, ადამიანებს მხოლოდ იყენებს, საჭიროების მიხედვით არჩევს (როგორი ნაცნობი ხასიათია თანამედროვე ყოფისათვის!).

თეატრი ცხოვრების, სინამდვილის ადეკვატური მოდელია და, ამდენად, ყოველი დრო თავისას ეძებს და პოულობს ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ქმნილებაში. „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ ქმედების, პოზიციის, მხატვრული ენის თვალსაზრისით, კარგად ერგება თანამედროვე თეატრალურ ფორმებს, იძლევა უამრავი პარალელის გავლების შესაძლებლობას იმ გარემოსთან, რომელშიც დღეს გვიწევს ცხოვრება.

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზა ძალზე სახიერია და ხშირად თავად ავტორი გვთავაზობს ფორმებს, ხერხებსა და სცენურ გადაწყვეტასაც კი. ამ კუთხით ძალიან საინტერესოდ გვეჩვენება მწერლის ერთი ბარათი, დათარიღებული 1934 წლით, რომელიც ეძღვნება სანდრო ახმეტელს. ბარათში ჩვენთვის საინტერესო ასეთი პასაჟია: „შენი თაოსნობით დაარსებულმა და შენივე ხელმძღვანელობით აღზრდილმა თეატრმა თანდათან იპოვა **ეროვნული ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიკურობა, გმირული სული.**“<sup>1</sup> აქ ჩამოთვლილია სათეატრო ხელოვნების უმთავრესი კომპონენტები, სწორედ ის, რაც ასე თვალსაჩინოა თავად „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ მხატვრულ ქსოვილში.

<sup>1</sup> ჯავახიშვილი ქ., მოგონებანი მამაზე, თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2000.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, თბ., ლოგოსი, 2014.
- გომართელი ა., ლიტერატურული წერილები და ესეები. თბ., უნივერსალი, 2005.
- მაჭავარიანი შ., კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ანბეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა. თბ., პოლიგრაფ-კომბინატი „კომუნისტი“, 1961.
- ჯავახიშვილი მ., კვაჭი კვაჭანტირაძე და მისი თავგადასავალი, შვიდ-კარიანი რომანი, ტფილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა კავკასიონი“, 1925.

- 
- 
- ჯავახიშვილი მ., უბის წიგნაკებიდან (1924-1935 წწ.), წიგნი გამოსაცემად მოამზადეს მარინა შიშნიაშვილმა და ცისანა გენძეხაძემ, თბ., გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2011.
  - ჯავახიშვილი ქ., მოგონებანი მამაზე, თბ., გამომცემლობა „მერანი“, 2000.
  - ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., სახელგამი, 1948.
  - დავითაია ე., სანდრო ახმეტელის განუხორციელებელი დადგმა „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მ. ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით, ჟურნ. „თეატრმცოდნეობითი ძიებანი“, №8-9, თბ. 1979.
  - ვასაძე ა., მოგონებები და ფიქრები. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1974.
  - ჯავახიშვილი ქ., ივერიუმი. ჟურნ. „მნათობი“, №5, 1968.
  - ქიქოძე პლ., რუსთაველის თეატრი მიდის უკან. გაზ. „კომუნისტი“, №281.11 დეკემბერი, 1927.
  - რუსთაველის თეატრის მუზეუმის 1927-28 წწ. სარეპეტიციო დღიურის მასალები, №30-55.
  - Библер В.С. Мышление как творчество. М., 1975.
  - ზიზიულასი ი. (პერგამოს მიტროპოლიტი), ნიღბიდან პიროვნებადგე – ნაწილი I, იხ. მისამართზე: <http://www.orthodoxtheology.ge/zizioulas-ioannis1/>
  - მილორავა ი., სახე და ნიღაბი კრებულში „თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით“, თბ., 2007. იხ. მისამართზე: <http://www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10--4-----0-11--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-OutfZz-8-00&a=d&c=civil2&cl=CL2.10&d=HASH01173f991e9a108d63c39e9b.12#HASH01173f991e9a108d63c39e9b.12>

---

---

**ვახტანგ ჯაფარიძე,**  
ხელმძღვანელები: პროფ. დ. ჯანელიძე,  
პროფ. ლ. ოჩიაური

## **თანამედროვე კინომეტყველების საკითხები**

კინო, როგორც ხელოვნების სხვა ნებისმიერი დარგი, იქმნება კონკრეტული ტექნიკური და შემოქმედებითი ინსტრუმენტების გამოყენებით. ამ ინსტრუმენტების კრებული პერიოდულად იცვლება, რის შედეგადაც, კინო, როგორც ენა, მუდმივ ევოლუციას განიცდის. ჩემი კვლევის საგანს ე. წ. თანამედროვე კინომეტყველება წარმოადგენს, რომელიც XXI საუკუნის პერიოდს მოიცავს.

თანამედროვე კინოს შესაქმნელი ინსტრუმენტების კრებული, პირველ რიგში, რობერ ბრესონის, შემდეგ კი ჯონ კასავეტესისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის შემოქმედებიდან იღებს სათავეს.

ნულოვანი საუკუნის კინომეტყველებისთვის დამახასიათებელია შემდეგი კომპონენტები:

- კინოდრო, როგორც ონლაინ რეჟიმი;
- პერფორმანსულიობა და არა დესკრიფცია;
- ლოკუმენტური სტილისტიკისა და მხატვრული პირობითობის სინთეზი;
- რედუქცია;
- ფსიქიკური სხეული;
- პლასტიკური სხეული, თანამედროვე სკულპტურა, ფიგურა და არა მსახიობი;
- არამონტაჟური მანიპულაცია – „ობიექტივიზმისა და სუბიექტივიზმის სინთეზი“;
- ფუნქციური დიალოგი და არა დესკრიპტიული ნარატივი;
- ფუნქციური ლოკაცია – გმირის სტიმულატორი.  
ამ და სხვა ტექნიკების, ინსტრუმენტების

ერთობლიობას იყენებენ უახლესი კინემატოგრაფის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიც არიან: კარლოს რეიგადასი, ლუკრეცია მარტელი, ანხელა შანერლიკი, ბრუნო დიუმონი, აპინატპონგ ვერისეტაკული, ბელა ტარი, ლისანდრო ალონსო, ალბერტ სერა, ლავ დიასი, პედრუ კოშტა, შარუნას ბარტასი და სხვ.

### **კინოდრო, როგორც „ონლაინ რეჟიმი“**

პრაქტიკაში ჩვენ მუდმივად ვხვდებით ისეთ რთულ ცნებებს, როგორებიცაა „ძველი კინო“ და „ახალი კინო“. ვცადოთ და გავიაზროთ, თუ რა განასხვავებს ორ ტერმინს ერთმანეთისგან.

მოგეხსენებათ, რომ კინომეტყველების უმთავრეს, არსობრივ კომპონენტს კინოდრო წარმოადგენს, რომელიც, როგორც მატერია, სხვადასხვა სახით არსებობს.

კინოში პარადიგმის ცვლილებასთან ერთად იცვლება დროის კონსისტენცია. ორ განსხვავებულ მოცემულობაში დრო ქრონოლოგიურად შეიძლება იყოს ერთი და იგივე. მაგრამ, ერთსა და იმავე ქრონოლოგიაში დრო შეიძლება იყოს გრძელიც და მოკლეც. საათნახევარში შეიძლება მოექცეს რეალური საათნახევარი და, ამავე დროს, მთელი საუკუნე.

**„რატომ უყვარდა ნიცშეს დიონისური კულტურა? იმიტომ, რომ დიონისეს გამოჩენასთან ერთად კვდებოდა ქრონოსი. დიონისე აფართოებდა დროის მატერიას და ანადგურებდა მის ქრონოლოგიურ სელექციების სტრუქტურას“, – აღნიშნავს კინორეჟისორი დიმიტრი მამულია „ბერლინის ლექციების“ ციკლში<sup>1</sup>.**

„ძველ კინოსა“ და „ახალ კინოს“ შორის ერთ-ერთი მთავარი განსხვავება სწორედ დროის განსხვავებულ მატერიასთან შეხებაა. მაგალითად, დროის ის ტიპი, რომელსაც ამუშავებდნენ კლასიკოსები: უელსი, ვისკონტი, ფელინი, ტარკოვსკი, ტრიუფო და სხვები

<sup>1</sup> მამულია დ., ბერლინის ლექციები, „ჯენარიელო“, <http://gennariello.blogspot.com/2016/03/>



დესკრიპტულია. მათ ფილმებში კინოდრო პირდაპირ კავშირშია მონტაჟთან და აღიქმება, როგორც ნახტომი დროსა და სივრცეში, წარსულსა და მომავალში. ამ ნახტომების ინტენსივობისა და რაოდენობის მიუხედავად, ცალკეულ მონაკვეთებში დრო კანონზომიერად ქრონოლოგიურია.

თანამედროვე რეჟისორების დიდმა ტალღამ, როგორებიც არიან: კარლოს რეიგადასი, ალბერტ სერა, ლავ დიასი, აპიჩატონგ ვერისეტაკული, ლისანდრო ალონსო და ა.შ., „დროის“ სრულიად სხვა, ახალი ტიპი აღმოაჩინეს. ამ ავტორების ინტერესის საგანი არა ქრონოსის დროს ტიპი, არამედ, დიონისეს დროს კონსისტენციაა.

კარლოს რეიგადასის ფილმის „წყვდიადის შემდეგ სინათლე“ ყურების პროცესში ეკრანზე ერთობლივად ვხედავთ ბავშვებს, მშობლებს, ძაღლებს, ბუნებას, მათ ურთიერთდამოკიდებულებას. ყველაფერი ბადებს „დროს“ უცნაურ შეგრძნებას. რა არის ეს უცნაური შეგრძნება და რით განსხვავდება კლასიკური კინოს ყურებისას გაჩენილი შეგრძნებისგან? მაგალითისთვის განვიხილოთ ზემოხსენებული ფილმის დასაწყისი, სცენა/ეპიზოდი, რომელიც 10 წუთამდე გრძელდება.

შებინდებისას, წყლის გუბეებით სავსე ფეხბურთის ძველ მოედანზე, ძაღლებისა და ცხენების გარემოცვაში მოქცეული ხუთიოდე წლის გოგონა – მარტოდმარტო აქეთ-იქით დარბის, ჩერდება, შემდეგ ისევ გარბის, დროდადრო მშობლების სახელებს ჩურჩულებს, ერთგვარ წარმოდგენას მართავს.

როგორც წესი, ძველ კინოში სცენა/ეპიზოდის თხრობა დაიწყებოდა: **a)** საწყისი წერტილიდან, მთხრობელი ქრონოლოგიურად განავითარებდა მოვლენებს, მიგვიყვანდა **b)** შუა წერტილამდე, ემოციურად შეგვაძაბებდა და მოვლენების აღწერის შედეგად, თხრობას დაასრულებდა **c)** ბოლო წერტილში.

რას აკეთებს რეიგადასი კლასიკოსებისგან განსხვავებით? მისი თხრობის საწყისი არა **a** წერტილია, არამედ სცენის შუა – **x** წერტილი. შეიძლება ითქვას, ამ ხერხის გამოყენებით ავტორს პირველივე წამიდან შევყავართ ქმედების ეპიცენტრში, რის შედეგადაც კადრში ფიქსირებული დრო ცდება მის ქრონოლოგიურ დანიშნულებას. იწყება მისი რღვევა. შესაბამისად, დრო, როგორც მატერია, იძენს ცოცხალ ფორმასა და ხასიათს. შესაბამისად ჩნდება მისი ახლებური შეგრძნება.

აღნიშნულ სცენა/ეპიზოდში მეორე, მნიშვნელოვანი კომპონენტი, კინოდროის თვალსაზრისით, ინფორმაციის აღწერისგან დაცლილია. მინიმუმამდეა დაყვანილი მონტაჟური მანიპულაციები. გამოსახულება დაძაბულობითა და მუდმივი მოლოდინის განცდით იმუხტება და არა „ძველი“ კინოსთვის ჩვეული სიუჟეტური განვითარების, მონტაჟური ტემპო-რიტმის ან სამსახიობო შესრულების ილუსტრირებული მეთოდით, არამედ სწორედ ჩაურევლობის განცდის მიღწევით.



კადრი ფილმიდან „წყვდილის შემდეგ სინათლე“, რეჟ. კარლოს რეიგადასი

რეიგადასი კადრში ფიქსირებული დროის მატერიას აფართოვებს, რის შედეგადაც კინოდრო უახლოვდება, ფაქტობრივად უტოლდება ცხოვრებაში არსებული დროის დინებას. რაც საბოლოოდ იწვევს მისი, როგორც „ონლაინ რეჟიმის“, სამაყურებლო განცდას.

არსებობს კინოდროსთან მუშაობის არაერთი, თანამედროვე მეთოდი. განვიხილოთ კიდევ ერთი, განსხვავებული ხერხი, ლისანდრო ალონსოს ფილმიდან „მკვდრები“, მდინარის სცენის მაგალითზე.

კადრში ვხედავთ კანოეში მჯდომ პერსონაჟს, რომელიც წყლის მღორე კალაპოტს მიუყვება. რამდენიმე წუთის განმავლობაში ხანგძლივად ვაკვირდებით მისი სხეულის პლასტიკასა და ქმედებას. სცენის მეორე მესამედში კამერა მომენტალურად შორდება პერსონაჟს. ტრიალდება, იწყებს მოძრაობას, აფიქსირებს სივრცეს, ბუნებასა და მათში განთავსებულ ფიგურებს თითქოს ყოველგვარი მხატვრული ჩარევის გარეშე. რამდენიმე წუთის შემდეგ კამერა ისევ პერსონაჟს უბრუნდება.

რისთვის დასჭირდა ლისანდრო ალონსოს სცენის ეს ნაწილი? ან, რას ემსახურება კამერის მოძრაობის ხასიათი? ერთი შეხედვით, ავტორი არც ამბავს ყვება, არც გარემოს აღწერს და არც პერსონაჟის ქმედებას აფიქსირებს. მეტიც, ვშორდებით ამბავს, ვწყდებით პერსონაჟს და ვივიწყებთ მის ქმედებას.

სცენის ამ მონაკვეთში ალონსო დაინტერესებულია „კინოდროის“, როგორც „ონლაინ რეჟიმის“, ფიქსაციით. მისი მიზანია, ყოფიერებასთან, შეგრძნების დონეზე, პირდაპირი შეხება, რის საშუალებასაც მხოლოდ და მხოლოდ „დროის“ ეს ტიპი იძლევა.

კიდევ უფრო შორს მიდის და ამოცანას ირთულებს ალბერტ სერა ბოლო კინოსურათში „ლუი მეთოთხმეტის უკანასკნელი დღეები“. იმის მიუხედავად, რომ კინოს ისტორიაში უამრავი ფილმი არსებობს, სადაც ამბავი



კადრი ფილმიდან „მკვდრები“,  
რეჟ. ლისანდრო ალონსო

ერთი, რომელიმე ისტორიული გმირის ან მოვლენის გარშემო ვითარდება, სერას ფილმი მაინც გამოირჩევა სხვებისგან, რადგან მასში დროის დინების თანამედროვე ფორმაა დამუშავებული.

ალბერტ სერა გადის ყოველგვარი ბიოგრაფიული, ჟანრობრივი და სიუჟეტური ჩარჩოებიდან. მისი ამოცანა არც ლუი XIV-ის, როგორც მეფის, პორტრეტის შექმნაა, და არც ეპოქისთვის დამახასიათებელი მოვლენების აღწერა.

„მე არ ვქმნი წარსულს და არც ხაზს ვუსვამ ჩვენს კლიშეებს, ცოდნას წარსულის შესახებ, მე ცხოვრება წარსულში გადმომაქვს ცხოვრებად აწმყოში – რაც საშუალებას მძლევს შევქმნა წარსული არაფრისგან“, – ყვება ალბერ სერა „ლუი XIV-ის უკანასკნელი დღეების“ შექმნის შესახებ ინტერნეტ ჟურნალში “The Seventh Art”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Heron Ch., Aggressive Embraces: Albert Serra Interview (The Death of Louis XIV), The Seventh Art, 17.02.2017, <http://theseventhart.org/>

სერა ექსპერიმენტირებს დროსთან. მისი მიზანი ისტორიული მოვლენის „ონლაინ დროში“ თხრობაა. ავტორს სინთეზში მოჰყავს ისტორიული ფიგურა მისი განცდის „ონლაინ რეჟიმში“. „ძველი“ კინოსგან განსხვავებით, დროის ქრონოლოგიურ მოცემულობაში მსახიობი კი არ თამაშობს, არამედ მისი ფიზიკური სხეული დროს ამ მატერიაში ცხვორობს.



კადრი ფილმიდან „**ლუი XIV უკანასკნელი დღეები**“, რეჟ. ალბერ სერა

### **პერფორმანსი კინოში**

„ძველ“ კინოში რეჟისორებს გააჩნდათ იდეები, მოსაზრებები, განცდები სამყაროსა და მასში არსებული მოვლენების გარშემო. შემდეგ კი, თანადროული ყველა კინემატოგრაფიული ტექნიკისა და ინსტრუმენტის გამოყენებით, საკუთარ ფილმებში ეწეოდნენ ამ იდეების, მოსაზრებების, განცდების ახსნასა და აღწერას.

თუ ავიღებთ ნებისმიერ ნაწვევებს ანდრეი ტარკოვსკის ცნობილი კინოსურათიდან „სტალკერი“, აღმოვაჩინებთ, რომ პერსონაჟები მუდმივად საუბრობენ სამყაროში არსებულ საჭირობოროტო, ფილოსოფიურ საკითხებზე. სამეტყველო ენა პოეტური, სიმბოლური და ორაზროვანია. გმირები სწორედ მისი მეშვეობით გამოხატავენ თავიანთ განცდებს, მოქმედებენ, შედიან კონფლიქტში საკუთარ თავთან, ერთმანეთთან, გარემოსთან. იმავე მიზანს



კადრი ფილმიდან „სტალკერი“,  
რეჟ. ანდრეი ტარკოვსკი

ემსახურება არა მხოლოდ ვერბალური, არამედ წმინდა კინემატოგრაფიული, გამოსახულებისა და ხმოვანი რიგის ერთობლიობა, რომლითაც ავტორი მუდმივად გვიხატავს თავის შექმნილ სამყაროს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ და სხვა, თხრობითი ელემენტების გამოყენებით, ტარკოვსკი აღწერს საკუთარი ნააზრევს, იღებს, განცდებს. გვთავაზობს მათ ე.წ. ფილოსოფიურ და გრძნობისმიერ დესკრიფციას.

ამდენად, სწორედ დესკრიპტულობა არის „ძველი“ კინომეტყველების ერთ-ერთი უმთავრესი სახასიათო ელემენტი.

დესკრიფცია „ახალ“ კინოში უსიცოცხლო, მკვდარი ცნებაა. თანამედროვე კინომეტყველებაში უმნიშვნელოვანესია ე.წ. პერფორმატულობა.

პერფორმატულობა კინოში „ონლაინ“ კინოდროის ვიზუალური განსხეულებაა, რომელიც ემოციის აქტისა და ამ ემოციის ქმედებით, მზერით, მოძრაობით, მონტაჟით გამოხატვის თანხვედრას გულისხმობს.

განვიხილოთ საუნის სცენა/ეპიზოდი რეიგადასის



ზემოხსენებული ფილმიდან „წყვილის შემდეგ სინათლე“.

მეხიკოდან საფრანგეთში ჩასული საშუალო ასაკის ცოლ-ქმარი საერთო საუნაში პირველად მიდის. დარბაზებში შეკრებილი ადამიანები ორთქლის აბაზანებს იღებენ. ეწევიან. ცოლ-ქმარი ოთახიდან ოთახში გადაადგილდება, გარემოს ათვალიერებს და ერთ-ერთ განყოფილებას, სახელად „დუშაბა“, ეძებს. პოვნის შემდეგ, ქმარს ოთახში შეჰყავს ცოლი, აშიშვლებს და პირველყოფილი სექსუალური ინსტინქტის დასაკმაყოფილებლად იქ მყოფთ გადასცემს.

ზემოხსენებული სცენა პერფორმატულია სწორედ იმიტომ, რომ ცოლ-ქმრის ცნობისმოყვარეობის, სურვილისა და ემოციის წარმოქმნის აქტი ემთხვევა ამ ემოციის („ონლაინ“ დროსა და სივრცეში) გამოხატვა /დაკმაყოფილების პროცესს. თუმცა პერფორმატულობის უფრო სიღრმისეული აღქმისთვის ეს საკმარისი არაა. საჭიროა გავიაზროთ მისი სხვა, ფუნდამენტური კავშირი პირვანდელ, არქეტიპულ სიტუაციებთან.

ადამიანს აქვს მეხსიერება. ყველა ჩვენგანს რაღაც კონკრეტული ან სხვადასხვა მოვლენა ანსოვს. ამ შემთხვევაში ჩემი განხილვის საგანი ფიზიკური მეხსიერებაა, რომელიც კოლექტიური და დროში დაღეჭილია.

თვალში ჩავარდნილი ქვიშის ნამცეცი ცრემლს იწვევს. ეს ფენომენი ზოგადია. აღმოჩნდა, რომ ყველა ადამიანს აქვს საერთო ემოციური წერტილები, რომლებიც ერთ სიბრტყეში იშლებიან. ყველა დიდი ხელოვანი სწორედ ამ ემოციური წერტილების ფლობის ოსტატია.

შეიძლება ითქვას, რომ სცენა რეიგადასის ფილმიდან არქეტიპული რიტუალის თანამედროვე ინტერპრეტაციაა, რომლის მეშვეობითაც სწორედ ზოგადი მეხსიერების ველში ვხვდებით. ამასთან, არ აქვს მნიშვნელობა, გვექონია თუ არა საუნაში ყოფნისა და მით უმეტეს,

ასეთი ინტიმური ურთიერთობების გამოცდილება. მას ზოგად მეხსიერებაში აღვიდგენთ. ყველა არქექტიპული სიტუაციის საშუალებით ჩვენ რაიმე ნაცნობს, მნიშვნელოვანს ვხედავთ და ვგრძნობთ.



კადრი ფილმიდან „წყვდიადის შემდეგ სინათლე“,  
რეჟ. კარლოს რეიგადასი

პერფორმატულობა ასევე პირდაპირ კავშირშია ისეთ მნიშვნელოვან ცნებასთან, როგორცაა მექანიკა თანამედროვე კინოში. განვიხილოთ სცენა/ეპიზოდი ბელა ტარის ცნობილი ფილმიდან „ტურინის ცხენი“.

ხანშესული კაცი ქარიან ამინდში ცხენით სახლში ბრუნდება. სახლის წინ გოგონა ხვდება. მამა-შვილი ცხენს საბელისგან ათავისუფლებს, შეჰყავს თავლაში, ამწყვდევს. მამა და შვილი სახლში შედიან. გოგონა კაცს ტანსაცმლის გახდასა და გამოცვლაში ეხმარება. მოსახარმად კარტოფილს ღვამს, მამა-შვილი ვახშობს. კაცი ფანჯარასთან ჯდება. გოგო საქმიანობას განაგრძობს. და ასე მეორდება რამდენჯერმე.

ბელა ტარისთვის აღნიშნულ ეპიზოდში სახლში



დაბრუნება და მამა-შვილის ურთიერთობა იმდენად მნიშვნელოვანი არაა, რამდენადაც მექანიკური სიტუაციის შექმნა და მასში მთავარი გმირების მოთავსება.

მაგრამ, რაში სჭირდება რეჟისორს ამ მექანიკის შექმნა?

იმისთვის, რომ დაარღვიოს ან შეაჩეროს ის. ფილმის გმირებს ჩანაფიქრშივე გააჩნიათ ზუსტად განსაზღვრული მექანიკა. მაგრამ, როგორც კი ბელა ტარი ამ „მექანიკას“ არღვევს და პერსონაჟები მის მიღმა რჩებიან, მაშინვე მათი შინაგანი სამყარო იწყებს გამოვლინებას. მაგალითად: ცხენი პატრონს აღარ მიჰყვება.



კადრი ფილმიდან „ტურინის ცხენი“,  
რეჟ. ბელა ტარი

შესაბამისად: ავტორები, რომლებიც მეტყველებენ თანამედროვე კინოენით, ფილმებში ფილოსოფიის, იდეებისა და მოსაზრებების დესკრიფციას კი არ ახდენენ, არამედ ზუსტად განსაზღვრული მიზანი გააჩნიათ:

- ა) შექმნან „მექანიკა“, შემდეგ კი
- ბ) დაარღვიონ ან შეაჩერონ ეს მექანიკა.

რადგან სწორედ ასეთი რღვევა/შეჩერების საფუძველზე, ეკრანზე ეგზისტენცია აქტიურდება.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას: კინოდროის „ონლაინ რეჟიმი“ და „პერფორმატულობა“ – იმ კინოპეტყველებისთვის დამახასიათებელი ელემენტებია, რომელშიც ყოფისა და ეგზისტენციის ერთობლიობა პირდაპირი გზით იწყებს მაყურებელზე მოქმედებას.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Базен А., Что такое кино, „Искусство“, М., 1972 [http://www.etnolog.org.ua/pdf/ebiblioteka/mystectv/kino/bazen\\_a\\_chto\\_takoe\\_kino.pdf](http://www.etnolog.org.ua/pdf/ebiblioteka/mystectv/kino/bazen_a_chto_takoe_kino.pdf) (ბოლოს გადამოწმებულია 21.02.2017)
- Bresson R., Notes on the Cinematographer, Green Integer book, Kobenhavn, 1997 <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM170B.W12/bresson1.pdf> (ბოლოს გადამოწმებულია 22.03.2017)
- Дарден Л., За спинами наших картин, Искусство Кино, N7, 2008. [www.kinoart.ru](http://www.kinoart.ru). перевод с французского. (ბოლოს გადამოწმებულია 22.03.2017)
- მამულია დ., ბერლინის ლექციები, „ჯენარიელო“, 10.03.2016 <http://gennariello.blogspot.com/2016/03/> (ბოლოს გადამოწმებულია 29.03.2017)

- ჟან-ლუკ გოდარისა და მიშელ დელაიეს ინტერვიუ რობერ ბრესონთან, „ჯენარიელო“, 10.03.2016 <http://gennariello1927.blogspot.com/2016/03/1966.html> Cahiers du Cinema“, 1966, თარგმანი ფრანგულიდან, (ბოლოს გადამოწმებულია 20.01.2017)
- Schrader P., Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Da Capo Press, 1988, by The regents of the University of California (ბოლოს გადამოწმებულია 16.03.2017)
- Heron Ch., Aggressive Embraces: Albert Serra Interview (The Death of Louis XIV), The Seventh Art, 17.02.2017, <http://theseventhart.org/> (ბოლოს გადამოწმებულია 2.03.2017)
- პაზოლინი პ.-პ., პოეტური კინო, „ჯენარიელო“, 23.03.20014, თარგმანი იტალიურიდან. [http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/blog-post\\_23.html](http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/blog-post_23.html), (ბოლოს გადამოწმებულია 27.03.2017)

## **მარქსისტული ტენდენციების გავლენა საბჭოთა პერიოდის ქართულ კინოში**

„რელიგია ოპიუმია ხალხისთვის“ – ეს აფორიზმი პირველად გამოიყენა გერმანელმა ფილოსოფოსმა, კომუნისტმა და რევოლუციონერმა, „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ ავტორმა კარლ მარქსმა (მორდოხაი ლევი, 1818-1883) 1844 წელს თავისი ნაშრომის – „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის“<sup>1</sup> – შესავალში. დედანში მარქსი ამბობს: „რელიგია, ეს ხალხისთვის ოპიუმია“. ამ გამოთქმის ჭეშმარიტი ავტორი ჩარლზ კინგსლია (1819-1875) – ინგლისელი მწერალი და პუბლიცისტი, ანგლიკანური ეკლესიის მღვდელი, ქრისტიანული სოციალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, დედოფალ ვიქტორიას მოძღვარი. ორიგინალში ეს ასე ჟღერს: „ჩვენ ვიყენებთ ბიბლიას, უბრალოდ, როგორც ოპიუმის დოზას, რომელიც ამშვიდებს გადატვირთულ სასაბაღნე საქონელს, რათა დაიცვან წესრიგი ღარიბებს შორის“<sup>2</sup>. მარქსი პირადად იცნობდა კინგსლის და, ალბათ, უბრალოდ, მოახდინა აზრის ინტერპოლარიზაცია.

კარლ მარქსი წერდა: „რელიგიის, როგორც ადამიანთა ილუზორული ბედნიერების გაცამტვერება ხალხისავე ჭეშმარიტი ბედნიერების საწინდარია“<sup>3</sup>. იგი

<sup>1</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права. Сочинения Т.1. Изд.2. 1955. С.219-368.

<sup>2</sup> Charless Stubbs. Charles Kingsly and the Cristian Social Movement. Kessinger Publishing. 2004. P.119.

<sup>3</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права. Сочинения Т.1. Изд.2. 1955. С.111.

---

---

ებრძოდა რელიგიას, რომელიც კომუნისტური იდეალების განხორციელებას უშლიდა ხელს. კომუნიზმით ის ალუთქვამდა ხალხს მსოფლიოს მრავალი პრობლემის გადაწყვეტას.

უსაფუძვლოა თვალსაზრისი, თითქოს, მარქსი იმიტომ დევნიდა რელიგიას, რომ კაცობრიობისათვის ზრუნავდა და რელიგია ამაში ხელს უშლიდა. მას სძულდა ყველა რელიგია და ვერ იტანდა ღმერთის სახელის ხსენებას. სოციალიზმის სახელით ის ხიბლავდა და იზიდავდა პროლეტარიატს და ინტელიგენციას. სწორედ, მარქსის „მცნებებს“ ასრულებდა საბჭოთა ხელისუფლება თავისი არსებობის პირველსავე წლებში, როცა განაცხადებდა – „მიწიდან კაპიტალისტები უნდა ავლავდნოთ, ციდან კი, ღმერთი“. „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ მარქსმა ნათლად გამოხატა თავისი მიზანი – „ყოველგვარი რელიგიის განადგურება“, – „როცა ძველმა მსოფლიომ დაცემისაკენ იბრუნა პირი, ძველი რელიგიები ქრისტიანულმა რელიგიამ დაამარცხა. მე-18 საუკუნეში ქრისტიანულ იდეებზე იმარჯვებდა განმანათლებელი იდეები...“ (მარქსი).<sup>1</sup>

სტუდენტი მარქსი წერდა: „მე მინდა შური ვიძიო მათზე, ვინც ზეგარდმო მეუფებს“. თავის ერთ-ერთ ლექსში – „სასოწარკვეთილის ფიცი“ ის ამბობს:

„ღმერთმა წამართვა რაც კი ჩემია, წყეული ბედი!

შურისძიება ცნობამიმხდელი, აი, რა მმართავს.“<sup>2</sup>

„ღიღი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის“ შედეგად რუსეთის უზარმაზარ ტერიტორიაზე მარქსიზმ-ლენინიზმის სინთეზი განხორციელდა. ამ ბოლშევიკურ-სოციალისტურ-კომუნისტურმა ქიმერამ დაიწყო დაპყრობა სხვა ტერიტორიებისა. ანექსიითა და ძალდატანებით „შეიკრა“ „მძლავრი საბჭოთა

---

1 მარქსი კ. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი. თბილისი. 1974. გვ.368.

2 მარჩენკო ვ. ანტიქრისტეს წინამორბედი. თბილისი. 1991. გვ.27.

ქვეყანა“ და მარქსიზმ-ლენინიზმი გახდა ცენტრალური იდეოლოგია – ერთპიროვნული და უალტერნატივო. გამოცხადდა ახალი სახელმწიფოს მთავარი პრინციპი – კლასობრივი ბრძოლა, ბრძოლა პროლეტარიატისა მისი მჩაგვრელი კლასის – ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. სამყაროში ახალი ძალა გამოჩნდა, რომელმაც დაიწყო თავისი დირექტივების კარნახი.

„ღიღი ოქტომბრის რევოლუციის“ შემდეგ ეკლესია მიჩნეულ იქნა მთავარ კონკურენტად იდეოლოგიის ხაზით. ღვთისმსახური, როგორც თეისტური მოძღვრების მქადაგებელი, უნდა დათრგუნვილიყო, განადგურებულიყო, ნაწილი კი, უნდა ქცეულიყო „კონტროლირებად ელემენტად.“ უნდა მომხდარიყო თანდათანობით გაუფასურება, ნიველირება ღვთისმსახურთა წოდებისა, ხარისხისა, მოგვიანებით, სამღვდელოებისა და თავადაზნაურობის გამოცხადება, როგორც კლასობრივი მტრისა. წარმატებით ხორციელდებოდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის დამაარსებლისა და რევოლუციონერის, მარქსიზმის თეორეტიკოსის ვლადიმერ ლენინის (ულიანოვი, 1870-1924) დირექტივა – „გატარებულ იქნას დაუნდობელი, მასობრივი ტერორი კულაკებისა, სამღვდელოებისა და თეთრგვარდიელთა წინააღმდეგ. საეჭვონი ჩაყარეთ საკონცენტრაციო ბანაკებში...“<sup>1</sup>

თავისი მმართველობის პირველ ეტაპზე საბჭოთა ხელისუფლება ერიდებოდა ცნობილი საეკლესიო ავტორიტეტების ფიზიკურ განადგურებას, რათა ამას ხალხის მღელვარება არ გამოეწვია (მაგალითად, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის ამბროსი ხელაიას სასიკვდილო განაჩენის შეცვლა პატიმრობით), თუმცა რეპრესიები და შევიწროება აპრობირებული პრაქტიკა გახდა. უფრო მოგვიანებით, ეს ბრძოლა ბოლშევიკურმა ხელისუფლებამ

<sup>1</sup> ლენინი ვ.ი. თხზულებები. ტ. 50. გვ.143.

დანაშაულებრივი გულმოდგინებით წარმართა, რაც აისახა კიდევ იმდროინდელი პერიოდის ისტორიულ ანალებში. 1919 წლის 1 მაისს გამოსულ დეკრეტში „მღვდლებთან და რელიგიასთან ბრძოლის შესახებ“ ვ.ი. ლენინი პირდაპირ მოუწოდებდა – „დახვრიტეთ საყოველთაოდ და უმოწყალოდ, და რაც შეიძლება მეტი“.<sup>1</sup>

საუკუნეების განმავლობაში მყარად იყო გამჯდარი სარწმუნოება საზოგადოების სხვადასხვა ფენაში – ინტელიგენციაში, მუშებში, განსაკუთრებით გლეხობაში. ბოლშევიკები ცდილობდნენ შეერყიათ მათი რწმენა. აგიტატორები გააფთრებულ კამპანიას ეწეოდნენ, ცდილობდნენ მასებში ჩაენერგათ ჯერ გაუცხოება, შემდეგ კი, სიძულვილი, რომელიც აშკარა ბრძოლაში უნდა გადაზრდილიყო. ლენინის მოწოდებები განსაკუთრებით მძაფრად აღიქმებოდა მასების მიერ. ბოლშევიკები მართლმადიდებლურ სარწმუნოებას დაუნდობლად ებრძოდნენ, სხვა კონფესიების მიმართ კი, შედარებით ლოიალური დამოკიდებულება იყო გამოვლენილი. ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანად დასახეს მართლმადიდებელი ეკლესიის განადგურება, რადგან ამ ეკლესიაში ახალი, ათეისტური ხელისუფლება საშიშ კონკურენტს ხედავდა თავისი პროპაგანდისტული იდეებისა.

მრავალსაუკუნოვანი რელიგიური ტრადიციების ფორსირებულად ამოგდება მასების შეგნებიდან ადვილად არ მოხერხდებოდა, ამიტომ არა მარტო ლენინი, არამედ რევოლუციის სხვა ბელადებიც გააფთრებით ეწეოდნენ აგიტაციას „რელიგიური უღლის წინააღმდეგ“. მათი მოწოდებები, ზოგჯერ, იყო არა მხოლოდ ანტირელიგიური, არამედ, ზოგადად, ანტიჰუმანური, მიზანთროპიული: – საბჭოთა მარქსისტი, რევოლუციონერი და თეორეტიკოსი, წითელი არმიის

<sup>1</sup> Назаров Г.А. Указание ВЦИК и Совнарком. №1366/2. 1 мая 1919 г. „Чудеса и приключения“, 1919. С.11.

დამაარსებელი და პირველი ხელმძღვანელი ლევ ტროცკი (ბრონშტეინი, 1879-1940) – „ტერორით, სისხლიანი აბანოებით, ჩვენ დავიყვანთ რუსულ ინტელიგენციას სრულ გამოთავყანებამდე, იდიოტიზმამდე, ცხოველურ მდგომარეობამდე“;<sup>1</sup> საბჭოთა პოლიტიკოსი და რევოლუციონერი, პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრი გრიგორი ზინოვიევი (რადომისლსკი, 1883-1936) – „...ყველა ნიჭიერი ადამიანი უნდა განადგურდეს ფიზიკურად, იმიტომ რომ მათი არსებობა შეურაცხყოფს ადამიანთა თანასწორობის ბუნებრივ გრძნობას“;<sup>2</sup> საბჭოთა პოლიტიკოსი, რევოლუციონერი, მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორეტიკოსი და პროპაგანდისტი, კომუნისტური პარტიის, საბჭოთა სახელმწიფოს, საერთაშორისო კომუნისტური და მუშათა მოძრაობის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი იოსებ სტალინი (ჯუღაშვილი, 1878-1953) – „დავთრგუნეთ თუ არა ჩვენ რეაქციული სამღვდელეობა? დიახ, დავთრგუნეთ, უბედურება იმაშია, რომ ის ჯერ არ არის სრულად ლიკვიდირებული“.<sup>3</sup>

ეს იყო გენერალური ბრძოლის დასაწყისი, რადგან რელიგიის დამარცხების გარეშე ძალიან გაძნელებოდა „მშრომელი“ მასების მართვა. ეკლესიის გავლენა დასაწყისში, ჯერ კიდევ, ძლიერი იყო, ამიტომ ბრძოლა მის წინააღმდეგ მიმდინარეობდა ყველა საშუალებით, და ეს ბრძოლა სულ უფრო და უფრო დაუნდობელ ხასიათს იძენდა. დარაზმული კომკავშირელები დასცინოდნენ, ლანძღავდნენ, სცემდნენ და აპატიმრებდნენ სასულიერო პირებს, შეურაცხყოფდნენ წმინდა ხატებს (ცნობილი

<sup>1</sup> Секретные письма Л. Троцкого о религии. 30 января 1922. №91. С.9.

<sup>2</sup> ნეკსკი ნ. ზინოვიევისა და მაქსიმ გორკის დიალოგი. მოსკოვი. 1930. გვ.10.

<sup>3</sup> სტალინი ი.ბ. საუბარი პირველ ამერიკულ დელეგაციასთან. ტ. 10. თბილისი. 1940. გვ.96.



შემთხვევაა კომკავშირლების მიერ ხატებზე ტყეების დაშენისა), დარცვაგდენ, ანგრევდნენ ეკლესიებს. „საქართველოში კომუნისტური წყობის დამყარებამდე ათასობით ეკლესია იყო. ერთი წლის შემდეგ კი, 1922 წელს ქართული ეკლესიის მამამთავარმა, კათოლიკოს-პატრიარქმა ამბროსიმ გულისტკივილით განაცხადა რომ, საქართველოში 1500 ეკლესიაა დარჩა. 1951 წელს კათოლიკოსმა კალისტრატემ თბილისში გაზეთ „ნიუ იორკ ტაიმსის“ წარმომადგენელ ჰარისონ სოლზბერისთან საუბარში აღნიშნა, რომ საქართველოში მხოლოდ ასი ეკლესია შემორჩა“.<sup>1</sup> ახალგაზრდა კომუნისტთა ასეთი გამძვინვარება ბოლშევიკური პოსტულატებით იყო დეტერმინირებული. კომუნისტური ოხლოკრატია სასტიკი მეთოდებით ამკვიდრებდა „ახალი ადამიანის“ კულტს ახალ ცხოვრებაში – ღმერთის გარეშე. ლენინი წერდა: „ღმერთი ჩვენ ვართ, ...ჩვენ შეგვიძლია და ვალდებულნიც ვართ ამოვიღოთ ეკლესიებიდან ძვირფასეულობა ყველა მხეცური და დაუნდობელი ენერგიით, არ დაუშვათ პატარა წინააღმდეგობაც კი. ...ისეთი სისასტიკით გავუსწორდეთ ამ შავრაზმელთა სამღვდლოებას, რომ წლების განმავლობაში ახსოვდეთ...“.<sup>2</sup> ეს მოწოდებები იქცა უკრიტიკო, უპირობო აპრიორად, რომელიც პირდაპირ იძლეოდა უფლებას სასულიერო პირთა ფიზიკურ განადგურებაზე. ამასთან, იგულისხმებოდა, რომ „ვლადიმერ ილიჩი“ ამის გამო მთელ პასუხისმგებლობას თავის თავზე იღებდა. ონტოლოგიური ბოლშევიზმისთვის არ არსებობდა არავითარი სინდისის ქნა, რამეთუ ანთეოპათიური გამოვლინებები მთლიანად გამორიცხავდა სინდისის

<sup>1</sup> Communist Takeover And Occupation Of Georgia. Special Report No.6 Of The Select Committete On Communist Aggression.(House Of Reprezentatives.Eighty-Third Congress.Second Session.)Under Authority Of H, Res. 346 And H.Res 438.United States.Government Printing Office. Washington. 1955.

<sup>2</sup> ლენინი ვ.ი. თხზულებები. ტ.17. გვ.118.

კატეგორიას. არსებობდა სინდისის მხოლოდ ერთადერთი კატეგორია – „ბოლშევიკური სინდისი“.

საბჭოთა პერიოდის ეკლესია იყო რაღაც განყენებული რელიგიური ინსტიტუცია, სახელმწიფო კონტროლის ქვეშ მყოფი. მის საქმეში ჩარევა სახელმწიფო პრეროგატივა იყო. სხვადასხვა თაობის ადამიანთა დიდი ნაწილის ცნობიერებიდან ქრისტიანული მორალი ამოღებული იყო, სამაგიეროდ ჩაინერგა პარტიულ-დისციპლინარული დოგმები, ნორმები, დადგენილებები, კომუნისტური ვალდებულებები. კომუნისტური იდეალი – „ახალი ადამიანი“ უნდა გათავისუფლებულიყო „რელიგიის მარწუხებისაგან“, „ეკლესიის მრავალსაუკუნოვანი ბატონობა ადამიანთა სულებზე“ უნდა დამთავრებულიყო. ოქტომბრის რევოლუციას ჰყავდა თავისი დიდი წინამორბედი – საფრანგეთის დიდი რევოლუცია მე-18 საუკუნეში, თავისი სისხლიანი ანალებით, სადაც დაწვეს და გაანადგურეს ეკლესიამონასტრები, მოსპეს ყოველგვარი ხსენება წმინდანთა მოწამებრივი მაგალითებისა, გააცამტკერეს მრავალსაუკუნოვანი საეკლესიო რელიქვიები, დაწვეს წმ. კლოტილდას, წმ. ფენევიევას და სხვა მოწამეთა წმინდა ნაწილები, იავარჰყვეს მარტიროლოგიის უიშვიათესი და უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტები და ფაქტები. ბოლშევიკურმა რევოლუციამ, ჰქონდა რა ფრანგული მაგალითი, გაიმეორა და მასშტაბით ბევრად გადააჭარბა კიდევ თავის პროგენიტორს.

იმ დროს საბჭოთა ადამიანი, საბჭოთა მოქალაქე ეკლესიას განიხილავდა, როგორც რაიმე რუდიმენტს, რომელიც შემორჩენილი იყო წარსულიდან და შენარჩუნებული ჰქონდა არსებობის უფლება, როგორც ერთგვარ სამუხეუმო სეგმენტს კულტურულ-რელიგიური დანიშნულებით გარკვეულ პირობებში. აღქმა იმისა, რომ ეს იყო ერის სულიერების, ისტორიის, კულტურის, განმანათლებლობის, რწმენის სათავე – არ ხდებოდა.

ტოტალიტარულმა სისტემამ საფუძვლიანად იმუშავა თავიდანვე, რომ ეს ავბედითი ინერცია გავრცელებულიყო მთელი მომდევნო თაობების აზროვნებასა და შეგნებაზე. რა თქმა უნდა, იყვნენ ცალკეული დისიდენტური ჯგუფები და ინდივიდუუმები, რომლებიც ცდილობდნენ ერის მახსოვრობის აღდგენას, მაგრამ ამ ძალადობრივი ამნეზისგან გათავისუფლების მცდელობას სისტემა მთელი სისასტიკით ახშობდა.

ვ. ი. ლენინის დევიზი: „ხელოვნების ყველა დარგებს შორის ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია კინო“<sup>1</sup> – იქცა საბჭოთა კინემატოგრაფის მიმართულების განმსაზღვრელ ლოზუნგად. კინემატოგრაფისტთა მთელი თაობები ცხოვრობდნენ და მუშაობდნენ ამ ლოზუნგით. ეს სიტყვები იქცა მეწინავე დროშათ ნებისმიერი კინემატოგრაფიული მოვლენისა, ამ „დროშის“ ეგიდით ხორციელდებოდა დასახული შემოქმედებითი გეგმები. წინასწარ იყო განსაზღვრული, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ეს შემოქმედება, როგორი ფორმის, შინაარსისა და სულისკვეთების. გადახვევები ცენტრალური გეზიდან არათუ იკრძალებოდა, არამედ სასტიკად ისჯებოდა.

მარქსისტული სენტენცია – „რელიგია ოპიუმია ხალხისთვის“, ცხადია, კინემატოგრაფზეც ვრცელდებოდა. ხდებოდა სარწმუნოებრივი არსის სრული პროფანაცია. განსაკუთრებული დადგენილებები შემუშავდა მხატვრულ კინოფილმში ან დოკუმენტურ კინოში ღვთისმსახურისა და მისი საქმიანობის წარმოჩენის შესახებ. კატეგორიულად დაუშვებელი იყო სასულიერო პირის დადებით კონტექსტში წარმოსახვა, მისი პიროვნული თვისებების, მრწამსის, სულიკვეთების, კეთილმსახურების ჩვენება. კინოფილმში ღვთისმსახური, ხშირ შემთხვევაში, ჰაბიტუსითაც უსახური უნდა ყოფილიყო, რომ საბჭოთა მაყურებელს ოდნავი სიმპათიაც არ გასჩენოდა მის მიმართ. დადგენილი

<sup>1</sup> ბოლტანსკი ვ., ლენინი და კინო. მოსკოვი. 1925. გვ.37.

იყო მღვდელმსახურის გარეგნული შაბლონიც კი – ტანით მსუქანი, რაც აუცილებლად ხაზს უსვამდა მის ღორმუცელობას, მუცელმერთობასა და სიხარბეს, როგორც იყო მღვდელი კინოფილმიდან „ლაზარე“ (რეჟ. ქართლოს და რამაზ (ბუბა) ხოტივარები, 1973); სახით ცბიერი, გაიძვერა, გამოვლინებით ვერცხლისმოყვარე – კინოფილმიდან „დაკარგული სამოთხე“ (რეჟ. დ. რონდელი, 1937); ანგარებიანი, ფლიდი, საქციელით მრუში – კინოფილმიდან „ნატურის ხე“ (რეჟ. თ. აბულაძე, 1976); მსუნავი, ლოთი, მემთვრალე – კინოფილმიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი, 1965). აი, ამ მანკიერებათა მცირე ჩამონათვალი, რომელიც აუცილებელი იყო საბჭოთა ფილმის ღვთისმსახურის პერსონაჟისათვის, როგორც საბჭოთა წყობილების შეურიგებელი მოწინააღმდეგისა და მტრისა, რადგან „...ათასჯერ მეტი ზიანის მომტანია კეთილმსახური მღვდელი“ (ლენინი).<sup>1</sup>

საბჭოთა მაყურებლის ცნობიერებაში წლიდან წლამდე ინერგებოდა ისეთი სახება სასულიერო პირისა, რომელიც თავისთავად იწვევდა ანტაგონიზმს იმდენად, რომ რეალურ ყოფაში არსებული და მოღვაწე იმდროინდელი ღვთისმსახურები, პატიოსანი მღვდლები, ჩვენი ღირსეული წინაპრები და ნათესავები – სასულიერო პირები, ამ დადგენილებით განიხილებოდნენ, როგორც ანალოგები ამა თუ იმ ფილმში ნანახი უღირსი მღვდლებისა. საბჭოთა ანტირელიგიური პროპაგანდის გავლენით სარწმუნოებრივი სეგმენტის მიმართ მიზანმიმართულად ხდებოდა ირონიზაცია, გაუცხოება, იგნორირება და აგრესიულობაც კი. მთელ საბჭოთა ქვეყანაში, ცალკეულ რესპუბლიკებში, მათ შორის საქართველოშიც არსებობდნენ ადამიანები, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლები, რომლებშიც ტრადიციულად იყო შენარჩუნებული

<sup>1</sup> ლენინი ვ.ი. თხზულებები. ტ.17. გვ.119.

ღვთის რწმენა, განსაკუთრებით უფროს თაობებში. ამ ოჯახებში, ასეთ გარემოში აღზრდილ ადამიანებს სხვაგვარი წარმოდგენა ჰქონდათ სარწმუნოებაზე, „ჰომო სოვეტიკუსი“ კი, შეურიგებელი ათეისტი იყო თავისი მსოფლმხედველობით. მათში ქვეცნობიერად ბუდობდა კარლ მარქსის ფრაზა – „რელიგია კი არ ქმნის ადამიანს, არამედ ადამიანი ქმნის რელიგიას“.<sup>1</sup> რუსეთის განათლების სახალხო კომისარი, რევოლუციონერი ანატოლი ლუნაჩარსკი (1875-1933) წერდა: „არსებობს ასეთი განსაზღვრება კულტურისა – „სულიერი კულტურა“, თუმცა, სიტყვა „სულიერი“ საკმაოდ საბუღალველი სიტყვაა იმიტომ, რომ მეტაფიზიკური გემო დაჰკრავს და მოგვაგონებს სასულიერო წოდებას.... მარქსისტს თვითონ შეუძლია იყოს ავტორი თავისი ნაწარმოებისა... მარქსისტი შემოქმედია, რადგან ის თვითონ წარმოადგენს ხელოვანს მუშათა კლასიდან, აუცილებლად გაატარებს ამ კლასის ტენდენციებს და მის შემოქმედებაში აისახება სურვილები და იმედები თავისი კლასისა...“.<sup>2</sup>

ქართული კინემატოგრაფი ერთგულად მისდევდა კომპარტიის დადგენილებებს, ტენდენცია დეტერმინირებული და მკაცრად იყო დაცული. აკრძალული იყო სასულიერო პირის კინოგმირად წარმოჩინება, რადგან სისტემა მათ აღიქვამდა, როგორც კლასობრივ მტერს, და ეს გრძელდებოდა წლობით, – „... გამუდმებულ პროპაგანდას ვერ უძლებს ყველაზე გენიალური რუსიც კი“.<sup>3</sup>

ქართულ კინემატოგრაფზე კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგიის გავლენა განვიხილოთ სამი ქართული

<sup>1</sup> მარქსი კ. ტ.1. მოსკოვი. 1983. გვ. 237.

<sup>2</sup> ლუნაჩარსკი ა. ვ. დასავლეთ-ევროპული ლიტერატურის ისტორია. მოსკოვი. 1930. გვ.245.

<sup>3</sup> ბაქრაძე აკ. კინო, თეატრი. თბილისი. 1989. გვ.45.

მხატვრული კინოფილმის მაგალითზე. ის, ვინც მოღვაწეობდა კინოში, ვისაც ეწადა კინოფორმით გამოეხატა თავისი სათქმელი, აპრიორი უნდა გაეზიარებინა კომპარტიის დადგენილებები „ახალი საბჭოთა ხელოვნების“ შესახებ. სხვაგვარად აზროვნება დაუშვებელი იყო, მხოლოდ სოციალიზმი არსებობდა, როგორც ნამდვილი გამომხატველი „მუშათა კლასის“ ინტერესებისა.

„ხაბარდა“ (1931, სახკინმრეწვი) – საქართველოს სახალხო არტისტის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, სტალინური პრემიის ნ-გზის ლაურეატის რეჟისორ მიხეილ ჭიაურელის სატირული კომედია – ფილმი-პამფლეტი (სცენარი სერგეი ტრეტიაკოვის და მიხეილ ჭიაურელის, ოპერატორი ანტონ პოლიკევიჩი, მხატვარი ლადო გუდიაშვილი), სადაც გამასხარავებელია სამღვდელოება, ერთ-ერთი ნიმუშია ბოლშევიკური იდეოლოგიის ტრანსფორმაციისა კინოში, ზედმიწევნით შესრულების პარტიული დადგენილებისა, რათა არავის გაუჩნდეს ეკლესიის დანგრევის გამო გულდაწყვეტა და სინანული. ფილმში ანგრევენ ეკლესიას, მის ნაცვლად კი, კეთილმოწყობილი სახლები უნდა ააშენონ მუშებისთვის. ხაბარდა აზერბაიჯანული სიტყვაა და ქართულად ნიშნავს – განზე გადაეჭი! გზიდან ჩამომეცალე! ამ შეძახილში იგულისხმება მიმართვა იმ ხალხისადმი, ვინც ეკლესიის დანგრევას ეწინააღმდეგებოდა. „ – მინდოდა შემექმნა პამფლეტი, დამეცინა მათთვის და სიცილით გამენადგურებინა“ (მ. ჭიაურელი).<sup>1</sup> ახლა მაყურებელი უბრალო მაყურებელი კი არ არის, არამედ „ახალი ქვეყნის მოქალაქე“, „ამხანაგი“. მას განსაკუთრებული, ეპიპრიული დამოკიდებულება აქვს ფილმში მიმდინარე მოვლენებისადმი. უკვე განვლილია ეკლესიების ძარცვისა და ნგრევის, ღვთისმსახურთა დაჭერების, წამების, დახვრეტების პირველი ეტაპი, შედეგები თვალნათელია,

<sup>1</sup> რატიანი ი. ქართული მუნჯი კინო. თბილისი. 1976. გვ.116.

დამუშეულია ირონია და დაცინვა... „სიმწვავე და ირონია შემოქმედებითი გააზრებისა, აძლევს მას (ჭიაურელს) საშუალებას ასახოს სინამდვილე სატირით და იბრძოლოს მთელი შემართებით და უკომპრომისოდ იმის წინააღმდეგ, რაც ხელს უშლის ახალი ცხოვრების წინსვლას“.<sup>1</sup>

„დაკარგული სამოთხე“ (1937, სახკინმრეწვი) – საქართველოს სახალხო არტისტის, რეჟისორ დავით რონდელის ფილმი, (სცენარი გიორგი მდივანის და დავით რონდელისა, ოპერატორი ბორის ბურავლიოვი), თავისი კოლორიტით, იუმორით, მუსიკით (ანდრია ბალანჩივაძე), მხატვრული გაფორმებით (დავით კაკაბაძე, ქრისტესია ლებანიძე) – ნამდვილი კინოშედეგია, რომელსაც უამრავი საქებარი რეცენზია და სტატია მიეძღვნა. თუმცა, ამ ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი – მღვდელი, რომელიც რამდენიმე ეპიზოდში გამოჩნდება, „შემკულია“ თითქმის ყველა მანკიერებით, რითაც საბჭოთა ხელისუფლება ახასიათებდა სასულიერო პირებს – უსახური, გაიძვერა, ფლიდი და ვერცხლისმოყვარეა. ფილმში აზნაური და მღვდელი ერთად ატყუებენ და ყვლევენ გულუბრყვილო გლეხებს და ეს ტანდემი უკვე მომავალი პოლიტ-კლასობრივი დაპირისპირების ხასიათს ატარებს. ეს არ არის მხოლოდ „გადაშენებულ-გადაგვარებული“ ფენის სატირა, პერსპექტივაში ეს დაუნდობელი ბრძოლის მომასწავებელია, უთუოდ. ასეთი მღვდლის შემყურე მაყურებელს აუცილებლად უნდა გაუჩნდეს იდიოსინკრაზიული შეგრძნება მაინც, ზოგადად, სამღვდელოების მიმართ და მიზანიც ესაა, – დადგენილება შესრულებულია, ხელოვანი პირნათელია ათეისტური რეჟიმის წინაშე.

„ქეთო და კოტე“ (1948, თბილისის კინოსტუდია)  
– რეჟისორები ვახტანგ ტაბლიაშვილი და

<sup>1</sup> თიკანაძე რ. ქართული კინო, პრობლემები, ძიებანი. თბილისი. 1978. გვ.18

შალვა გედევანიშვილი, (სცენარი სვიმონ (სიკო) ფაშალიშვილისა ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმასა“ და ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით). ესაა ფილმი-კლასიკა, ისტორია სიყვარულისა, რომელიც ბედნიერად მთავრდება, მიუხედავად რიგი ხელის შემშლელი გარემოებებისა შეყვარებულთა გზაზე. ფილმში ასახული ისტორიული დროის მიხედვით ქეთოს და კოტეს ქორწინება ეკლესიაში ჯვრისწერით უნდა დაგვირგვინდეს, მაგრამ ჯვრისწერის სცენა, რომელიც გადაღებული იყო, ამოღებულ იქნა ფილმიდან. შემორჩა მხოლოდ მისი ამსახველი ფოტოები. ეკლესიისა და მღვდლის ჩვენება ეკრანზე „საბჭოთა მაყურებლისთვის“ არაფრით შეიძლებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ნაჩვენები სიტუაციის ნამდვილად ასახვა ითხოვდა ამას. მღვდელი არ უნდა ყოფილიყო ყურადღების საგანი, თუნდაც, მცირე ეკრანული დროით. ის უნდა ყოფილიყო დაცინვის, გაკიცხვისა და გმობის ობიექტი, და არამც და არამც სიმპათიის გამომწვევი. „...ფილმში ასევე უნდა ყოფილიყო ქეთოსა და კოტეს ჯვრისწერის სცენა ქაშუეთის ეკლესიაში. ეპიზოდი გადაიღეს კიდევ, თუმცა, შემდეგ ეს სცენა სურათში არ შეუტანიათ. სამაგიეროდ, გადარჩა სცენის ამსახველი ფოტოკადრი, რომელშიაც ეკლესიის მთავარდიაკონი ბატის ფრთით ჯვრისწერის დამადასტურებელ ჩანაწერს აკეთებს დავთარში. იქვე ჩანან გვირგვინით თავშემკული ნეფე-პატარძალი, ტაძრის მრევლი, მაცრიონი და ყარაჩოღელები, ეკლესიის მგალობელთა გუნდი...“<sup>1</sup>

„...ჩვენ უნდა ვებრძოლოთ რელიგიას, ეს ანბანია მთელი მატერიალიზმისა და რასაკვირველია, მარქსიზმისა...“ (ლენინი).<sup>2</sup> მარქსისტულმა ფილოსოფიურ-სოციალისტურმა დოქტრინამ თავისი ადგილი დაიკავა

<sup>1</sup> ჟენტი ო. თბილისი ქართულ კინოში. თბილისი. 2010. გვ.27.

<sup>2</sup> ლენინი ვ.ი. თხზულებები. მუშათა პარტიის დამოკიდებულებაზე რელიგიისადმი. ტ.1. 1919. გვ.169.



მანამდე არსებულ სხვა ფილოსოფიურ სისტემათა შორის და სწრაფად გავრცელდა მთელ მსოფლიოში. მისი ეკონომიკური პოლიტიკის თეორიებით ცხოვრობდა და ვითარდებოდა მსოფლიოს მრავალი ქვეყანა. მის დამოკიდებულებას ღმერთის მიმართ დღესაც აქვს მოწონება და გამოყენება. მსოფლიო პოლიტიკამ თავის თავზე გამოსცადა ამ დოქტრინის მომწამვლელი და გამანადგურებელი ძალა. ამ სოციალურ-პოლიტიკურმა ფანტომმა თავისი გენეზისით სათავე დაუდო ახალ მსოფლმხედველობას, ის დღესაც ცოცხლობს და მოქმედებს პოლიტიკასა და ხელოვნებაში.

ღმერთის ჩანაცვლება ახალი ადამიანით იყო მარქსის მონომანიური იდეა, რაც შემდეგ იქცა კომუნისტური პროგრამის ერთ-ერთ მთავარ პოსტულატად. თანამედროვენი და შემდგომი თაობის წარმომადგენლებიც აღიარებდნენ, რომ მარქსი გენიალურობის ნიშანს ატარებდა. მართლაც, მან მოახერხა მთელ თაობებში ჩაენერგა უღვთოობა, სიძულვილი სამყაროს შემოქმედის მიმართ, მაგრამ მისმა „გენიალურობამაც“ ვერ დაუშვა ის, რომ დაუმარცხებელის დამარცხება შეუძლებელია.

... ამიტომაც, როგორც ორი ათასი წლის წინათ, ასევე, დღესაც გაისმის სამყაროში მარადიული სიტყვები – „ცანი და ქვეყანა წარხდნენ, ხოლო სიტყვანი ჩემი არა წარხდნენ“ (მათე 24. 35).<sup>1</sup>

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- ახალი აღთქმამდ. თბილისი. 1995.
- ბაქრაძე აკ. კინო, თეატრი. თბილისი. 1989.
- ბოლტიანსკი გ. ლენინი და კინო. მოსკოვი. 1925.
- თიკანაძე რ. ქართული კინო, პრობლემები, ძიებანი. თბილისი. 1978.
- ლენინი ვ.ი. თხზულებები. მუშათა პარტიის დამოკიდებულებაზე რელიგიისადმი. ტ.1. 1919.

---

<sup>1</sup> ახალი აღთქმამდ. თბილისი. 1995.

- ლენინი ვ.ი. თხზულებები. თბ.,ტ.17.
- ლენინი ვ.ი. თხზულებები. ტ. 50.
- ლუნაჩარსკი ა. ვ. დასავლეთ-ევროპული ლიტერატურის ისტორია. მოსკოვი. 1930.
- მარქსი კ. ტ.1. მოსკოვი. 1983.
- მარქსი კ. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი. თბილისი. 1974.
- მარჩენკო გ. ანტიქრისტეს წინამორბედი. თბილისი. 1991.
- ნევსკი ნ. ზინოვიევისა და მაქსიმ გორკის დიალოგი. მოსკოვი. 1930.
- ჟღენტე ო. თბილისი ქართულ კინოში. თბილისი. 2010.
- რატიანი ი. ქართული მუნჯი კინო. თბილისი. 1976.
- სტალინი ი. ბ. საუბარი პირველ ამერიკულ დელეგაციასთან. ტ. 10. თბილისი. 1940.
- Маркс К. К критике гегелевской философии права. Сочинения Т.1. Изд. 2. 1955.
- Назаров Г.А. Указание ВЦИК и Совнарком. №1366/2. 1 мая 1919 г. „Чудеса и приключения.“ 1919.
- Секретные письма Л. Троцкого о религии. 30 января 1922. №91.
- Charless Stubbs. Charles Kingsly and the Cristian Social Movement. Kessinger Publishing. 2004.
- Communist Takeover and Occupation of Georgia. Special report N.6 Of the Select Committete on Communist Aggression. (House of Reprezentatives. Eighty - Third Congress. Second session.) Under authority of H, Res. 346 and H.Res 438. United States. Government printing office. Washington.1955.

---

---

**ზურაბ ზუციშვილი,**  
ხელმძღვანელები: პროფ. თინათინ ჭაბუკიანი,  
პროფ. რამაზ ხოტივარი

**კინოწარმოების სახელმწიფო  
მხარდაჭერა:  
ისტორიული გამოცდილება და  
თანამედროვე მდგომარეობა**

არც ისე დიდი ხნის წინ, როდესაც საქმე კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერას ეხებოდა, ექსპერტთა – თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა აზრი ორად იყოფოდა: ერთი მხარე სახელმწიფო მხარდაჭერის აუცილებლობის დასაბუთებას ცდილობდა, მეორენი კი ამტკიცებდნენ, რომ კინო თავისუფალ ბაზარზე უნდა გავიდეს და, ჰოლივუდის მსგავსად, საკუთარი თავი დამოუკიდებლად დაიფინანსოს. ორთავე მხარეს საკუთარი არგუმენტები და დასაბუთება ჰქონდა.

კინოს სახელმწიფო მხარდაჭერის მოწინააღმდეგეთა მთავარი არგუმენტი იყო და არის ის, რომ სახელმწიფო თავის ძალისხმევას კულტურის იმ სფეროში მიმართავს, რომელიც ხელისუფლების წარმომადგენელთა პირად ინტერესებს პასუხობს და ეს შეიძლება დამღუპველი აღმოჩნდეს ხელოვნების სხვა დარგის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი აქტივობისათვის. სახელმწიფოს „მეურვეობამ“ შეიძლება „სოციალურად მნიშვნელოვანი“ პროდუქციის მასობრივი წარმოება გამოიწვიოს; და რაც მთავარია, „სახელმწიფო ფული ხელს არ უწყობს კონკურენციის განვითარებას“.<sup>1</sup> კინოში ეს პრობლემა შეიძლება შემდეგი სახით გამოვლინდეს: ფილმის ავტორს გაქირავების წარმატება-წარუმატებლობა არ უნდა აღელვებდეს, არავითარი რეალური სანქციები

---

<sup>1</sup> Коузи, Р. Маяк в экономической теории [ელექტრონული რესურსი]: <http://polit.ru/article/2007/08/06/coase/> (მოძიებულია 22.11.2017).

გაქირავებაში ან ფესტივალებზე ფილმის ჩავარდნას არ მოჰყვება: სპონსორები და კრედიტორები, სახელმწიფო მხარდაჭერის შემთხვევაში, არც ისე ბევრნი არიან, ან სულაც არ არიან, ხოლო საბიუჯეტო ფულის ამგვარი ხარჯვის გამო, ადმინისტრაციული სანქციები გათვალისწინებული არ არის.

დღეს უკვე ნათელია, რომ სახელმწიფოს მხარდაჭერის გარეშე, კინოწარმოების განვითარების მყარი საფუძვლის შექმნა შეუძლებელია, ამიტომ სულ უფრო აქტუალური ხდება კინოწარმოების სახელმწიფო მხარდაჭერის ისტორიის, საკანონმდებლო ბაზისა და ფორმების კვლევა. უამრავი ნაშრომი ეძღვნება სერიოზულ თეორიულ საკითხს – მიზეზებს, რომელთა გამო, შეიძლება გამართლდეს ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის დაფინანსება სახელმწიფო სექტორის მიერ. ყურადღების ცენტრში ექცევა კინემატოგრაფის სახელმწიფო მხარდაჭერის ფენომენი, როგორც ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბების, შენარჩუნებისა და დაცვის ინსტრუმენტი.<sup>1</sup>

კულტურის ეკონომიკა XX საუკუნის II ნახევარში დამოუკიდებელ ეკონომიკურ დისციპლინად ჩამოყალიბდა. მისმა შემქმნელებმა – ავტორიტეტულმა ამერიკელმა ეკონომისტებმა უილიამ ბაუმოლმა (1922–2017) და უილიამ ბოუენმა (1933–2016) 1966 წელს გამოაქვეყნეს კვლევა „საშემსრულებლო ხელოვნებები: ეკონომიკური დილემა“,<sup>2</sup> რომელმაც სერიოზული გავლენა იქონია კულტურის სფეროთი დაინტერესებულ ეკონომისტთა შეხედულებებზე ევროპასა და რუსეთში. მთელ რიგ

<sup>1</sup> Слашутинская М., Государственная поддержка кинотелепроизводства в Финляндии, как инструмент укрепления национальной идентичности, Москва, 2007.

<sup>2</sup> Баумоль В., Боумен В., Исполнительские искусства: экономическая дилемма. [ელექტრონული რესურსი]: <http://yourforexschool.com/book/241-yekonomicheskaya-teoriya/72-ispolnitelskie-iskusstva.html> – (მოძიებულია 22.11.2017).

ნაშრომებში<sup>1</sup> მოყვანილია არგუმენტები კულტურის სახელმწიფო მხარდაჭერის სასარგებლოდ:

- კულტურა განეკუთვნება საზოგადოებრივი სიკეთების კატეგორიას, რომლებიც ვერ შეიქმნება მთელი რიგი სუბსიდიების საკმარისი რაოდენობის გარეშე, მეტ-ნაკლები მხარდაჭერის გაწევა შეუძლია მხოლოდ სახელმწიფოს.

- კულტურა განეკუთვნება მერიტორული სიკეთების ანუ იმ სიკეთების კატეგორიას, რომლებზე მოთხოვნილება საზოგადოების მხრიდან უფრო მაღალია, ვიდრე ინდივიდუალური მომხმარებლების მხრიდან.

- კულტურა ხელმისაწვდომი უნდა იყოს საზოგადოების თითოეული წევრისთვის, და არა მხოლოდ მათთვის, ვისაც შეუძლია თავს ამის უფლება მისცეს.

- კულტურული მემკვიდრეობის მასივი უნდა მხარდაჭერილი იყოს, რაც არის არა მხოლოდ არამომგებიანი, არამედ დანახარჯების მომტანი.

„კინოს მხარს უჭერენ ყველგან, ამერიკაშიც კი, – აცხადებს წარმატებული რუსი პროდიუსერი სერგეი სელიანოვი, – არა პირდაპირ, მაგრამ მხარს უჭერენ. იმიტომ, რომ ქვეყნისათვის მნიშვნელოვანია იყოს კინემატოგრაფიულ სახელმწიფოთა რიცხვში. სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე, ვერ შეიქმნება ფილმები, რომლებსაც კინოხელოვნების ნაწარმოებს ვუწოდებთ – ე.წ. არტ-ჰაუსი და, საერთოდ, სერიოზული კინო... ევროპაში, ნაწილობრივ აზიაში, სამხრეთ კორეაში სახელმწიფო მხარდაჭერა ძალიან ძლიერია... სახელმწიფო მხარდაჭერას აქვს თავისი ღირსებებიც

---

<sup>1</sup> Ханукаева Р., Государственная поддержка кинематографа в России и Европе. [ელექტრონული რესურსი]: [https://www.hse.ru/data/2013/05/30/\(mo\)Ziebulia 19.10.2017](https://www.hse.ru/data/2013/05/30/(mo)Ziebulia%2019.10.2017)); Муzychuk В., Должно ли государство финансировать культуру?, Москва, Институт Экономики РАН [tkqttronuli resursi]: [https://inecon.org/docs/Muzychuk\\_paper.pdf](https://inecon.org/docs/Muzychuk_paper.pdf) (მოძიებულია 22.10.2017).

და ნაკლოვანებებიც, მაგრამ უახლოეს მომავალში ეს გარდაუვალია, და ამას მშვიდად უნდა შევხედოთ“.<sup>1</sup>

ამგვარად, კულტურა და შესაბამისად, კინო, როგორც კულტურული მექანიზმების ნაწილი, სახელმწიფო მხარდაჭერას საჭიროებს. მაგრამ იბადება კითხვა: რატომ გავიდა აშშ-ის კინემატოგრაფი თავისუფალ ბაზარზე და მოიპოვა დამოუკიდებლობა, ხოლო ევროპული კინემატოგრაფის განვითარების საყრდენი დღემდე სახელმწიფოს მხარდაჭერაა?

პასუხი ამ ორი – ლიბერალური (აშშ) და პროტექციონისტული (ევროპა) – კინემატოგრაფიული მოდელის განვითარების ისტორიაში უნდა ვეძებოთ და სწორედ სახელმწიფო მხარდაჭერის (სახელმწიფო პროტექციონიზმის) კუთხით გადავავლოთ თვალი ამ ისტორიას.

ევროპული მოდელის<sup>2</sup> ჩამოყალიბებაში, უძველეს კულტურულ ტრადიციებთან ერთად, დიდი როლი შეასრულეს XX საუკუნეში ევროპის ტერიტორიაზე

---

<sup>1</sup> Сельянов С., Любой радикальный фильм требует особой веры в себя [ელექტრონული რესურსი]: <http://life.pravda.com.ua/society/4b0ea17e72f71/> – (მოძიებულია 24.11.2017).

<sup>2</sup> ცნობილი გერმანელი კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი თომას ელზესერი თავის წიგნში „ევროპული კინო: პოლივუდის პირისპირ“ (Elsaesser, Thomas, European Cinema: Face to Face with Hollywood, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005) ევროპული კინოს ცნებას მიაკუთვნებს კინემატოგრაფის განსაკუთრებულ – ამერიკულ კინოსთან დაპირისპირებულ ტიპს, ტერმინში „ევროპული“ ავტორი გულისხმობს არა ევროპის ტერიტორიაზე შექმნილ კინოს, არამედ ფილმებს, რომლებიც შეეფარდება „ევროპის“ კონცეპტს, ანუ კინოს, რომელიც ჩართულია რეპრეზენტაციის ევროპულ სისტემებში – საავტორო ინტელექტუალურ კინემატოგრაფს, აგრეთვე კინოს, რომლისთვისაც „ევროპა“ და „ევროპული“ არსებობს როგორც საგანი და როგორც პრობლემა. (ციტ. სტადიდან: Самутина, Н., Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»): [ელექტრონული რესურსი]: [https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216435450/WP6\\_2003\\_05.pdf](https://www.hse.ru/data/2010/05/05/1216435450/WP6_2003_05.pdf) – (მოძიებულია 23.09.2017)

განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა (ტოტალიტარული რეჟიმები), ორმა მსოფლიო ომმა, XX საუკუნის დასასრულის შეიარაღებულმა კონფლიქტებმა და გლობალიზაციის მიერ მოტანილმა გამოწვევებმა.

1910-იანი წლებიდან 1940-იანი წლების შუახანებამდე ევროპული კინემატოგრაფი ეკონომიურ კრიზისს განიცდიდა: მკვეთრად შემცირდა გამოშვებული ფილმების რაოდენობა. ის, რომ სიტუაცია ჯერ კიდევ ომების დაწყებამდე იცვლებოდა, ნათლად ჩანს დიდი ბრიტანეთის მაგალითზე, სადაც 1914 წლისათვის ბრიტანული ფილმების წილი ადგილობრივ კინობაზარზე 50-დან (1910 წელი) 10%-მდე შემცირდა (კინოთეატრებში დანარჩენი ადგილი უცხოურმა, ძირითადად ამერიკულმა ფილმებმა დაიკავეს).<sup>1</sup> გერმანულმა კინემატოგრაფმა 1910-1940-იან წლებში დიდი კულტურული კრიზისიც განიცადა (განსაკუთრებით ნაცისტების მმართველობის ხანაში, როდესაც ქვეყანა შემოქმედთა დიდმა ნაწილმა დატოვა).

არანაკლები გავლენა კონკრეტული ევროპული ქვეყნისა და აშშ-ის კინემატოგრაფის განვითარებაზე იქონია მათი მთავრობის დამოკიდებულებამ ახალდაბადებული ხელოვნებისადმი (ვგულისხმობთ იმ პერიოდს, როდესაც კინო ჯერ კიდევ შემოდიოდა ევროპელთა და ამერიკელთა ცხოვრებაში და ბაზრის მოთხოვნილების და შეთავაზების კანონებით ვითარდებოდა). თუმცა, ხელისუფალნი ევროპაში კინოს თავისი პოლიტიკური და იდეოლოგიური მიზნებისათვის იმთავითვე იყენებდნენ. საკმარისია გავიხსენოთ 1912-14 წლებში გადაღებული იტალიური ფილმი პასტრონეს

---

<sup>1</sup> The British Film and Television Industries - Communications Committee Contents [ელექტრონული რესურსი]: <http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm> – (მოძიებულია 10.09.2017).

„კაბირია“ (რეჟ. ჯოვანი პასტრონე).<sup>1</sup>

გერმანიის მთავრობამ ერთ-ერთმა პირველმა შეაფასა კინემატოგრაფის პროპაგანდისტული ძალა და 1916 წლიდან მოყოლებული, აქტიურად აფინანსებდა პატრიოტული მუხტის მატარებელი ფილმების წარმოებას<sup>2</sup> (ოცი წლის შემდეგ გერმანიაში ნაცისტური მთავრობა ასევე შეაფასებს ტელევიზიის ძალას).

იტალიელმა ფაშისტებმაც გადაწყვიტეს ეროვნული კინემატოგრაფის მხარდაჭერა, რადგან მასში საკუთარი პოლიტიკური კურსის რუპორი დაინახეს. 1922 წელს მუსოლინის ხელისუფლებაში მოსვლამ დიდად ვერ შეცვალა იტალიური კინოს მდგომარეობა, რომელიც 1920-იანი წლების დასაწყისში ამერიკულ კინოპროდუქციასთან კონკურენციაში მარცხს-მარცხზე განიცდიდა. 1924 წელს იტალიაში შეიქმნა კინოგანათლების ინსტიტუტი – *Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)*, რომლის ამოცანა მუსოლინის კურსის პროპაგანდაზე მიმართული საგანმანათლებლო დოკუმენტური ფილმებისა და კინოჟურნალების წარმოება და გავრცელება იყო. მაგრამ, თვითმომარაგებისა და სხვა ქვეყნებთან სავაჭრო გაცვლის უქონლობის ეკონომიკური რეჟიმის გამოცხადების მიუხედავად, ზომები ამერიკული ფილმების მოძალების წინააღმდეგ იტალიაში მხოლოდ 1933 წელს მიიღეს.

მსოფლიო კინოს ისტორიაში მრავლადაა სახელმწიფო პროტექციონიზმის მაგალითები, მაგრამ პირველობა ამ (ზოგჯერ ფარულ) შეჯიბრებაში ამერიკის შეერთებულ შტატებს და დღეს უკვე საფრანგეთს ეკუთვნის (ცალკე თემაა სახელმწიფო პროტექციონიზმი სსრკ-სა და რუსეთში, აგრეთვე ჩინეთში, მაგრამ ამ სტატიის ფარგლებში მას არ შეეხებით).

<sup>1</sup>Теплиц Е., *История киноискусства (1895-1927)*, т. I-II, Москва, изд. Прогресс, 1968, გვ. 63.

<sup>2</sup>Кракауер З., *От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино*, Москва, изд. Искусство, 1977, გვ. 42-45.



სახელმწიფო პროტექციონიზმის პირველ გამოვლინებას კინემატოგრაფის ისტორიაში ჯერ კიდევ კინოს გარიჟრაჟზე ვხვდებით. პირველი ქვეყანა, რომელმაც ეს მექანიზმი გამოიყენა, ამერიკის შეერთებული შტატები გახდა. იმ დროს მოქმედი კანონმდებლობა იძლეოდა არა მხოლოდ კონკრეტული საქონლის, არამედ ამ საქონლის დამზადებისა და მომსახურების პრინციპების დაპატენტების საშუალებას. სწორედ ასეთი საზრიანი მეწარმე აღმოჩნდა თომას ედისონი, რომელმაც აშშ-ში დააპატენტა „კინეტოსკოპი“ – გამოსახულების პროექციების პრინციპი კოლექტიური ნახვისათვის. ამ პატენტის წყალობით ედისონი, შემდეგ კი მის მიერ შექმნილი კინოთეატრების მფლობელთა ტრესტი – ედისონის პატენტის მფლობელები (Motion Picture Patent Company) – იღებდნენ როიალიტის (პატენტის გამოყენების საფასურს) ყოველი კინოთეატრიდან აშშ-ის ტერიტორიაზე.

XX საუკუნის პირველ წლებში აშშ-ს ევროპიდან ლტოლვილთა დიდი ნაკადი მიაწვდა. მათ თან ჩამოიტანეს ძმები ლიუმიერების პრინციპით კონსტრუირებული საპროექციო აპარატები. ისინი ხსნიდნენ საკუთარ კინოთეატრებს და უარს ამბობდნენ ედისონისათვის როიალიტის გადახდაზე. და მაშინ ამოქმედდა სახელმწიფო პროტექციონიზმის პრინციპები – ედისონის განცხადების საფუძველზე მხოლოდ ნიუ-იორკში, ერთ დღეში, 1908 წლის 24 დეკემბერს (ეს დღე კინოს ისტორიაში შევიდა „შავი შობის“ სახელწოდებით) პოლიციამ, ედისონის ადვოკატების აზრით, 500 არალეგალური კინოთეატრი დახურა. ეს იყო სახელმწიფო ხელისუფლების პირველი აქტიური მოქმედება, მიმართული „სამამულო მწარმოებლის“ ინტერესების დასაცავად. სწორედ ედისონისა და მისი ტრესტის მონოპოლია კინოფილმების წარმოებაზე, დისტრიბუციასა და დემონსტრაციაზე გახდა ერთ-ერთი მიზეზი დამოუკიდებელი ამერიკელი

კინემატოგრაფისტების (უმეტესწილად იმიგრანტების) გაქცევისა ნიუ-იორკიდან სამხრეთ შტატებში, კალიფორნიაში, სადაც მალე ჰოლივუდის პირველი სტუდიები გაჩნდა.<sup>1</sup>

1913 წელს, პრეზიდენტად ვუდრო უილსონის არჩევის შემდეგ, აშშ-ის პოლიტიკური კურსი მონოპოლიების მიმართ შეიცვალა. წარმატებით დასრულდა მრავალრიცხოვანი სასამართლო განხილვები საპატენტო ტროლებთან დაკავშირებით და გაუქმდა ბევრი პატენტი „პრინციპებზე“. უილიამ ფოქსის (უნგრული წარმოშობის იმიგრანტი, რომელმაც დააარსა *FoxFilm Corporation*) და „დამოუკიდებელ“ კინემატოგრაფისტთა მიერ ინიცირებული ასეთი სასამართლო პროცესების სერიის შედეგად, ედისონმა და მისმა ტრესტმა დაკარგა საპატენტო უფლებები „კინემატოგრაფზე“. 1918 წელს აშშ მთავრობამ მიიღო უებ – პომერანის კანონი, რომელმაც უფლება მისცა ამერიკულ კომპანიებს შეექმნათ კარტელები საქონლისა და მომსახურების ექსპორტისათვის საერთაშორისო ბაზრებზე. ჰოლივუდის კომპანიებმა აქტიურად ისარგებლეს ამ კანონის შესაძლებლობებით, და 1920-იანი წლების დასაწყისში ჰოლივუდის ფილმების ექსპორტმა ამერიკულ კინობიზნესს ყველა შემოსავლის თითქმის მესამედი მოუტანა.

1920-იანი წლების შუა ხანებში ჰოლივუდის კინემატოგრაფის აგრესიულმა ექსპანსიამ, პირველი მსოფლიო ომით დასუსტებულ და ფრაგმენტირებულ ევროპულ ბაზრებზე, ევროპული კინოწარმოება გადარჩენისა და ეკონომიკური მიზანშეწონილობის ზღვარზე დააყენა. როგორც აღვნიშნეთ, ყველაზე მეტად ჰოლივუდის აქტიურობისაგან დაზარალდა დიდი

<sup>1</sup> Гэблер Н., Собственная империя. Как евреи изобрели Голливуд (Neal Gabler N., An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, Crown, 1988), Перевод с англ., журнал "Искусство кино", 1999, №№ 8-12.

ბრიტანეთი – რაიმე ეკონომიკური, ტექნოლოგიური და ენობრივი ბარიერების არარსებობის გამო<sup>1</sup>. 1927 წელს ინგლისური კინოწარმოება პრაქტიკულად შეწყდა. ამავე პერიოდში ფრანგული ფილმების წილი საფრანგეთის ეკრანებზე 10%-მდე დაეცა<sup>2</sup>. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ დიდი ბრიტანეთი, და შემდეგ საფრანგეთი გახდნენ ინიციატორები პირველი საკანონმდებლო აქტებისა უცხოური ფილმების კვოტირების შესახებ. ინგლისი გახდა პირველი ქვეყანა, რომელმაც მიიღო კანონი კვოტების შესახებ კინემატოგრაფში.<sup>3</sup>

1928 წელს ასეთივე საკანონმდებლო ზომები მიიღო საფრანგეთმა – უცხოური ფილმების შემოტანა ქვეყანაში ნებადართული იყო მხოლოდ უცხოეთში ფრანგული ფილმის გაყიდვის შემთხვევაში. სისტემის მუშაობას ხელი შეუწყო კინოში ხმის მოსვლამ – ბუნებრივმა ენობრივმა ბარიერმა მნიშვნელოვნად შეზღუდა უცხოური ფილმების ექსპანსია ფრანგულ ბაზარზე. 1913-დან 1933 წლამდე ფრანგული ფილმების წილი 12%-დან 33%-მდე გაიზარდა<sup>4</sup>.

კინოში ხმის მოსვლამ აიძულა საფრანგეთის მთავრობა კორექტივები შეეტანა კვოტირების პოლიტიკაში – 1933 წელს აიკრძალა ფრანგულ ენაზე უკვე დუბლირებული ფილმების შემოტანა და დადგინდა შეზღუდვა საფრანგეთში შემოსატანი უცხოური

---

<sup>1</sup> Монтегю А., *Мир фильма*, изд. Искусство, Ленинградское отделение, 1969, გვ. 203.

<sup>2</sup> Шапрон Ж., Жессати П., *Французский кинотеатр – анилаж длиной в век*. (Пер. с франц.), Москва., КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016, გვ. 32.

<sup>3</sup> The British Film and Television Industries - Communications Committee Contents [ელექტრონული რესურსი]: <http://www.publications.parliament.uk/pa/ld200910/ldselect/ldcomuni/37/3705.htm> – (მოძიებულია 10.09.2017).

<sup>4</sup> Шапрон Ж., Жессати П., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 32.

ფილმების რაოდენობაზე. მაგრამ მოთხოვნამ კვოტების გაფართოებისა ფილმების დუბლირებაზე იტალიის, გერმანიის და სსრკ-ის მხრიდან, რომლებიც, თავის მხრივ, ახორციელებდნენ საკუთარ პროტექციონისტულ პოლიტიკას საკუთარი ეროვნული კინემატოგრაფიების მიმართ, აიძულა საფრანგეთი 1939 წლის აგვისტოში გაეუქმებინა კვოტები ფილმების დუბლირებაზე.

1935 წელს დეპუტატმა მორის პეშტუმ თავის მოხსენებაში საფრანგეთის მთავრობას ჩამოუყალიბა პირველი სისტემური წინადადებები საფრანგეთში სახელმწიფო პროტექციონიზმის პოლიტიკის შესახებ: ის ითხოვდა ბაჟს კინობილეთებზე, მიღებული შემოსავალი უნდა მიმართულიყო ფრანგული კინოს წარმოებასა და დემონსტრირებაზე, ფრანგული ფილმების ექსპორტზე და, ამ მიზნებისათვის, კინემატოგრაფის ეროვნული ფონდის შექმნაზე. ფრანგი დეპუტატის წინადადებები საფუძვლად დაედო 1946 წელს საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის (CNC) შექმნას.<sup>1</sup>

უნდა ითქვას, რომ გადაწყვეტილება უცხოური ფილმების კვოტირებაზე ზღუდავდა მათ რაოდენობას, მაგრამ არ ეხებოდა ფრანგული და უცხოური ფილმების ჩვენებისათვის საჭირო საეკრანო დროის რაოდენობის რეგულირებას. სიტუაცია შეიცვალა 1946 წელს, საფრანგეთის კინოცენტრის შექმნამდე რამდენიმე თვით ადრე. ჰოლივუდურ კინოზე საიმპორტო ბაჟის აკრძალვის სანაცვლოდ, რასაც მიაღწია აშშ-მა ექსპორტის მხარდაჭერის საკუთარი სახელმწიფო პროტექციონისტური პოლიტიკის ფარგლებში, საფრანგეთი დათანხმდა უარი ეთქვა ამერიკული ფილმების რაოდენობის კვოტირებაზე, მაგრამ იმავედროულად, დაადგინა საკუთრივ ფრანგული ფილმების დემონსტრირებისათვის გამოყოფილი საეკრანო დროის წილი. ხელმოწერილი ხელშეკრულების პირობების

<sup>1</sup> Шапрон Ж., Жессати П., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 30

თანახმად, საეკრანო დროის არანაკლებ 30%-ისა (ოთხი კვირა, ყოველი კვარტლის ცამეტი კვირიდან) დადგენილი იყო ფრანგული ფილმებისათვის. ეს იყო საუკეთესო პირობები ნებისმიერ ევროპულ ქვეყანასთან შედარებით. აშშ-ის ანალოგიური შეთანხმებები სხვა ქვეყნებთან ეროვნული წარმოების ფილმებისათვის ტოვებდა გაჭირავების გაცილებით ნაკლებ შესაძლებლობებს. ასე მაგალითად, დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფმა მიიღო საეკრანო დროის მხოლოდ 22%, იტალიამ – 16% (ორი კვირა კვარტლის თორმეტი კვირიდან), ესპანეთმა – 10% (ერთი კვირა ყოველ ხუთი კვირიდან)<sup>1</sup>. 1948 წლიდან 1966 წლამდე უცხოური ფილმების (უპირველეს ყოვლისა, ამერიკულის) კვოტირების პირობები საფრანგეთში არაერთხელ იქნა გადახედული; 1966 წლის 31 დეკემბერს, საფრანგეთის ეკრანებზე უცხოური ფილმების კვოტირების პრაქტიკას ბოლო მოეღო.<sup>2</sup>

მიუხედავად ამისა, ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო პროტექციონიზმი ახლაც აქტიურად ხორციელდება, მათ შორის კინოთეატრებიდან, ტელეარხებიდან, ონლაინ-სერვისებიდან და ფიზიკურ მატარებლებზე გაყიდვებიდან „კინოზე გადასახადების“ სისტემის მეშვეობით. შემოსავალი მიიმართება ფრანგული ფილმების წარმოების, დისტრიბუციის, ჩვენებისა და ექსპორტის მხარდასაჭერად. კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის ფრანგული მოდელი დღეს სამართლიანად ითვლება ყველაზე დამუშავებულ მოდელად მთელ მსოფლიოში (შემთხვევითი არ არის, რომ ფრანგული კინოს შესახებ ძირითადი საკანონმდებლო აქტების კრებული 800 გვერდს შეიცავს).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Шапрон Ж., Жессати П., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 37.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 39.

<sup>3</sup> იხ.: Шапрон Ж., Жессати П., *Принципы и механизмы финансирования французского кинематографа* (Пер. с фр.), Москва, КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.

ფრანგული მოდელი ახდენს ეროვნული კინონდუსტრიის ამა თუ იმ სექტორის სასარგებლოდ შიდა ბაზარზე სახელმწიფო პროტექციონიზმის მრავალგვარი ფორმების დემონსტრირებას. მაგალითად: კინოთეატრებში პრემიერის დღეს აკრძალულია ტელეარხებზე რაიმე კინოფილმების დემონსტრირება. ბაზარზე ფილმების გასვლის პირობების გასათანაბრებლად და ჰოლივუდის ძლევამოსილების ნიველირებისათვის, იკრძალება ფილმების რეკლამა ტელევიზიით. გარდა ამისა, საფრანგეთში კანონმდებლობით დადგენილია კინოთეატრში პრემიერის შემდეგ, სხვა პლატფორმებზე – ონლაინ-სერვისებში, ფიზიკურ მატარებლებზე, ფასიან და საეთერო სატელევიზიო არხებზე ფილმის გამოსვლის პირობები და ვადები.

მაგრამ ასეთ რეგულირებას ფრანგ კინემატოგრაფისტთა შორისაც ჰყავს მოწინააღმდეგეები. რამდენიმე წლის წინ სხვადასხვა პლატფორმაზე ფილმის გამოსვლის მკაცრ რეგლამენტაციას შეუტიეს დამოუკიდებელ პროდიუსერთა და რეჟისორთა ჯგუფებმა, რომლებსაც სურდათ კინოთეატრში პრემიერის შემდეგ, მაშინვე გამოეშვათ ონლაინ-პლატფორმებზე ფილმები, რომლებიც არ იყო განკუთვნილი ფართო კინოგაქირავებისათვის. სახელმწიფო პროტექციონიზმის კიდევ ერთი, სრულიად ახალი მაგალითი – კანის კინოფესტივალის რეგლამენტში შეტანილი ცვლილებაა, რომელიც ძალაში 2018 წელს შედის. ამიერიდან ფესტივალის კონკურსებში მონაწილეობისათვის დაიშვება მხოლოდ ის ფილმები, რომლებიც შემდეგ აუცილებლად უნდა გავიდეს გაქირავებაში კინოთეატრების ეკრანებზე. რა თქმა უნდა, ეს ახალი წესი აიძულებს ფილმების პროდიუსერებს დაიცვან სხვა პლატფორმებზე ფილმის გასვლის რეგლამენტი.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Березин О., Государственный протекционизм: польза или вред? Журнал Искусство кино № 5, 2018.

ამგვარად, კინემატოგრაფი დიდი ხანია გავიდა ბაზრის საზღვრებიდან, სადაც მთავარი მამოძრავებელია მოთხოვნილება და შეთავაზება, და გადავიდა როგორც ეროვნული, ისე კონტინენტალური პოლიტიკის სფეროში.

გამოჩენილი ფრანგი კინოპროდიუსერი ტოსკან დიუ პლანტიე, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ახალი ფრანგული კინოს სისტემის ჩამოყალიბებასა და დახვეწაში, გარდაცვალებამდე 2 წლით ადრე ქართველი კინომცოდნის – ლატავრა დულარიძისადმი მიცემულ ინტერვიუში ამბობდა: „ჩვენ ამერიკული კინოს რადიკალური ჰეგემონიის წინაშე ვიმყოფებით და საკმარისი ხერხები არ გავგაჩნია, რომ ამას წინ აღვუდგეთ... ამერიკული კინო იმდენად მომხიბლავია, მოხიბვლის იმდენი საშუალება აქვს, რომ მთელი მსოფლიოს პუბლიკა უკვე მოხიბლულია. ჩვენ ვცდილობთ ვიბრძოლოთ არა ამერიკული კინოს წინააღმდეგ, არამედ ამერიკული კინოს მონოპოლიის წინააღმდეგ და გვსურს ამ ბრძოლაში სხვა კინემატოგრაფიები გამოგვეყენენ. „უნიფრანსის“ (Unifrance) სტრატეგია იმაში მდგომარეობს, რომ გაცვლა-გამოცვლის პროცესში სხვა კინემატოგრაფიები ჩაერთონ, რაც ამერიკული კინოს მოძალების წინააღმდეგ ძალიან მნიშვნელოვანია. ჩვენთვის, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანია ფრანგული კინოს მხარდაჭერა ყველგან მსოფლიოში, და ამავე დროს, ეროვნული კინემატოგრაფიების მხარდაჭერითა და დაცვით, კინოს გემოს გამოღვიძება იმ ქვეყნებში, სადაც ეს გემო, ცოტა არ იყოს, დაავიწყდათ, სადაც კინო კრიზისშია“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> დანიელ ტოსკან დიუ პლანტიე: ნაციონალური კინოს სტრატეგია, ჟურნალი Filmprint N 8, 2013, კვ. 106.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Barratoni, Luca. Italian Post-Neoralist Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Bondanella, Peter. A History of Italian Cinema. New York: Continuum, 2009.
- Carolan, Mary Ann McDonald. The Transatlantic Gaze. Italian Cinema, American Film. Albany: Sunny Press, 2014 .
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Directory of World Cinema. Italy (ed. Louis Bayman). Bristol: Intellect, 2011.
- Giacobelli, Enrico. Comedia All'Italiana. Roma: Gremese Editore, 1995.
- Lee, Daryl. The Heist Film. Stealing with Style. London: Wallflower Press, 2014.



---

---

## **THEATRE STUDIES**

**Marine (Maka) Vasadze,**

The Doctor of Art Study, professor at  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

### **AUDIO-VISUAL INTERPRETATION OF SHAKESPEARE'S "MACBETH" (Why is Human Predisposed to a Violence)**

#### **Summary**

Theatre is one of the ancient and global art in the world culture. In the process of renovation It changes its forms, content, methods, expressing means, it returns to the origin, passed stages, takes some kind of elements from the past, it learns again and creates a new one. Idea isn't changed such as to talk to people with the playing language, to make them think, inspire, feel emotionally and lead them to a dialogue. In short, no one could define the essence, idea "Catharsis" of theatre better than Aristoteles for centuries.

One of the main goal of Georgian regional or international theatre festivals is to suggest the audience the performances which reflect the current process in the world theatre space. "Radio Macbeth" which was organized by Anne Bogart and L. West in the "City Company" and then presented on the day of opening the International Art Festival "Gift" in 2014 was very original and interesting interpretation of Shakespeare's "Macbeth". On recent years, the people in Tbilisi was able to see the "Macbeth" of different concept and form: Directing works of Robert Sturua, Dato Doiashvili, Maya Klechevska, Andro Enukidze and Vano Khutsishvili. Today this play is very popular and why? At conference Anne Bogart said that reflected themes of violation, striving for power in "Macbeth" is the biggest problem of our reality. That's why she decided to stage this play, which was dedicated to her favorite director

---

---

such as Orson Welles. Exactly “The War of the Worlds” of Orson Welles encouraged Anne Bogart to the idea of playing “Macbeth” as radio play. In 1938 Orson Welles’ “The War of the Worlds” shocked the majority of population of United States. The Americans really believed that Martians invaded Earth. The story is being played late at night in an abandoned theatre. The artists sitting at rehearsal table are undergoing agate line of Shakespeare’s fast and attractive plays. Around them the old well-known shadows of performances are coming alive and sparks of madness of ambition, violence, destiny, fate, free will, arrogance, revenge, pride, unsolvable questions, paradox, constant struggle between man and woman are burning and exploding. In this fast-moving world the artists are clutching a wholesome, sensible words of Shakespeare what come alive in the rehearsal room.

## **FILM STUDIES**

**Zviad Dolidze,**

The Doctor of Art Study, professor at  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

### **ITALIAN STYLE FILM COMEDY**

#### **Summary**

Italian film industry had several phases of development and in the each of them there were different ways of film comedy. For the first phase there appeared the individual film comedians who were influenced by well known French comic – Max Linder and therefore it was not a real and pure Italian fashion.

Since the second part of 30s the new trend of Italian film comedy – The White Telephone Films (Telefoni Bianchi Films) were popular among the audience but the local critics did not

---

---

like them because of their tasteless plots. Meanwhile the comic actor – Toto became one of the biggest film star.

In 50s after the many technical and productional changes and enormous investments in the Italian film industry, the period of prosperity of the national cinema had begun. Newest direction (or sub-genre) of Italian comedy - Comedia All'Italiana (Italian style film comedy) made its contribution in this progress. The main characteristic peculiarities of this direction were the social satire, good sense of humor, cynicism, energetic and expansive comic types and situations, deviation into tragicomedy, absence of "Happy End".

The very first example of Comedia All'Italiana - *I Soliti Ignoti* ("The Usual Unknown Persons") was shot in 1958 by Mario Monicelli. This film was inspired by the traditions of the Italian theatrical *Comedia dell'Arte* and the experiences of the film comedian school of the beginning of the XX century.

During more than 20 years Comedia All'Italiana gained the boundless popularity. It had the talented team of scriptwriters, filmmakers, actors, etc. Several models of this direction were the masterpieces, like "Divorce, Italian Style" (1961), "A Difficult life" (1961), "The Overtaking" (1962), "Boom" (1963) and others.

Unfortunately nowadays because of many problems of Italian film the local filmmakers do not shot the samples of Comedia All'Italiana and who is the guilty in this it is a subject of constant discussion.

---

---

**UNIVERSITY PH.D PROGRAM**

**Levan Aliashvili,**

PhD student of Choreology

Supervisor: prof. Ucha Dvalishvili

**THE GEORGIAN MAGIC DANCE RITUALS**

Continue, Beginning is at “Art Scientific Research”, #3 (72), 2017

**Summary**

We meet the “Dolls”, “Puppets” in the magic dance rituals as the sacred idols, which became the beginning of “Puppet theatre”. Using a puppet or sculpture was characteristic for every corner of Georgia, but spraying a water to it was a very important ritual. What about movements like: going round, coming down, coming in, estimating these terms in this way is directly connected to the dancing art and in our case it presented as a kind of religious ritual dance.

Pure dance is appeared as some kind of mystery and ceremony actions which are done during the treatment of a sick man. This is done directly in the family for the honor of Gods in a decorated area. Performing form is a dance show in the form of encircle and devotement, which is performed by a group of women of being in a high-emotional condition.

The tree as a symbol of life is deeply inculcated in Georgian conscious. We found a magic dance rituals about tree adoration which originates from the very beginning and is widespread in almost every corner of our country. Even though the dances aren’t saved in some occasions, that doesn’t mean their form of performing is beyond the dance show. According to the theory of syncretic art, above-mentioned was definitely being performed in the form of dance, because I think this kind of exception is absolutely groundless.

Traveling opportunity between the worlds is connected to the art dance. Dance as the opportunity of human transformation

---

---

is clearly visible in the ritual of “Talavar Ritual”. This is Khevsurian tradition and it differs from his analogs with only modified content. Ritual makes us have a good idea about how the poetry was formed in Georgia but the ranks of “Priests” like: “Meene”, “Mesultne” or “Matvalari” in Samegrelo proves that it is Georgian.

Dance role is sharply revealed in magic dance rituals. It is presented as one of the crucial form of religion, which appears everywhere as a key of action, regardless of traditional affiliation. It presents extremely important means of sacred actions, which was widespread in our Country and we meet it as a form of religious action in ancient cult work.

**Maya Archvadze,**

Ph.D Student of the Filmdirecting direction  
Heads of the program: Prof. Tinatin Chabukiani, Ramaz  
Khotivari

## **SPORTS IN THE VISUAL ARTS**

### **Summary**

The goal of this article to discuss and analyze sports show as one of the most important phenomena of mankind and to explore the representation of sports in visual arts.

Elements of sports shows, from ancient times to present day, are depicted in works of the art: on the walls of the Tassili n’Ajjer caves, in tombs of the Egyptian pharaohs, on the ancient Greek vessels, on the frescoes of the ancient Romans, in the Persian miniatures, on the murals of the medieval temple of Alaverdi, in sketches of Don Cristoforo De Castelli.

The theme of sports was interested in such artists as Pieter Broigel, Hendrick Avercamp, Albrecht Durer, Henri Russo, Federic Remington, Kazimir Malevich, Rene Magritte, Salvador Dali, Pablo Picasso.

In studying the evolution of the theme of sports in visual

---

---

arts, one cannot circumvent the history of photography. In the transmission of the movement photography acted as the immediate predecessor of cinema and television. Its technical capabilities gave the first dynamic sports reports.

In the 20th century the techniques of collage becomes popular. Sports theme in the art of photo collage one of the main and impressive. Of particular interest are posters on the sports theme, displaying the visual image of the epoch.

Cinema is best able to convey the essence of sports show. For better fixation of different kinds of sports on the screen, the technique was specially created that contributed to the development of cinema.

Sports on the screen exists since the birth of the cinema. The transfer to the screen of sports shows was caused not by the appearance of cinema, but by the continuation of samples of visual fixation of sports action by different kinds of visual art of the pre-screen period.

**Khatuna Damchidze,**

Ph.D Student of Choreology

Heads of the program: Prof. Anano Samsonadze

**THE SUBJECT OF RELATIONSHIP OF RACHIAN  
DANCE DIALECT ACCORDING TO ITS FORM AND  
DANCE GLOSSARY**

**Summary**

The Rachian dance dialect is considered a transitive dialect between East and West. Choreographical, dance glossary roundelay in particular, approaches cultural circle of West Georgian culture, (Svan). Dancing samples are characterized by provincial originality and with distinct inter-relative contours with Eastern Georgia valleys as well as mountain dialects. Geographical location determines to a great extent the issue of dialectic diversity. The signs of the surrounding cultural units

---

---

are mixed with a specific dialectic strength. Taking into account this fact, Racha, being neighbour of Qartly, was connected to East Georgia, and the existence of Svaneti in the North, influenced the formation and development of the phenomenon of Rachian culture.

**Gocha Kapanadze,**

Ph.D Student

Heads of the program: Prof. George Margvelashvili,  
prof. Tamar Bokuchava

**THEATRICAL MASK AND “KVACHI  
KVACHANTIRADZE” BY MIKHEIL JAVAKHISHVILI**

**Summary**

“Kvavichi Kvachantiradze” is the work with complex structure and shape, however just manifoldness of the novel has determined popularity and interest towards it. This is the first novel by Mikheil Javakhishvili written in 1924. Since 1927 the Georgian Theater has always expressed interest about this topic.

Theatrical mask has a long history. It was the main external element of the Greek drama in the antique theater. This element often defined the artistic form of the performance. Everybody wore masks, even the chorus actors.

Plato adjusted the notion of theatrical mask to the life. His well-known sayings are about life’s tragedy and comedy. Life is a theater, a scene. In this theatre God gives the roles to people and they play diligently. It comes at the same time to Plato the feeling of “mask” and the feeling of “playing”.

It is strange that the idea of an individual as an absolute concept is odd for the ancient Greek thinking. Eternity and “Individual” are not united in that world. Only in the Greek tragedy, in Greek theatre, was the actor’s mask connected to the individual.

---

---

Using masks can be met in Carl Jung's personality system. In his opinion, the mask is of a collective spirit. The mask hides the individuality. The quality of the disguise depends on the quality of the game talent -This is one integrity, includes and fills each other.

As it is known, the great Georgian director Alexander (Sandro) Akhmeteli wanted to stage "Kvachi Kvachantiradze" using the best sample of Georgian folk theatre, -"Berikaoba", in the 20th of 20th century. (Unfortunately, the staging could not be implemented because of political conjuncture).

The conception of Sandro Akhmeteli, -staging "Kvachi Kvachantiradze" using the masks of "berikebi", somehow was transformed in the dramaturgy based on Mikheil Javakhishvili's novel, staged by us. (We performed the performance "Kvachi" in Tskhinvali theatre, in 2016). We also use the mask as the main thing, but it is not connected to the basics of the folk theatre. Kvachi-mask is born in the performance. Sometimes this is coward, sometimes refuses to heir, sometimes ruthless. We tried to load the performance with various, different colors of masks.

Mikheil Javakhishvili creates a feature face of Kvachi Kvachantiradze as a great adventurer in Modern epoch. And still, who is Kvachi? which of seven paragraphs, masks consist the code, leading Kvachi to the world's big roads? 1) the first mask: you will achieve glory only then, when you release yourself from conscience. 2)the second mask: You must physically destroy every human being, who slightly stops you to arrange your own triumph. 3)the third mask: Commit adultery and enjoy with pleasure, because the latter gives sense to meaningless life. 4)the fourth mask: never refuse anybody's request, but fulfill your promise, only then, when it brings benefit for you. 5) the fifth mask: love powerful, hate powerless. 6)the sixth mask: searching for the truth is nonsense. No one has ever found it. 7)the seventh mask: man is a wolf for man. not love, but hatred is a stimulus of moving forward.

Using many points of view, we represented Kvachi as an archetype, a myth and a symbol. Using elements of archaic rituals in our performance was needed to reveal the general,



---

---

archetypical nature of events. It should be emphasized necessarily, that the type of Kvaci is not a Georgian phenomenon.

Theater is an adequate model of life and therefore every lifetime searches and finds itself in a truly high artistic creation. In terms of action, position, artistic language, “Kvachi Kvachantiradze” is perfectly suited to contemporary forms, giving the possibility of passing many parallels with the environment, in which we live today.

**Vakhtang Jajanidze,**

Ph.D Student of Film and TV Faculty for doctoral degree

Heads of the program: Prof. Dato Janelidze,

prof. Lela Ochiauri

## **CONTEMPORARY FILM NARRATIVE**

### **Summary**

A film, like other art forms is created by specific techniques and instruments. The unity of the film techniques and instruments were transforming while the remarkable film events were happening - such as German Expressionism, French Poetic Realism, Italian Neorealism, French New Wave. So, the Film narrative was consecutively evolving.

But the progress of the techniques and instruments was not always resulted by the film events that had the same origins, but progress was the out-coming of some specific authors' creative work.

The subject of my dissertation research is Contemporary Film Narrative, from the 2000-ies up today.

The techniques and instruments that have to become the mottoes of contemporary film narrative originate from the art works of Robert Bresson – for the first of all, and after him -

---

---

John Cassavetes and Pier Paolo Pasolini.

The following components are characteristic for the film narration of the 21st century:

- Performativeness and non-description;
- Film as an online discipline;
- Synthesis of documentary stylistics and artistic conventionality;
- Reduction;
- Psychic body;
- Plastic body, contemporary sculpture, figure – instead of an actor;
- Non-montage manipulation – “The synthesis of objectivism and subjectivism”;
- Functional dialogue and non-descriptive narration;
- Functional location – as a stimulator of the hero.

The unity of these techniques and instruments is used by the representatives of the newest cinematography, such as Béla Tarr, Carlos Reygadas, Lucrecia Martel, Angela Schanelec, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Albert Serra, Pedro Costa, Sharunas Bartas, ect.

On this occasion, I am going to analyse three significant components of the contemporary film narrative: “Performativeness and non-description”, “Film tense - as an online discipline” and “Synthesis of documentary stylistics and artistic conventionality”.

The address supports on the researches and my private attitudes about the creative works of the above-mentioned cinematographers.

---

---

**Zakaria Jorjadze,**  
Ph.D Student  
Heads of the program: Prof. Tinatin Chabukiani,  
prof. Ramaz Khotivari

**THE FACE OF THE PRIEST AT  
VARIOUS SOVIET PERIODS IN GEORGIAN  
CINEMATOGRAPHY**

**Summary**

Soviet system attacked church and its servants with special cruelty. The massive shoots, imprisonments, repressions became norm of everyday life. Cinematography as the best promoting mean of that time has been immediately used. Priest as an example of morality and religion was declined and made grotesques.

Shooting religious movies was prohibited and if there were any precedents it was only by the special permit from the higher echelons of Communist Party making special antireligious impacts.

In the movies the personage of priest was roughly and unfairly substituted by any secular men. Soviet System censorship was strictly controlling cinematography in order to make this latter show priest as an anti-Soviet element.

Our goal is to demonstrated antagonist tendencies of atheistic system which will be discussed with certain examples.

Let's discuss that deficit of spirituality and moraliti wich atheistis regime brought to Georgian society and various layers of it. By the devaluation of faith as the century-old tradition and culture of nation, the system of values which was basic fundament of nation was ignored.

As a result of this fatal forced vacuum it was vitally necessary for the socially, fsichologically destroyed nations to fill that emptiness which should restore contact between religion and culture which the nation owned at various staged of history development.

---

---

**Zurab Khutsishvili,**  
PhD Student of the Filmdirecting direction  
Head of the program: Prof. Tinatin Chabukiani,  
Prof. Ramaz Khotivari

**STATE SUPPORT OF FILM INDUSTRY:  
HISTORICAL EXPERIENCE AND CURRENT  
SITUATION**

**Summary**

Culture needs state support, hence, and cinema as part of the cultural heritage. Recently, the scientific interest in the phenomenon of state support for film production as a tool for the formation, preservation and strengthening of national identity has increased.

Film industry is supported everywhere, even in USA. Therefore, the question arises: why the film industry of the USA has entered the free market and has gained relative independence, and European cinema, still relies on the help of the state.

The author of this article is looking for the answers to these issue in the development history of these two cinematic models (liberal – in USA and protectionist in Europe) and considers some mechanisms of protectionist policy in the sphere of cinematography by the example of the USA and France.







---

---

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

---

---