

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ქიბანი**

**№ 3 (96), 2024**

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი  
2024

ISSN 2720-8109 (web)

ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

## სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 3 (96), 2024

სარედაქციო საბჭო:

### **ლელა ოჩიაური**

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

### **ნათო გენგიური**

ხელოვნებათმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

### **გიორგი ხეიშიშვილი**

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი

### **რევაზ ჟიჟინაძე**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მედიისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულების ასოცირებული პროფესორი

### **ნიკო კვარაცხელია**

საქართველოს საპატრიარქოს წმ. ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტის პროფესორი

ლიტერატურული რედაქტორი  
**თაშთა ქაჭანია**

ტექნიკური რედაქტორი  
**ია ლოდია**

დამკაბადონებელი  
**ეკატერინე ოქროპირიძე**

კორექტორი  
**მანანა სანადირაძე**

გამომცემლობის ხელმძღვანელი  
**მეკა ჰასანაძე**

**Art Science Studies #3 (96), 2024**

Editorial Board:

**LELA OCHIAURI**

Film critic, Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Cinema State University of Georgia

**NATO GENGIURI**

Doctor of Arts, Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**GEORGE TSKITISHVILI**

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Director of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

**REVAZ CHICHINAZE**

Associate Professor of Media and Mass Communication Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

**NIKO KVARATSKHELIA**

Professor of school of business, computing and social sciences in St. Andrew the First-Called Georgian University of the Patriarchate of Georgia

Literary Editor  
**TAMTA KAJAIA**

Technical Editor  
**IA LODIA**

Book Binding  
**EKATERINE OKROPIRIDZE**

Proofreader  
**MANANA SANADIRADZE**

Head of Publishing House  
**MAKA VASADZE**

---

---

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 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

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 (93) 628 884

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge  
Web: www.tafu.edu.ge

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2024  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2024

## სარჩევი

### თეატროლოგია

მარინე (მაკა) ვასაძე  
აბსურდის თეატრის პრობლემატიკა  
უახლეს ქართულ თეატრში -----11

### კინოსკოდნეობა

ზვიად დოლიძე  
ქანრული მრავალფეროვნება 1970-იანი  
წლების ფრანგულ კინოში -----31

### ხელოვნებათმცოდნეობა

ლიანა მენაბდიშვილი  
დღეათების მნიშვნელობა ვისკონტის  
პირველ ეკრანიზაციაში -----45

### მედის კვლევები

გვანცა მეფარიშვილი  
იდეოლოგიური ძელეფილმი -  
ეკოქალური სინდრომი -----55

### ქორეოლოგია

ლევან ალიაშვილი  
ბათონების რითუალის ქორეოგრაფიული  
ასკეძეები -----69  
სოფიკო კიკაბიძე  
„სამნიას“ სახისმეძყველება -----80

## CONTENTS

### THEATRE STUDIES

Marine (Maka) Vasadze  
THE PROBLEMS OF THE THEATRE OF THE ABSURD  
IN THE LATEST GEORGIAN THEATRE -----93

### FILM STUDIES

Zviad Dolidze  
GENRE DIVERSITY IN 1970S FRENCH CINEMA -----97

### ART STUDIES

Liana Menabdishvili  
THE IMPORTANCE OF DETAILS IN VISCONTI'S  
FIRST SCREEN ADAPTATION -----103

### MEDIA STUDIES

Gvantsa Meparishvili  
IDEOLOGICAL TV FILM - EPOCHAL SYNDROME -----108

### CHOREOLOGY

Levan Aliashvili  
THE CHOREOGRAPHIC ASPECTS OF THE  
BATONEBI RITUAL -----111

Sofiko Kikabidze  
„SAMAYIA“ FACIAL EXPRESSION -----116



# თეატროლოგია



**მარინე (მაკა) ვასაძე,**

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

**რეზიუმე**

საქართველოში **აბსურდის თეატრით**, თუ სხვა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი მიმდინარეობებით - **პოსტდრამატურგია**, ახალი ტექსტუალობები, სახეში მოხლილი დრამატურგია და ასე შემდეგ - დაინტერესება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან იწყება. საბჭოთა კავშირში შემავალ რესპუბლიკებში, ფაქტობრივად, აკრძალული იყო და არ იდგმებოდა არც ეგზისტენციალისტი, არც აბსურდისტი და, მით უმეტეს, არც მოგვიანებით შექმნილი მიმდინარეობების წარმომადგენელთა პიესები. დამოუკიდებლობის პერიოდიდან მოყოლებული, საქართველოში არა მხოლოდ იდგმება **ანტიდრამას** მიკუთვნებული პიესები, არამედ ახალი თაობის ქართველი დრამატურგები პიესების წერისას იყენებენ აბსურდსა თუ სხვა მიმდინარეობებისთვის დამახასიათებელ ხერხებს.

უახლეს ქართულ თეატრში სხვადასხვა თაობის რეჟი-

სორები ინტენსიურად დგამენ აბსურდისტ დრამატურგთა ნაწარმოებებს. წინამდებარე სტატიის მიზანია შევეცადო, დავადგინო: თუ რატომ იდგმება დღეს ასე ხშირად ქართულ თეატრში აბსურდის თეატრის წარმომადგენელთა პიესები მაშინ, როცა ეგრეთ წოდებულმა **აბსურდის თეატრმა** დეკადანსი 60-იანი წლების ბოლოსკენ განიცადა, ზოგი მისი ინოვაცია შთაინთქა თეატრის ძირითად მიმართულებაში (თუმცა, მზად იყო შემდგომი ექსპერიმენტებისთვის), ზოგიერთმა ავტორმა მონახა ახალი მიმართულება, ხოლო სხვებმა გააგრძელეს იმავე ამპლუაში ყოფნა.

დასმული პრობლემის გასაანალიზებლად ბოლო ხუთ წელიწადში ქართული თეატრის ფიცარნაგებზე განხორციელებულ რამდენიმე წარმოდგენას განვიხილავ, კერძოდ კი: ახალგაზრდა რეჟისორის, საბა ასლამაზიშვილის დადგმულ ედვარდ ოლბის „ზოოპარკის ისტორიას“ (2019), სემუელ ბეკეტის რობერტ

სტურუსეულ „თამაშის დასასრულს“ (2020), ისევე სემუელ ბეკეტის „ო, ეს ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას ინტერპრეტაციით (2022) და ზურა გეწადის სპექტაკლს ეჟენ იონესკოს „მარტორქებს“ (2023).

ვფიქრობ, გაანალიზებული სპექტაკლები უპასუხებს ჩემ მიერ დასმულ კითხვას. დასკვნის სახით კი ვიტყვი, რომ აბსურდისტ დრამატურგთა პიესებში ასახული პრობლემატიკა დღესაც ძალიან აქტუალურია არამარტო საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

დღეს დედამიწის მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი ომშია ჩართული. ძალაუფლების მოსაპოვებლად სხვადასხვა სახელმწიფო ან შიდა ომებს აწარმოებს, ან სხვა სახელმწიფოებს ებრძვის პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ზეგავლენის,

ტერიტორიული გაფართოების, სასარგებლო წიაღისეულზე ხელმისაწვდომობის და კიდევ უფრო გამდიდრების მიზნით. დღეს, 21-ე საუკუნეში, ისევე არსებობს ძალადობა, ჩაგვრა, დისკრიმინაცია, მონობა, სეპარატიზმი, გენდერული უთანასწორობა; დღეს ისევე არსებობს რელიგიური ფანატიზმი, პოლიტიკურ პირთა ფეტიშიზაცია, კერპების შექმნა ან/და „კერპთაყვანისმცემლობა“; ისევე არსებობს მონური ფსიქოლოგია, მასობრივი ისტერიები და ასე შემდეგ; დღეს მთავროვნე ინტელექტუალი ისევე მარტოსულად, გაუცხოებულად, „მტრულ სამყაროში“ გადმოგდებულად გრძნობს თავს; ადამიანი ისევე ეძიებს ჭეშმარიტი არსებობის საზრისს; დღეს, ადამიანს ისევე აქვს სამყაროს აბსურდულობის განცდა.

---

---

## აბსურდის თეატრის პრობლემატიკა უახლეს ქართულ თეატრში

საკვანძო სიტყვები: თეატრი, აბსურდი, ინტერპრეტაცია, კონცეფცია,  
რეჟისორი, სპექტაკლი

*„ჩემს ცხოვრებაში არაერთხელ გამოაცა მკვეთრმა ცვლილებებმა,  
ადამიანები მუდმივად იწყებენ ახალი რწმენის აღიარებას.  
ფილოსოფოსები და ჟურნალისტები, ჭეშმარიტად ისტორიულ  
მომენტებზე იწყებენ საუბარს,  
რეალურად კი აზროვნების თანდათანობითი მუტაციის წინაშე  
ვდგებით,  
როცა ადამიანები წყვეტენ შენი აზრის გამიარებას, როცა მათთან  
შეთანხმება შეუძლებელია,  
რჩება შთაბეჭდილება თითქოს ურჩხულებს ელაპარაკები“.*

ეჟენ იონესკო

მარტინ ესლინის<sup>1</sup> სახელდებული აბსურდის თეატრი და დრამა-ტურგია, რომელსაც ასევე უწოდებენ პარადოქსის თეატრს, ანტიდრამას, მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ჩნდება ჯერ ევროპაში, მოგვიანებით კი აშშ-ის სათეატრო სივრცეში. დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1950 წელი, როდესაც პარიზში რუმინული წარმოშობის ფრანგი დრამატურგის, ეჟენ იონესკოს „მელოტი მომღერალი ქალი“ (ზოგიერთ თარგმანში „ქაჩალი მომღერალი ქალი“), პირველად დაიდგა სცენაზე. ომით და ომის შემდგომი პერიოდით გამოწვეული იმედგაცრუება, ნიჰილიზმი, არსებობის აბსურდულობის მსოფლადქმა აისახა ამ მიმდინარეობის ქვეშ მოაზრებულ შემოქმედთა დრამატურგიულ ნაწარმოებებში. ეგრეთ წოდებულმა აბსურდისტებმა რადიკალურად შეცვალეს პიესის დრამატურგიული სტრუქტურა, ფორმა - პიესას აღარ აქვს სიუჟეტი, მოქმედებისა თუ პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური განვითარება, კონკრეტული დასაწყისი და ფინალი, დიალოგებს კი, შეიძლება ვუწოდოთ „უაზრო“ ვერბალური ნაკადი, რემარკებს, პაუზებსა და სიჩუმეს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. აბსურდის

---

<sup>1</sup> მარტინ ესლინი (Martin Julius Esslin, 1918 -2002) წარმოშობით უნგრელი, ინგლისელი პროდიუსერი, დრამატურგი, ჟურნალისტი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი, პროფესორი.

თეატრი, ანტიდრამა, თუ პარადოქსის თეატრი, გამსჭვალულია მსოფლიოს უსაზრისო ეგზისტენციალური აღქმით. არსებობის „პარადოქსულობის“, „აბსურდულობის“ გამოხატვის მცდელობისას მიმართავენ სახეობრივი მეტაფორის გამოყენების გამოცდილებას და ქმნიან ტექსტობრივი მასალის ნათელ მაგალითს. ეგზისტენციალისტებისგან განსხვავებით, ისინი უარყოფენ ფილოსოფიასა და იდეოლოგიას (თუმცა, მეტ-ნაკლები დოზით, მაინც არსებობს მათ ნაწარმოებებში) და თავიანთ თეატრს „ანტიმისტიკურს“, „ანტიიდეოლოგიურს“, „ანტი-რეალისტურს“ უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ აბსურდის დრამატურგიაში არსებული ძირითადი პოსტულატები აბსურდის თეატრს სწორედ ეგზისტენციალისტებისგან აქვს ნასესხები: ადამიანის იზოლირება გარე სამყაროსგან, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და „ჩაკეტილობა“, არაკომუნიკაბელურობა, ადამიანებს შორის ურთიერთობის შეუძლებლობა, აქტიური ქმედებების უშინაარსობა, ბოროტების დაუმარცხებლობა, ადამიანის მიერ დასახული მიზნის მიუღწევადობა.

აბსურდის თეატრში ჩანს გავლენა კომიკური ტრადიციების, რომლებიც მომდინარეობენ ისეთი წყაროებიდან, როგორებიცაა კომედია დელ არტე, ვოდევილები და მიუზიკლები, მიმებისა და აკრობატულ თეატრთან ერთად. ამავე დროს, აშკარაა ექსპრესიონისტული, სიურრეალისტური, ეგზისტენციალისტური სკოლების იდეების და ფრანც კაფკას გავლენაც. თავდაპირველად, როცა **აბსურდისტებმა თეატრალური ჩვეულებების აბსურდ აგდება, დაცინვა დაიწყეს, საზოგადოება შოკში ჩააგდეს, მაგრამ, ამავე დროს, პოპულარობა მოიპოვეს.**

მარტინ ესლინი თავის წიგნში „აბსურდის თეატრი“ წერს, რომ ეს დრამატურგები არ უნდა მოვიაზროთ ერთი რომელიმე მიმართულების, სკოლის წარმომადგენლებად. მათ გამოიყენეს ყველა ჟანრი, ფორმა თუ ხერხი, რაც დრამატურგიის განვითარების ისტორიაში არსებობდა და შექმნეს აბსოლუტურად განსხვავებული და ორიგინალური მიმდინარეობა. ამ ტერმინის ქვეშ მოაზრებულ დრამატურგებს აერთიანებთ ყოფიერების, არსებობისა და ისტორიის თავისებური, მათეული აღქმა. „შეკითხვაზე თქვენ „აბსურდის თეატრს“ მიეკუთვნებითო, განრისხებულები გიპასუხებენ, რომ არა, და მართლებიც იქნებიან. ვინაიდან, თითოეული მათგანი სა-

კუთარი მსოფლალქმის გამოხატვის ფორმებს ეძებს“.<sup>1</sup>

საქართველოში **აბსურდის თეატრით**, თუ სხვა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი მიმდინარეობებით - **პოსტდრამატურგია**, ახალი ტექსტუალობები, სახეში მოხლილი დრამატურგია და ასე შემდეგ - დაინტერესება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იანი წლებიდან იწყება. ეგრეთ წოდებული **აბსურდის თეატრის** დრამატურგებიდან ყველაზე ხშირად იდგმება: ეჟენ იონესკოს, სემუელ ბეკეტის, ედვარდ ოლბის პიესები. ეს, რა თქმა უნდა, განაპირობა საბჭოთა ცენზურის არსებობამ. საბჭოთა კავშირში შემაგალ რესპუბლიკებში, ფაქტობრივად, აკრძალული იყო ეგზისტენციალური, აბსურდის თეატრის და, მით უმეტეს, არც მოგვიანებით შექმნილი მიმდინარეობების წარმომადგენელთა პიესები. დამოუკიდებლობის პერიოდიდან მოყოლებული, საქართველოში არა მხოლოდ იდგმება **ანტიდრამას** მიკუთვნებული პიესები, არამედ ახალი თაობის ქართველი დრამატურგები პიესების წერისას იყენებენ აბსურდის თუ სხვა მიმდინარეობებისთვის დამახასიათებელ ხერხებს.

უახლეს ქართულ თეატრში სხვადასხვა თაობის რეჟისორები ინტენსიურად დგამენ აბსურდის დრამატურგთა ნაწარმოებებს. ზემოთ ჩამოთვლილი ბეკეტის, იონესკოს და ოლბის გარდა, სხვა დრამატურგებსაც მიმართეს. მაგალითად, **სამეფო უბნის თეატრში** დაიდგა ჟან ჟენეს „მოახლეები“. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სათეატრო სივრცეში ნიკა (ნიკოლოზ) თავაძე პირველი იყო, რომელმაც სცენაზე ამ სკანდალური ბიოგრაფიის უნიჭიერესი, თავისებური, მემამოხე სულის ავტორის პიესა განახორციელა. აქვე აღვნიშნავ, ბოლო წლებში სეზონი ისე არ ჩაივლის, რომ ბეკეტის, იონესკოს, ოლბის პიესები არ დაიდგას.

წინამდებარე სტატიაში შევეცდები დავადგინო: თუ რატომ იდგმება დღეს ასე ხშირად ქართულ თეატრში აბსურდის თეატრის წარმომადგენელთა პიესები, მაშინ როცა ეგრეთ წოდებულმა **აბსურდის თეატრმა** დეკადანსი 60-იანი წლების ბოლოსკენ განიცადა, ზოგი მისი ინოვაცია შთაინთქა თეატრის ძირითად მიმართულებებში (თუმცა, მზად იყო შემდგომი ექსპერიმენტებისთვის), ზოგიერთმა ავტორმა მონახა ახალი მიმართულება, ხოლო სხვებმა გააგრძელეს იმავე ამპლუაში ყოფნა.

<sup>1</sup> Эсслин, Театр, 2010, ст. 4-6. (სტატიაში მოყვანილი ნათარგმნი ციტატები ეკუთვნის ავტორს, მაკა ვასაძეს).

ბევით უკვე აღვნიშნე, რომ უახლესი ქართული სადადგმო ხელოვნების ისტორიაში აბსურდის დრამატურგიით დაინტერესება ძალიან გაიზარდა. დავასახელებ 21-ე საუკუნეში სხვადასხვა თაობის რეჟისორის მიერ შექმნილ სპექტაკლებს: რობერტ სტურუა - „გოდოს მოლოდინში“ (სემუელ ბეკეტი, რუსთაველის ეროვნული თეატრი, 2002), ზურაბ გეწაძე - „მელოტი მომღერალი ქალი“ (ეჟენ იონესკო, თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი, 2007), ნიკოლოზ თავაძე - „მოახლეები“ (ჟან ჟენე, სამეფო უბნის თეატრი, 2015), კოკო როინიშვილი - „ორთა ბოდვა“ (ეჟენ იონესკო, მოზარდმაცურებელთა თეატრი, 2020), გუგა ბერეკაშვილი - „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ (ეჟენ იონესკო, სანდრო მრევლიშვილის სახელობის დრამატული თეატრი, 2024) და სხვა. ყველა დადგმა მეტ-ნაკლებად საინტერესოა, მაგრამ დასმული პრობლემის გასაანალიზებლად ბოლო ხუთ წელიწადში ქართული თეატრის ფიცარნაგებზე განხორციელებულ რამდენიმე წარმოდგენას განვიხილავ, კერძოდ კი: ახალგაზრდა რეჟისორის, საბა ასლამაზიშვილის დადგმულ ედვარდ ოლბის „ზოოპარკის ისტორიას“ (2019), სემუელ ბეკეტის რობერტ სტურუასეულ „თამაშის დასასრულს“ (2020), ისევ სემუელ ბეკეტის „ო, ეს ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას ინტერპრეტაციით (2022) და ზურა გეწაძის სპექტაკლს ეჟენ იონესკოს „მარტორქებს“ (2023).

მე-19 საუკუნის ბოლოდან დაწყებულმა ტექნოლოგიურმა პროგრესმა კაცობრიობას, სიკეთესთან ერთად, ბევრი „უბედურება“ მოუტანა, ამის შესახებ თავიანთი შემოქმედებით ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ექსპრესიონისტები (ტექნოკრატის გაშმაგებული მოწინააღმდეგენი) გვაფრთხილებდნენ - ადამიანებში დაისადგურებს უკიდურესი მარტოსულობა, გაუცხოება და ასე შემდეგ. უკვე აღვნიშნე, რომ აბსურდის დრამატურგია მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ იბადება. იმ პერიოდისთვის კაცობრიობას გამოვლილი ჰქონდა ორი მსოფლიო ომი, ადამიანთა ხოცვა-ჟლეტა, ეკონომიკური გაჭირვება, შიმშილი, ავადმყოფობები და, რაც მთავარია, სულიერი კრიზისი - მომავლის რწმენის უიმედობა. სწორედ არსებულმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა პრობლემებმა შვა მიმდინარეობა აბსურდის თეატრი. ინტელექტუალებმა, ფილოსოფოსებმა, მწერლებმა ხელოვნების მოღვაწეებმა დაიწყეს მსოფლალქმის გადაფასება. პირანდელოსთან თუ ეგზისტენცია-



ლისტებთან არსებული გაუცხოების (სხვებთან, საკუთარ თავთან, სამყაროსთან), ადამიანის არსებობის პრობლემა აბსურდისტებთან უკიდურეს ნიჰილიზმში გადაიზარდა და, თუკი ეგზისტენციალისტები პიროვნებას არჩევანისა და აქტის გაკეთების საშუალებას აძლევდნენ, აბსურდისტებმა ადამიანის სიცოცხლე და არსებობა აბსოლუტურ უაზრობად მიიჩნიეს.

*აშშ-ში* აბსურდის თეატრი 1970-იანი წლებიდან მკვიდრდება, რასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. მათ შორის ერთ-ერთი იყო ის, რომ I და II მსოფლიო ომებმა აბსურდის თეატრის უმთავრესი პრობლემები - საკუთარ თავში დაურწმუნებლობა, განხიზვლა - ამერიკელებს არ მოუტანა. ამისდა მიუხედავად, იყვნენ დრამატურგები, ვისმაც ევროპულმა აბსურდის თეატრმა გავლენა იქონია. ერთ-ერთი მათგანი ედვარდ ოლბია (1928-2016). ოლბი აღიარებდა იონესკოს, ჟენეს, ბეკეტის გავლენას, მაგრამ, სხვა აბსურდისტების მსგავსად, უარყოფდა ამ მიმდინარეობისადმი მიკუთვნებულობას. ზოგადად, ოლბის შემოქმედება სამ პერიოდად იყოფა. პირველ პერიოდში იგი ერთაქტიან პიესებს წერდა, როგორებიცაა „ზოოპარკის ისტორია“ (The Zoo Story 1958), „ქვიშის ყუთი“ (The Sandbox 1959) „ამერიკული ოცნება“ (The American Dream 1961) და სხვა. მკვლევართა აზრით, ოლბის სწორედ ერთაქტიან პიესებში აქვს გამოყენებული აბსურდის თეატრის ხერხები.<sup>1</sup> 2004 წელს (44 წლის შემდეგ) ოლბი უბრუნდება „ზოოპარკის ისტორიას“ და წერს ორაქტიან პიესას - I მოქმედებაა „ზოოპარკის ისტორია“, ხოლო II - „პიტერი და ჯერი“, რომელსაც 2009-ში „სახლი ზოოპარკში“ (Home at the Zoo) უწოდა.<sup>2</sup>

მკვლევრები ოლბის ადრეულ ნაწარმოებებს გაამერიკელებულ აბსურდის თეატრს უწოდებენ, მაგრამ აღნიშნავენ, რომ „ამერიკანიზაცია“ ოსტატის მიერაა გაკეთებული. „ზოოპარკის ისტორია“, აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი, ადამიანის არსებობის საზრისის ძიებაზეა. აქაც უმთავრესი პრობლემაა ადამიანის მარტოსულობა, გაუცხოება სხვებთან, საკუთარ თავთან.

<sup>1</sup> ოლბის 1966 წელს დაწერილი „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“ (რომელიც წარდგენილი იყო პულიტცერის პრემიაზე, მაგრამ ავტორის ჰომოსექსუალიზმის გამო არ მისცეს) დღემდე მიიჩნევა ოლბის საუკეთესო ნაწარმოებად (მაიკ ნიკოლსმა სადებიუტო ფილმიც გადაიღო ელიზაბეთ ტეილორისა და რიჩარდ ბარტონის მონაწილეობით და რამდენიმე ოსკარი მოიპოვა).

<sup>2</sup> ვასაძე, ედვარდ, 2020, გვ. 274-280.

დრამატურგი სოციოკულტურულ პრობლემებს ადამიანის მიერ ცხოვრების საზრისის ძიების პრიზმაში ასახავს. ოლბის მომდევნო თაობის დრამატურგები, მათ შორის, პაულა ფოგელი (Paula Vogel), მიიჩნევენ, რომ ოლბის პირობითობა, მკვეთრი, მწვავე დიალოგები გეხმარება ომისშემდგომი, 60-იანი წლების ამერიკული თეატრის გადააზრებაში. მკვლევართა აზრით, ოლბის დრამატურგია თანამედროვე ადამიანის მდგომარეობის **გამოცდაა**.

2019 წელს ახალგაზრდა რეჟისორმა, საბა ასლამაზიშვილმა მესხეთის თეატრში „ზოპარკის ისტორია“ დადგა. იმ პერიოდისთვის ამავე პიესის მიხედვით განხორციელებული რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი უკვე არსებობდა ქართული თეატრების ფიცარნაგებზე. რით იყო გამორჩეული ან/და ორიგინალური თითქმის ახალბედა რეჟისორის ინტერპრეტაცია?

რეჟისორმა დადგმისას პოლისტილისტური მეთოდი გამოიყენა და აბსურდის თეატრის ხერხებთან გააერთიანა სხვა სათეატრო მიმდინარეობათა ფორმები. სპექტაკლის ყურებისას ამოიცნობდით დოკუმენტურ-ინტერაქტიურ, ნატურალისტურ, რეალისტურ, ექსპრესიონისტულ, ეგზისტენციალურ, ეპიკურ თუ არაეპიკურ თეატრის ხერხებს. შექსპირის ცნობილი სენტენცია - მთელი სამყარო თეატრია - ყველა ამ მიმდინარეობის გამაერთიანებლად გამოიყენა, თუმცა, ამაში ირონიაც ჩადო. თამაში თამაშში, თეატრალური პირობითობა, როდის დამთავრდება ეს ყველაფერი? სვამენ კითხვას სპექტაკლში ანდრია ვაჭრიძის „პიტერი“ და ლექსო ჩემიას „ჯერი“. როდის იქნება რეალური ცხოვრება და თეატრი გაერთიანებული? რეჟისორმა თავად გასცა დადგმაში დასმულ კითხვას პასუხი - არასდროს, ვინაიდან თეატრი თავისი არსით პირობითი ხელოვნებაა. თეატრი ასახავს ცხოვრებას და ამ ასახვისას თამაშის სხვადასხვა ხერხს იყენებს.

საბა ასლამაზიშვილი ოლბის პიესის ასმათ ბეშიძის თარგმანს დაეყრდნო და ოლბისეული ტექსტი თითქმის უცვლელად დატოვა, მხოლოდ მცირედი ცვლილებები საკუთარი ინტერპრეტაციით კონცეფციის ნათლად წარმოსაჩინად შეიტანა. აბსურდულ პიესებში რემარკებს მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ, რეჟისორმა ესეც გაითვალისწინა და თითქმის ყველაფერი უცვლელად დამოიტანა სცენაზე. სათამაშო სივრცედ კი არა მარტო სცენა, არამედ მაყურებელთა დარბაზიც გამოიყენა.

სპექტაკლში პიტერი და ჯერი ოლბის პერსონაჟებზე უფრო ახალგაზრდები იყვნენ და რეჟისორის ინტერპრეტაციით ორივე მსახიობი არა მარტო პერსონაჟებად, არამედ მთხრობელებადაც გვევლინებოდნენ. დარბაზში ლილინ-ლილინით შემოსული მსახიობები სპექტაკლის დასაწყისიდანვე შედიოდნენ მაყურებელთან ინტერაქციაში, ესალმებოდნენ ხელს ართმევდნენ, მოიკითხავდნენ, მერე სცენაზე ადიოდნენ, იქვე იცვლიდნენ კოსტიუმებს და პერსონაჟებად - პიტერად და ჯერად - გარდაიქმნებოდნენ. ეგრეთ წოდებული როლში შესვლა და გამოსვლა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხორციელდებოდა.<sup>1</sup>

რეჟისორმა და მსახიობებმა პიესაში არსებულ ჰომოსექსუალიზმის თემა უფრო გაამძაფრეს და წინა პლანზე წამოსწიეს. ფინალისკენ პიესაში ჯერი უღუტუნებდა პიტერს, რომელიც თითქმის ისტერიკაში ვარდებოდა. სპექტაკლში ჯერი ეხუტებოდა პიტერს ერთმანეთისადმი სექსუალური ლტოლვის მინიშნებებით. ანდრია ვაჭრიძის პიტერში ორმაგი გრძნობა აღიქმებოდა - ჯერისადმი ქვეცნობიერი ლტოლვა და გაღიზიანება, ჰომოსექსუალური მიდრეკილების გაცნობიერებისას კი - ისტერიკაში ჩავარდნა. პიტერი და ჯერი მაყურებელს ყველაზე ინტიმურ, პიროვნულ განცდებსა თუ ფიქრებზე ესაუბრებოდნენ და თანდათანობით დარბაზის თითოეულ წევრს ამბის მონაწილე-გამზიარებლად აქცევდნენ. პრობლემები, რომლებიც ნი-იან წლებში აწუხებდა ოლბის, თანამედროვეობაშიც უკიდურესად აქტუალურია: განსხვავებულის მიუღებლობა, ფარისევლობა, მიუტევებლობა, სოციუმთან შეუთავსებლობა, გაუცხოება, მარტოსულობა, ცხოვრების არსის, სიყვარულის ძიება - საკითხები დღესაც უმწვავესია. რეჟისორის კონცეფციით მაყურებელი პიტერის და ჯერის ამბის არა მარტო თვალის მადევნებელი, მოწმე, არამედ უშუალო მონაწილე და თანამზიარი ხდებოდა.

სპექტაკლში პიტერს და ჯერის, პიესისგან განსხვავებით, რამდენჯერმე ჰქონდათ თვითმკვლელობის მცდელობა - ფანჯრიდან ხტებოდნენ, შემდეგ ბრუნდებოდნენ სცენაზე და აგრძელებდნენ თამაშს. ფინალში, კი როდესაც ჯერიმ საწადელს მიაღწია, პიტერი გამოიყვანა წყობიდან და ამ უკანასკნელი შემთხვევით, მაგ-

<sup>1</sup> ამ ხერხს XX საუკუნის 20-იან წლებში გერმანიაში (და არა მარტო) ნატურალისტური თუ ექსპრესიონისტული თეატრის წარმომადგენლები იყენებდნენ, მერე ბრეხტმა უფრო დახვეწა და გაუცხოების მეთოდი უწოდა.

რამ მაინც, დანა გაუყარა ჯერის, მან კი, ფიცარნაგზე გართხმულ-მა, მკვდარი განასახიერა. პიტერი სრულ ისტერიკა-გაუგებრობაში ვარდებოდა. 2-3 წუთის შემდეგ ჯერი ნელ-ნელა წამოდგა, წითელი სითხით სავსე კონტეინერი ამოიღო უბიდან, მაყურებელს აჩვენა, ღიღინით მივიდა ფანჯრისკენ, გამოალო, რაფაზე ავიდა, თითქოს გადახტომას აპირებდა. რეჟისორმა და მსახიობებმა ღიად დატო-ვეს პასუხი კითხვაზე, გადახტა თუ არა ჯერი ფანჯრიდან. მაყურე-ბელს არჩევანს უტოვებენ ამბის გასაგრძელებლად და თითოეულ-მა მათგანმა თავად უნდა გასცეს პასუხი და თავად უნდა განსაზღ-ვროს, რას მოიმოქმედებდა ჯერი: გადახტებოდა თუ არა? ღირს კი გადახტომა?

საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლი საინტერესოდ მთავრდება. მაყურებლის წინაშე თავის დასაკვრელად პიტერი და ჯერი ხე-ლი-ხელ ჩაკიდებულები ავანსცენაზე ფარდის ქვეშ დგანან. ფარდა რამდენჯერმე იღება და იხურება, მსახიობები მუნჯი კინოს ხერხე-ბის და „ჩახვეული ფირის“ ეფექტის გამოყენებით ერთსა და იმა-ვე მოძრაობებს იმეორებენ, ილიმიან, თავს უკრავენ მაყურებელს და ასე შემდეგ. ყველაფერი მეორდება, ყველაფერი ისევ თავიდან იწყება. რეჟისორი მაყურებლისთვის დასაწყისიდან შეთავაზებუ-ლი თამაშის პირობის ერთგული რჩება. საბა ასლამაზიშვილის ინ-ტერპრეტირებული „ზოოპარკის ისტორიის“ კონცეფცია და მთავა-რი სათქმელი, ზემოთქმულის გარდა, ისიცაა, რომ, სამწუხაროდ, განგებამ ადამიანები სამყაროში ვიღაცის ხელით მართულ მარი-ონეტებად მოგვაგვლინა. ადამიანები შევეგუეთ ამ უსამართლობას და ვიქეცით უსახურ, უსუსურ არსებებად, ყოველგვარი არსისა თუ სიცოცხლის საზრისის გარეშე მყოფებად.

XXI საუკუნეში რუსთაველის ეროვნულ თეატრში მანქანა რო-ბერტ სტურუამ ბეკეტის ორი პიესა დადგა - „გოდოს მოლოდი-ნი“ 2002 წელს და „თამაშის დასასრული“ 2020 წლის დასაწყისში. ვფიქრობ, „გოდოს მოლოდინი“ სტურუას შედეგრთა შორისაა. თა-ვის დროზე ბევრმა ვერ გაიგო, ვერ აღიქვა, ზოგს მიაჩნდა, რომ ეს ბეკეტი არაა, ზოგი ამბობდა - ორი მოქმედება არ დადგაო და ასე შემდეგ. არადა, ეს იყო ბეკეტის ორიგინალური ინტერპრეტაცია, დაუვიწყარი სპექტაკლი - ფორმის, ხერხების, შინაარსის, სარეჟი-სორო ხედვის თვალსაზრისით, სადადგმო კონცეფციის ზუსტად გა-მომხატველი სამსახიობო ოსტატობით. ზაზა პაპუაშვილის, ლევან

ბერიკაშვილის, ამირან ამირანაშვილისა და გოგა გველესიანის პერსონაჟი-ტიპაჟები - ესტრაგონი, ვლადიმირი, პოცო და ლაქი - სამსახიობო ოსტატობის უმაღლესი გამოხატულება გახლდათ.

ბეკეტის „თამაშის დასასრულიც“ სტურუასეული სათეატრო ენით, სტილისტიკით, ფორმით განხორციელებული წარმოდგენაა. რობერტ სტურუას ორიგინალური სათეატრო ენა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში არსებულ სტილთა შორის უნიკალური და განუმეორებელია...

რობერტ სტურუა პიესაზე მუშაობას ტექსტის ანალიზით, დამუშავებით, მონტაჟით იწყებს. ამავე პრინციპითაა დადგმული „თამაშის დასასრულიც“. პიესა ნინო კანტიძესთან ერთად თარგმნა, სასცენო ტექსტში რეჟისორმა ჩართო ნაწყვეტები „იოანეს გამოცხადებიდან“ (ბიბლიური), „გოდოს მოლოდინიდან“ და მისეული ფრაზებიც (ძალიან მცირედ) ჩაამატა. ამ კუპირების მიუხედავად, სტურუამ ბეკეტის ტექსტის რითმა, მუსიკალობა, რიტმული ჟღერადობა შეინარჩუნა. დადგმაში პიესისგან განსხვავებით, ერთი და იგივე ტექსტი, ერთი და იგივე ქმედება ისეთი სიხშირით არ მეორდება, როგორც ეს ბეკეტთანაა. სტურუამ უფრო გაამძაფრა ნაწარმოებში არსებული სულისშემძვრელი, გამოუვალი, დაუსრულებლობის გრძნობის აღმძვრელი გარემოება, აპოკალიფსის შეგრძნება კი უფრო მეტად თვალნათელი და შემზარავი გახდა. სტურუამ ბეკეტისეულად სიღრმისეული, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური ფარსი, მორალიტე, ზოგჯერ კარნავალური ატმოსფერო შექმნა სცენაზე.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ბეკეტის „თამაშის დასასრული“ მონოდრამაა, პიესაში არსებული ოთხივე პერსონაჟი კი შინაგანად, სულიერად გახლეჩილი ერთი პიროვნების არაცნობიერში განდევნილი სხვადასხვა ასპექტია.

„ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს თუ არა კლოვი ინტელექტს, რომელიც ემსახურება ემოციებს, ინსტინქტებს, საჭიროებებს და ცდილობს, თავი გაითავისუფლოს ამ ანარქისტული და ტირანული პატრონებისგან (ბატონებისგან), რომლებიც სასიკვდილოდ არიან განწირულნი?.. თუ ეს სამყაროს დასასრულია, რომელიც თანდათან, დაბერებისა და სიცოცხლესთან განშორების პროცესში კარგავს კავშირს რეალობასთან? შესაძლოა, რომ „თამაშის დასასრული“ მივიჩნიოთ მონოდრამად, რომელიც სიკვდილის პირას

მყოფი პიროვნების რღვევას გამოხატავს? ... ბეკეტის პიესები მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა... ერთი მხრივ, ეს შესაძლოა იყოს მონოდრამა, მეორე მხრივ კი, მორალიტე მდიდარი კაცის გარდაცვალებაზე<sup>1</sup>, - წერს მარტინ ესლინი.

პიესაში, ფინალისკენ, ჰორიზონტზე ლოდს მიყრდნობილი პატარა ბიჭი მოჩანს, რომელიც საკუთარ ჭიპს დაჰყურებს. ფრანგულ ვარიანტში (არსებობს თავად ავტორის დაწერილი ინგლისური ვარიანტიც) კლოვი ატყობინებს ჰამს, რომ პატარა ბიჭს ხედავს დურბინდში (ტელესკოპში). უკაცრიელ, უსიცოცხლო გარემოში, რომელშიც დრო გაჩერდა, მზე არ ამოდის, ზღვა არ ღელავს, სიცოცხლის გაგრძელების იმედის ნაპერწკალი - პატარა ბიჭი ჩნდება... ჰამი ბიჭზე ამბობს: „დიდ საფლავის ქვას (ლოდს) მიყრდნობილი (პაუზა). (კლოვს) შენ მხედველობა გაგიუმჯობესდა. (პაუზა) და ის, რა თქმა უნდა, უყურებს სახლს, როგორც მომაკვდავი მოსე“.<sup>2</sup>

აქ მოსესა და ლოდის ხსენება პირველ ადამიანზე<sup>3</sup> მინიშნებად, მოსეს შედარებული ბიჭი, აღთქმულ მიწასთან მიახლოებულ მომაკვდავ მოსედ და ჭიპი სამყაროს ჭიპად კი არა, არამედ „წარღვნის“ შემდეგ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელების პირველ ნიშნად, ახალი სიცოცხლისთვის აღმდგარ ქრისტედ, ან/და ბუდისტურ რელიგიაში არსებულ, ნირვანაში მყოფ ბუდად შეიძლება აღვიქვათ. ჰამი კლოვს უბრძანებს, ბიჭი მოკლას, ვინაიდან მას სურს, რომ ეს უაზრო „თამაში“, ანუ სიცოცხლე დასრულდეს, დასრულდეს სამყარო... ხოლო ბიჭი - მომავლის იმედი და სიცოცხლის გაგრძელება - უნდა მოკვდეს... ეს ჰამისა და კლოვის მოვალეობაა.

რობერტ სტურუას სპექტაკლის კონცეფციის ამოსავალი წერტილი სწორედ პიესის ეს ეპიზოდია. რეჟისორმა ბიჭი, ანუ მომავლის იმედი, თეთრ პერანგში შემოსილ ქრისტედ აქცია - სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა.

რობერტ სტურუამ ბეკეტისეული პერსონაჟების - ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის - სახე-ხატები კი არ შეეცვალა, არამედ აქცენტების გადაადგილებით, მცირედი ცვლილებებით, მაყურებლისთვის ნათლად აღსაქმელი გახადა.

<sup>1</sup> Эсслин, Театр, 2010, ст. 23-24.

<sup>2</sup> Беккет, Конец, 1998.

<sup>3</sup> ქრისტიანული (მოსეს სასჯელი) და ისლამური (ადამის ქვა) რელიგიებიდან გამომდინარე.

სპექტაკლში ჰამი (დავით უფლისაშვილი) და კლოვი (გოგა ბარბაქაძე) ჯამბაზები არიან, მათი ჯამბაზური ბუნება პიესიდან გამომდინარეა. წიგნში „აბსურდის თეატრი“ მარტინ ესლინი წერს: „ჰამი და კლოვი (ham actor – აქტორი, იაფფასიანი ეფექტებით მანიპულირებს, თუ ჯამბაზია? Hammer and neil – ჩაქუჩი და ლურსმანი; clou – ლურსმანი ფრანგულად) რაღაც თვალსაზრისით, პოცოსა და ლაქის შესაბამისნი არიან. ჰამი – პატრონი, კლოვი – მსახური. ჰამი მტაცებლური, ეგოისტური, დესპოტური ბუნებისაა. კლოვი ვერ იტანს ჰამს, სურს მისგან წასვლა, მაგრამ იძულებულია დამორჩილდეს“.<sup>1</sup>

სანაგვე ყუთში მოსროლილი ჰამის მშობლები – ნელი (ნანა ფაჩუაშვილი) და ნაგი (ლევან ბერიკაშვილი) – რობერტ სტურუამ უფრო ტრაგიკომიკურები გახადა. ბეკეტთან ისინი გროტესკულ-სენტიმენტალური, მოსულელო ნაძირალები არიან.

უკვე აღვნიშნე, რომ სტურუას სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით იწყება და სრულდება. ამგვარად კრავს რეჟისორი სპექტაკლის ფაბულას, სათქმელს, ფორმას, სტრუქტურას. ფინალში კლოვი სწორედ იმ სანადირო თოფიდან ესვრის ქრისტეს, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურდა.

მხსნელად მოვლენილი ღვთის შვილი კაცობრიობამ ისევ სასიკვდილოდ გაწირა. „კირიელეისონის“ გალობის ფონზე შემოდის თეთრებში გამოწყობილი ბიჭი-ქრისტე, სპექტაკლის დასაწყისში ავანსცენაზე თავის მიერვე დადებულ ბიბლიას იღებს ხელში. ჰამი კლოვს ბრძანების კილოთი, დაჟინებით ეუბნება – „ესროლე, ჩააძაღლე, გამრავლდებიან და არაფერი გვეშველება!“ – კლოვი ორჭოფობს, არ უნდა ჰამის ბრძანების აღსრულება, საბოლოოდ კი, როგორც „ტემმარითი“ მონა, უფერული მასის ნაწილი, მაინც შეასრულებს ბრძანებას და ტყვიას ესვრის სიყვარულს, რწმენას, სიკეთეს, სიწმინდეს, კაცობრიობისა და სამყაროს მომავალს. პატარა ბიჭი-ქრისტე, ხელს ჩაიქნევს. რეჟისორი მუხიკითა და განათებით მაყურებლის თვალწინ საოცარ და, ამავე დროს, შემზარავ სურათს ქმნის.

ავანსცენაზე, თითქოს, უზარმაზარი ტალღა აღიმართება, რომლის მიღმა ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის აჩრდილებს დალანდავ, ისევ ბნელდება, ისევ ნათდება და სპექტაკლში მონაწილე

<sup>1</sup> Эсслин, Театр, 2010, ст. 22.

ყველა პერსონაჟი ავანსცენაზეა. დასრულდა „ჩვენი დღეების აპოკალიფსი...“. რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით, „თამაშის დასასრული“ კაცობრიობის გაფრთხილებაა, აპოკალიფსია, რომელიც ფორმით სცდება მონოდრამას, მორალიტეს, კარნავალურობას, ინტერაქტიურს, ეპიკურსა და არაეპიკურს.

2022 წელს გიორგი აფხაზავამ თავისივე დაარსებულ კამერულ თეატრში სემუელ ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“<sup>1</sup> დადგა (რამდენიმე წლის წინ თუმანიშვილის თეატრში „გოდოს მოლოდინში“ აქვს განხორციელებული). აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლი „სამოედნო თეატრის“ და ბეკეტისეული ხელწერის ნაზავია. რეჟისორმა 42 – გვერდიანი ნაწარმოები 7 გვერდამდე დაიყვანა, შეამოკლა და ტექსტი გადაამონტაჟა, პიესაში ნახსენები ზოგიერთი პერსონაჟი (მაგალითად, მისტერ და მისის კუშები) სცენაზე გააცოცხლა. მიუხედავად ამ ცვლილებებისა, ბეკეტის მთავარი სათქმელი დატოვა. გიორგი აფხაზავა – „ბედნიერი დღეების“ – ერთგვარად რეჟისორ-აქტორად მოგვევლინა.

ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“, სხვა პიესების მსგავსად, გაუცხოებულ სამყაროში ადამიანის მიერ საკუთარი თავის თუ ადგილის ძიებაზეა. არსებობისა და ყოფიერების საზრისს მოკლებული, სამყაროში „გადმოგდებული“, მიტოვებული, მარტოსული, საკუთარი ადგილის ვერმიგნები ჰომო საპიენსი ბეკეტის შემოქმედების (ზოგადად აბსურდისტების) მთავარი აზრი და სათქმელია. დეპრესიული განწყობის მიუხედავად, ბეკეტი იყენებს სარკაზმით გაჯერებულ იუმორს. ამ ხერხით, თითქოს, მკითხველსა და მაყურებელს სამყაროს აბსურდულობის აღქმას უმსუბუქებს. რეჟისორმა ბეკეტის ტექსტის სასცენო ტექსტად ინტერპრეტაციისას სარკასტული იუმორი წინ წამოსწია, შეურწყა სახალხო-სამოედნო „კარნავალური“ ხერხები და შექმნა ფერიული სანახაობა.

სარეჟისორო კონცეფციის ხაზგასასმელად, გიორგი აფხაზავამ გია ყანჩელის მუსიკა გამოიყენა, უფრო კონკრეტულად კი, კომპოზიტორის სხვადასხვა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში არშესული მუსიკალური ფრაგმენტი სპექტაკლის სტილისტიკის განმსაზღვრელი, განწყობის შემქმნელია. ფელინისეულ ფერიასთან ასოციაციურ შედარება-გრძნობებს სწორედ ეს მუსიკა იწვევს.

<sup>1</sup> „ბედნიერი დღეები“ გიორგი აფხაზავას რამდენიმე ხნის წინ დადგმული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტშიც.



გათანამედროვეებული და სიმბოლურ-მეტაფორული აქცენტებით გაცოცხლებული სოფო კიკაბიძის რემარკების მიხედვით შექმნილი სცენოგრაფიაც ბეკეტისეულია. უკანა ფონზე ქვიშიანი უდაბნო, ქვიშის საათი, ტელეეკრანზე სცენაზე მიმდინარე მოვლენების ასახვა, ეკრანის ციმციმი, ვინის ქოლგით დაფარული მზე ფინალში - სამყაროს დასასრული... ავტორისეული სცენოგრაფია სპექტაკლის წარმატების განმსაზღვრელია.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ვინია - ნინო გაჩეჩილაძე, ცოტნე მაისურაძის ვილი - დამხმარე ტიპაჟია, გიორგი თენაძის და ტატა მეცხოვრიშვილის „გაცოცხლებული“ მისტერ და მისის კუშები კი სახალხო-სამოედნო თეატრის კარნავალურ ნიღბებს განასახიერებენ. ნინო გაჩეჩილაძის ვინი ტრაგი-ფარსული პერსონაჟია, ის, ცხოვრების საზრისს მოკლებული ადამიანის ფიქრებისა და გრძნობების გადმომცემი, სპექტაკლის ღერძია - სამყაროს აბსურდული ყოფის გამხმომვანებელი. პიესის სარკასტულ-იუმორისტული სათაურიდან გამომდინარე, გიორგი აფხაზავას სპექტაკლის მთავარი გზავნილი ბეკეტისეულია, ყველაფრის მიუხედავად, ცხოვრება გრძელდება, რაც არ უნდა აბსურდული იყოს. გაჩენის დღიდან ადამიანი ყოველთვის ეძებდა პასუხს კითხვებზე: ვინ ვარ, რისთვის გავჩნდი, საით მივდივარ, რა არის ჩემი ცხოვრების, არსებობის არსი?... კითხვები, რომლებიც მუდამ არსებობდა და იარსებებს, სანამ ადამიანი იაზროვნებს, სანამ გრძნობების გამოხატვის უნარი შენარჩუნებული ექნება, არ გარდაიქმნება რობოტად, სანამ ადამიანის ცნობიერში იარსებებს რეალური და არარეალური სამყარო, სანამ დედამიწა იტრიალებს.

2023 წელს ზურაბ გეწაძემ სოხუმის დრამატულ თეატრში, დამოუკიდებელი თეატრალური კომპანია თეატრის განვითარების ფონდის პროექტის ფარგლებში, იონესკოს „მარტორქები“ დადგა. ეჟენ იონესკოს „მარტორქა“ კონფორმიზმის, მასობრივი ისტერიის, კოლექტიური შეშლილობის, ფანატიზმის წინააღმდეგ მიმართული პამფლეტია. პიესა ადამიანური ცხოვრების, არსებობის ფატალურობის, აბსურდულობის ხატოვნად გადმოცემია. „მარტორქა“ იონესკომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ დაწერა. იმ პერიოდში იონესკოს პიესა ფაშიზმის წინააღმდეგ მიმართულ ნაწარმოებად აღიქვას. სინამდვილეში, იონესკომ განზოგადებულად დაგვიხატა დიქტატურის, მასობრივის ისტერიის, უპასუხისმ-

გებლობის, ყველა სიტუაციაში ადამიანად დარჩენის პრობლემა-ბი. „მარტორქები“ ზურაბ გეწაძის პირველი შეხება არ გახლავთ აბსურდის თეატრის ერთ-ერთ ფუძემდებელთან. 2007 წელს მან თუმანიშვილის თეატრში „ქაჩალი მომღერალი ქალი“ დადგა. შემოთ განხილული სპექტაკლებისგან განსხვავებით, ზურაბ გეწაძე ზედმიწევნით სკრუპულოზურად მიჰყვება ავტორისეულ ტექსტს. თუმცა, რეჟისორმა ცვლილება პიესის სათაურში შეიტანა და სპექტაკლს „მარტორქები“ უწოდა.

რეჟისორისა და შემოქმედებითი ჯგუფის მთავარი გზავნილია, რომ აზროვნების უნარს მოკლებული, მონური ფსიქოლოგიის მქონე, მარტორქებად ქცეულ ბრბოში ჰომო საპიენსმა უნდა შეინარჩუნოს ადამიანობა ყველა სირთულის, გაუცხოების, მარტოდ დარჩენის მიუხედავად. სხვაგვარად დიდ ტლანქ ცხოველად, დიდი პირის და მცირე ზომის ტვინის მქონე მარტორქად იქცევა, რომელსაც საერთოდ არ ადარდებს საკუთარი სიცოცხლის არსის შეცნობა და მხოლოდ გამოკვების ინსტინქტი ამოძრავებს. ნათელი მაგალითისთვის, რეჟისორთან ერთად, მხატვარმა შოთა გლურჯიძემ დიდი ზომის მარტორქის ფიტული შექმნა, რომელიც დროდადრო სცენაზე ღრიალით „შემოვარდება“ ხოლმე. პიესაშიც და სპექტაკლშიც მოქმედება პროვინციულ ქალაქში ვითარდება, რომელსაც მარტორქების ჯოგი შემოესევს, მოქალაქეები ნელ-ნელა მარტორქებად გარდაიქმნებიან, პანიკურად შეშინებული მოსახლეობა მიზეზთა რკვევას იწყებს, საბოლოოდ, ბერანჟეს გარდა, ყველა მარტორქად იქცევა.

ზურა გეწაძის სპექტაკლში დრამატულობა, სარკასტული იუმორი და კომიკური ელემენტები ერთმანეთს ჰარმონიულად ერწყმის. ერთი შეხედვით „უხერხემლო“, დაბნეული, ცხოვრებაში შეუძდგარი ვანიკო თარხნიშვილის ბერანჟე ერთადერთია, ვინც ადამიანური სახის შენარჩუნება შეძლო. მაშინ, როდესაც ზურა ყიფშიძის, თითქოს, ინტელექტუალი, მაგრამ, ამავდროულად, ჯიუტი და ემოციური ჟანიც მარტორქად გარდაიქმნება. სპექტაკლში რეჟისორმა თითქმის ყველა მსახიობი დააკავა, ვინც „ქაჩალ მომღერალ ქალში“ თამაშობდა, მხოლოდ რამდენიმეა სოხუმის თეატრიდან. იმის თქმა მსურს, რომ შემოქმედებითი ჯგუფისთვის უცხო არ იყო აბსურდის თეატრის სტილისტიკა, ფორმა, ხერხები ისევე, როგორც ზურაბ გეწაძესთან მუშაობა. პიესაში არსებულ ადამიანთა მეტამორფოზები, ადამიანური სახის დაკარგვა და მარტორქებად

გარდასახვა (ნებაყოფლობითი თუ იძულებითი) რთული განსა-  
სახიერებელია როგორც საშემსრულებლო-სამსახიობო ტექნიკის  
თვალსაზრისით, ისე ვიზუალურადაც. სირთულის მიუხედავად, რე-  
ჟისორმა და შემოქმედებითმა ჯგუფმა იონესკოს პიესის საინტერე-  
სო ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზეს. მძიმე და მნიშვნე-  
ლოვანი პრობლემების წარმოსაჩენად ზურა გეწაძემ, მსახიობებ-  
თან ერთად, იუმორი, სარკაზმი, დრამატულობა ერთმანეთს შეურ-  
წყა და ერთგვარი ტრაგიფარსული სპექტაკლი შექმნა.

ცხოველური ინსტინქტების მქონე, ნაცრისფერი, უსახური მა-  
სა ანგრევს ადამიანთა თვითშეგნებას, რასაც სახელმწიფოების  
ნგრევა მოჰყვება. ადამიანური აზროვნების, ინტელექტის კრიზისი  
საზოგადოებას ცხოველურ ბრბოდ, ხროვად გარდაქმნის, რასაც  
კაცობრიობა დაღუპვამდე, გადაშენებამდე მიჰყავს. იონესკოს პიე-  
საში არსებული და ზურა გეწაძის სპექტაკლში ვიზუალურად ხორ-  
ცშესხმული პრობლემა ერთ რომელიმე პროვინციულ ქალაქს არ  
ეხება, ეს შესაძლოა, მოხდეს დიდ ქალაქებში, ქვეყნებში, სახელ-  
მწიფოებში. პიესასა და სპექტაკლში პერსონაჟები, ერთის გარდა,  
მასობრივი ისტერიიდან გამომდინარე, ვერ უძლებენ მენტალურ  
ზეწოლას, უფრო მეტიც, თითქოს, ეზარებათ და სურვილიც კი არა  
აქვთ წინააღმდეგობის. ისინი (ჟანი, ლოგიკოსი, დეზი, პაპიონი და  
სხვები) თანდათანობით გარდაიქმნებიან მარტორქებად და ადა-  
მიანთა საზოგადოების წევრობიდან მარტორქათა ჯოგის წევრები  
ხდებიან. მხოლოდ ცხოვრებაში უიღბლო, გალოთებული, ვალებში  
ჩავარდნილი, უფერული ბერანჟე აღმოჩნდება სულიერად ძლიე-  
რი, რომელიც გაუძლებს ცდუნებას, არ იქცევა მარტორქად. ვინაი-  
დან იგი ინდივიდი, პიროვნება აღმოჩნდა, რომელსაც არ უჩნდება  
სურვილი, დაემსგავსოს ყველა დანარჩენს.

სტატიის დასაწყისში ჩემთვის საინტერესო საკითხი წამოვწიე:  
თუ რატომ იდგმება დღეს ასეთი სიხშირით აბსურდის თეატრის  
დრამატურგთა პიესები ქართულ თეატრში? ვფიქრობ, გაანალი-  
ზებული სპექტაკლები პასუხობს ჩემ მიერ დასმულ კითხვას. დას-  
კვნის სახით კი ვიტყვი, რომ აბსურდისტ დრამატურგთა პიესებში  
ასახული პრობლემატიკა დღესაც ძალიან აქტუალურია არა მარტო  
საქართველოში, არამედ მთელ მსოფლიოში.

დღეს დედამიწის მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი ომშია ჩარ-  
თული. ძალაუფლების მოსაპოვებლად სხვადასხვა სახელმწიფო  
ან შიდა ომებს აწარმოებს, ან სხვა სახელმწიფოებს ებრძვის პო-

ლიტიკური თუ ეკონომიკური ზეგავლენის, ტერიტორიული გაფართოების, სასარგებლო წიაღისეულზე ხელმისაწვდომობის და კიდევ უფრო გამდიდრების მიზნით. დღეს, 21-ე საუკუნეში, ისევ არსებობს ძალადობა, ჩაგვრა, დისკრიმინაცია, მონობა, სეპარატიზმი, გენდერული უთანასწორობა; დღეს ისევ არსებობს რელიგიური ფანატიზმი, პოლიტიკურ პირთა ფეტიშიზაცია, კერპების შექმნა ან/და „კერპთაყვანისმცემლობა“; ისევ არსებობს მონური ფსიქოლოგია, მასობრივი ისტერიები და ასე შემდეგ; დღეს მოაზროვნე ინტელექტუალი ისევ მართოსულად, გაუცხოებულად, „მტრულ სამყაროში“ გადმოგდებულად გრძნობს თავს; ადამიანი ისევ ეძიებს ჭეშმარიტი არსებობის საზრისს; დღეს, ადამიანს ისევ აქვს სამყაროს აბსურდულობის განცდა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვასაძე მ., ბეკეტის „თამაშის დასასარულის“ სტურუსული კონცეფცია, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #1 (82), 2020, გვ. 9-26.
- ვასაძე მ., ბეკეტისეული „აბსურდი“ სახალხო სამოედნო კარნავალური თეატრიდან კამერულ თეატრამდე, ქართული თეატრის ელექტონული არქივი.  
<https://www.theatrelife.ge/beketiseuliabsurdi> 06.11.2024.
- ვასაძე მ., ედვარდ ოლბის პირველი პიესის თანამედროვე ქართული ინტერპრეტაცია, ამერიკისმცოდნეობის 21-ყოველწლიური საერთაშორისო კონფერენცია, 2020, გვ. 274-280. [https://www.tsu.ge/data/file\\_db/faculty\\_humanities/konf2020sabooloo.pdf](https://www.tsu.ge/data/file_db/faculty_humanities/konf2020sabooloo.pdf) 06.11.2024.
- იონესკო ე., მარტორქა, თბ. [https://www.theatrelife.ge/\\_files/ugd/0fb0d1\\_e265b4da0b4a46038f15cf0a5863888c.pdf](https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_e265b4da0b4a46038f15cf0a5863888c.pdf) 06.11.2024.
- ოლბი ე., რა მოხდა სამხეცეში, თბ. [https://www.theatrelife.ge/\\_files/ugd/0fb0d1\\_f0a5efbb84884b888ca596fae4744aba.pdf](https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_f0a5efbb84884b888ca596fae4744aba.pdf) 06.11.2024
- ლოლობერიძე ი., თანამედროვე ფრანგული თეატრი, თბ., 2005.
- Albee Edward, American Author, Encyclopedia Britannica.  
<https://www.britannica.com/biography/Edward-Albee> 06.11.2024.
- Theatre of the Absurd, Encyclopedia Britannica.  
<https://www.britannica.com/art/Theatre-of-the-Absurd> 06.11.2024.
- Беккет С., Конец игры. Москва, 1998.  
<https://lib-drama.narod.ru/bekket/endofgame.html> 06.11.2024.
- Эсслин М., Театр абсурда, 2010.  
<https://avidreaders.ru/read-book/teatr-absurda.html> 06.11.2024.

# კინოგამოცდნობა



**ზვიად დოლიძე,**

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

**რეზიუმე**

ფრანგული კინოწარმოება კომერციულ რელსებზე იყო ორიენტირებული და ამისკენ წავიდა „ახალი ტალღელების“ მნიშვნელოვანი ნაწილიც, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი (მაგალითად, კოსტა-გავრასი, ჟან-ლუკ გოდარი) გადაერთო სუფთა პოლიტიკურ კინოზეც, რომელსაც დიდი შემოსავალი ვერ მოჰქონდა. კინემატოგრაფისტებს ხშირად უწევდათ ცენზურისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემებთან შეჯახება, რისი გადალახვაც არც ისე იოლი საქმე გამოდგა. ფრანგული პროდუქცია წარმატებით გადიოდა უცხოეთის კინოეკრანებზე, რამაც გამოიწვია კონკურენციის გაძლიერება ჰოლივუდის მხრიდან. სახელგანთქმულმა კინოკომპანიებმა, „პატემ“ და „გომონმა“, გააერთიანეს თავიანთი კინოქსელები და მსხვილ დემონსტრატორად ჩამოყალიბდნენ. ახალმა გამოწვევებმა წარმოშვა საწარმოო ხარჯების ზრდა, დისკუსი-

ები განვითარების ახლებური გზების მოსაძიებლად, ექსპერიმენტები ფილმის თხრობით ფორმებში, თემებსა და ჟანრებში.

ეროვნულ კინოს დაეუფლა „ახალი ტალღის“ ნოსტალგია, რამეთუ ეს მხატვრული მიმდინარეობა საეტაპო პერიოდი იყო კინოწარმოებაში. მისგან შემკვიდრეობის მიღება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ახალბედა კინორეჟისორებისათვის, იმხანად თამამად რომ გამოდიოდნენ ასპარეზზე. მთავრობა მრავალმხრივ ეხმარებოდა კინემატოგრაფისტებს, რის შედეგადაც გაიზარდა ფილმების რაოდენობაც და მათი შემოსავალიც. ეკრანზე აღიბეჭდებოდა ეპოქის არსი, ყურადღება მახვილდებოდა მიმდინარე პოლიტიკურსა და სოციალურ სასიკეთო ძვრებზე. კინოკრიტიკაში გაჩნდა ახალი ტერმინები – „ახალი ხარისხი“, „ახალი ნატურალიზმი“, „ახლებური მიდგომა“, თუმცა,

ზოგი კინორეჟისორი უფრო ახლებურად აგრძელებდა ძველებურ მოდას, ვიდრე მართლა რაიმე ახალ სიტყვას ამბობდა.

„პატე-გომონის“ გაერთიანება უკვე ფლობდა 238 კინოთეატრს (ეროვნული კინობაზრის 30%-ს), რომელთაგანაც 67 პარიზში იყო განთავსებული. მსგავს გადაჯგუფებას სხვა კომპანიებიც ეწეოდნენ. უმეტესი მათგანი ყიდულობდა პატარა კინოთეატრებს და აერთიანებდა მათ საკუთარ კინოსელში. ამის საპირისპიროდ, არარენტაბელურობის გამო, ასობით კინოდარბაზი იხურებოდა სასოფლო ადგილებში. ტელევიზია კვლავაც ართმევდა მაყურებელს კინოს – იმჟამად მოსახლეობაში 12 მილიონი ტელევიზორი იდგა. ამასთან საკონკურენციოდ კინომწარმოებლები სარისკო საქმეზეც კი მიდიოდნენ და ზოგიერთი

ფილმის ორასზე მეტ ასლს უშვებდნენ.

ფრანგებს ძალიან უნდოდათ, რომ მათი კინოხელოვნება გამხდარიყო ეპოქის სარკე, რომელიც თამამად აირეკლავდა მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს, მაგრამ ეს სურვილი არარეალური იყო. ამასობაში, ეროვნულ კინოწარმოებაში წამოიწყეს რეორგანიზაცია, რის ფონზეც არსებული სავალალო საკითხები გამოიკვეთა, ხოლო ამის გამოსწორებას დროც სჭირდებოდა და მუხლჩაუხრელი შრომაც. ფილმების საერთო მხატვრული დონე ვეღარ პასუხობდა კრიტიკას. 1975 წლის 8 ნოემბერს პარიზში, ელისეს მინდვრებზე, გაიმართა კინოს მხარდამჭერი მანიფესტაცია, რაშიც მონაწილეობდა ათასობით კინემატოგრაფისტი. მათი ლოზუნგი იყო – „ფრანგულმა კინომ უნდა იცოცხლოს!“.



---

---

## ჟანრული მრავალფეროვნება 1970-იანი წლების ფრანგულ კინოში

*საკვანძო სიტყვები: ჟანრები, კინოწარმოება, „ახალი ტალღა“,  
კინოჟურნალები, კინობაზარი*

ფრანგული კინოწარმოება კომერციულ რელსებზე იყო გადასული და ამისკენ წავიდა „ახალი ტალღელების“ მნიშვნელოვანი ნაწილიც, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი (მაგალითად, კოსტა-გავრასი, ჟან-ლუკ გოდარი) გადაერთო სუფთა პოლიტიკურ კინოზეც, რომელსაც დიდი შემოსავალი ვერ მოჰქონდა. კინემატოგრაფისტებს ხშირად უწევდათ ცენზურისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემებთან შეჯახება და მათი გადალახვა არც ისე იოლი საქმე გამოდგა. ფრანგული პროდუქცია წარმატებით გადიოდა უცხოეთის კინოეკრანებზე, რამაც გამოიწვია კონკურენციის გაძლიერება ჰოლივუდის მხრიდან. სახელგანთქმულმა კინოკომპანიებმა, „პატემ“ და „გომონმა“, გააერთიანეს თავიანთი კინოქსელები და მსხვილ დემონსტრატორად ჩამოყალიბდნენ. ახალმა გამოწვევებმა წარმოშვა საწარმოო ხარჯების ზრდა, დისკუსიები განვითარების ახლებური გზების მოსაძიებლად, ექსპერიმენტები ფილმების თხრობით ფორმებში, თემებსა და ჟანრებში.

აუდიტორიის უმეტესობა ირჩევდა ისეთ კინოსურათებს, რომლებშიც აჩვენებდნენ ქუჩებს, ქალაქებს და, ზოგადად, ცხოვრებას, როგორც მათ ყოველდღიურ რუტინას, მოკლებულს ყოველგვარ სიახლესა და სასარგებლო აქტივობას. ასეთი ნამუშევრების მთავარი გმირები აუცილებლად უნდა ყოფილიყვნენ სწორედ მაყურებლის მსგავსი ადამიანები, რომლებიც ოცნებობდნენ უკეთეს მომავალზე, იზიარებდნენ არსებულ სოციალურ-ეკონომიკურ სიძნელეებს და იღვწოდნენ კიდევ მათ გამოსასწორებლად. კინოთეატრებს პუბლიკა არ აკლდა. ფრანგები ოჯახებით დადიოდნენ ახალი ფილმის სანახავად და გაცხოველებით მსჯელობდნენ მის ავკარგიანობაზე.

ამერიკულ განგსტერულ კინოსთან გაჯობების წარმატებული მცდელობაა ჟან-პიერ მელვილის კინოსურათი „წითელი წრე“ (1970). ამ განსაკუთრებული დრამატულობით გამორჩეულ კრიმინალურ თრილერში კვლავაც გამოჩნდა მელვილის კინოსარეჟისორო ხელწერის უნიკალური სტილი, რომლის მეოხებით მან,

როგორც ინტელექტუალმა და უზომოდ შრომისმოყვარე კინოხელოვანმა, აჩვენა მოულოდნელი სვლების შემცველი სიუჟეტი და უემოციო, გულცივი პერსონაჟები. ფილმი საუკეთესო სამსახიობო გუნდითაც იყო გამორჩეული. მასში მონაწილეობდნენ: ალენ დელონი, ჯან მარია ვოლონტე, ივ მონტანი, ფრანსუა პერიე და ბურვილი (ანდრე რემბური). აღსანიშნავია, რომ ცნობილმა კომიკოსმა ბურვილმა შესანიშნავად განასახიერა ცბიერი პოლიციელის როლი.

საკმაო შემოსავალი მოიტანა ჟაკ დერეს განგსტერულმა ფილმმა „ბორსალინო“ (1970), ისტორიულ ფაქტებზე აგებულმა ეკრანიზაციამ, რომლის ძირითადი პროდიუსერი იყო ალენ დელონი. მანვე ითამაშა მთავარი როლი, ხოლო პარტნიორად მიიწვია ჟან-პოლ ბელმონდო. კინოსურათში აისახა 1930-იანი წლების მარსელში მიმდინარე კრიმინალური მოვლენები. გადამღები ჯგუფი აპირებდა, მთავარი გმირებისათვის დაერქმია რეალურად არსებული ბანდიტების სახელები და გვარები, მაგრამ მარსელის დამნაშავეთა სამყაროდან ისეთი მუქარა მიიღო, რომ გადაწყვეტილება შეცვალა. ეს ფილმი ამერიკულ კინოსადემონსტრაციო ქსელშიც მოხვდა და იქაური კინოკრიტიკოსების მოწონებაც დაიმსახურა.

პოპულარულ კინორეჟისორად რჩებოდა კლოდ შაბროლი, ერთ-ერთი პირველი, „ახალი ტალღიდან“ რომ გადავიდა ჟანრულ კინოზე. მის ნამუშევრებს მაყურებელი ყოველთვის ჰყავდა, ამიტომ ისინი არასოდეს მდგარან კომერციული წარმატებლობის საშიშროების წინაშე. შაბროლის მორიგი კინოსურათი „ყასაბი“ (1970) წარმოადგენდა ალფრედ ჰიჩკოკის სტილის აშკარა გავლენით გაკეთებულ ფსიქოლოგიურ თრილერს პატარა სოფელზე, მის პროვინციულ ბურჟუაზიაზე. ამით კიდევ ერთხელ გამოიკვეთა ამ რეჟისორის უნარი, რომ ეკრანზე წარმოესახა ინტრიგა, დაძაბულობა და შარჟი.

უდავოდ გამორჩეული შემოქმედი იყო ერიკ რომერი, რომელიც ფაქიზად ქმნიდა საკუთარ მიკროსამყაროს. იგი დამაჯერებლად აღწერდა პერსონაჟების ემოციებს, ყოყმანს, მორალურ დილემებს და სპეციფიკურ გარემოს, თუმცა, „განზრახ ზღუდავდა საკუთარი ინტერესების სპექტრს და შეგნებულად გამორიცხავდა გარკვეულ ჰუმანურ პრობლემებს, მათ შორის, სოციალურსა

და პოლიტიკურ თემატიკას<sup>1</sup>. მისი ფილმი „კლერის მუხლი“ (1970), ადამიანის ფსიქოლოგიის თავისებური გამოკვლევა, ეძღვნებოდა სხვადასხვა ასაკისა და სქესის წარმომადგენლების ურთიერთობებს, მამაკაცის ეროტიკულ ლტოლვას ქალებისადმი. რომერის გმირების მგრძობელობა ყოველთვის ემორჩილებოდა გონებას. ამ კინოსურათს წინ გამოჰქონდა იმდროინდელი საზოგადოების ზნეობრივი პრინციპების ცვლილებები, სინამდვილის ჰარმონიზაცია, საინტერესო დიალოგები და მიზანსცენები.

ეროვნულ კინოს დაეუფლა „ახალი ტალღის“ ნოსტალგია, რამეთუ ეს მხატვრული მიმდინარეობა საეტაპო პერიოდი იყო კინოწარმოებაში. მისგან შემკვიდრეობის მიღება რთულ ამოცანას წარმოადგენდა ახალბედა კინორეჟისორებისათვის, იმხანად თამამად რომ გამოდიოდნენ ასპარეზზე. მთავრობა მრავალმხრივ ეხმარებოდა კინემატოგრაფისტებს, რის შედეგად გაიზარდა ფილმების რაოდენობაც და მათი შემოსავალიც. ეკრანზე აღიბეჭდებოდა ეპოქის არსი, ყურადღება მახვილდებოდა მიმდინარე პოლიტიკურსა და სოციალურ სასიკეთო ძვრებზე. კინოკრიტიკაში გაჩნდა ახალი ტერმინები – „ახალი ხარისხი“, „ახალი ნატურალიზმი“, „ახლებური მიდგომა“, თუმცა, ზოგი კინორეჟისორი უფრო ახლებურად აგრძელებდა ძველებურ მოდას, ვიდრე მართლა რაიმე ახალ სიტყვას ამბობდა.

ლუი მალის პიკანტურ ფილმს „გულისფეთქვა“ (1971) საფრანგეთის ეროვნულმა კინოცენტრმა არ მოუწონა სცენარი და უარი თქვა მის დაფინანსებაზე, მაგრამ ეს საქმე იკისრა ამერიკული „ფარამაუნთის“ ერთმა ფრანგულმა შვილობილმა კინოკომპანიამ. ავტორმა მასში გამოიყენა ავტობიოგრაფიული მომენტები: ჯაზის სიყვარული, მხატვრული ლიტერატურით დაინტერესება, უფროსი ძმების ტირანული დამოკიდებულება მის მიმართ. ფილმის მთავარი გმირი იყო მოწიფულობის ასაკში შესული, დაკომპლექსებული და არანორმალური სურვილების მქონე მოზარდი, რომელსაც უწევდა ურთიერთობებში გარკვევა საკუთარი ოჯახის წევრებთან.

პოლიტიკურმა კინომ, პოპულარობის ზრდის ტემპის მეოხებით, თანდათანობით წამოიწყო რამდენიმე ათწლეულის წინ დაბადებული, კრიმინალური ფილმების ჩანაცვლების პროცესი. მისი ფორმულის განსაზღვრის მცდელობისას ჟან-ლუკ გოდარმა განა-

<sup>1</sup> Lanzoni, French, 2015, p. 285.

ვითარა ექსპერიმენტული მუშაობის იდეა, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა კონცეპტუალურად და ტექნიკურად გამართული. ამან კი დათრგუნა მისი მრავალი თაყვანისმცემელი, თუმცა, სპეციალისტებს მისცა საბაბი, გულმოდგინედ გამოეკვლიათ ამ კინორეჟისორის ახლებური ნარატივები. გოდარმა და ჟან-პიერ გორენმა გადაიღეს პოლიტიკურად დამუხტული ფილმი, „ყველაფერი რიგზეა“ (1972), რომელშიც აჩვენეს კაპიტალისტური სამყაროს ნაკლოვანებები და ფრანგული საზოგადოების ოპტიმიზმის დაცემა. მიუხედავად იმისა, რომ მასზე დაიხარჯა დიდი თანხა, კინოსურათმა 100 000 მაყურებელსაც კი ვერ მოუყარა თავი.

პოლიტიკური თრილერის უფრო დახვეწილი ოსტატი გამოდგა კოსტა-გავრასი, რომელიც აღმავლობას განიცდიდა. მემარცხენე პოლიტიკური ძალები მას აძაგებდნენ პატრიოტული შეხედულების უქონლობისათვის, მაგრამ ასეთი დამოკიდებულება მალევე ჩაქრა, ვინაიდან ამ უკანასკნელს არასოდეს ჰქონია საკუთარი პოლიტიკური დღის წესრიგი. კოსტა-გავრასის მორიგი ნამუშევარი „საალყო მდგომარეობა“ (1972) ეხებოდა ამერიკული სპეცსამსახურების საქმიანობას ურუგვაიში და ნახევრად დოკუმენტური მანერით გადმოსცემდა მძაფრ ამბავს, აუღელვებლად რომ ვერ უცქერდა აუდიტორია.

„პატე-გომონის“ გაერთიანება უკვე ფლობდა 238 კინოთეატრს (ეროვნული კინობაზრის 30%-ს),<sup>1</sup> რომელთაგანაც 67 პარიზში იყო განთავსებული. მსგავს გადაჯგუფებას სხვა კომპანიებიც ეწეოდნენ. უმეტესი მათგანი ყიდულობდა პატარა კინოთეატრებს და აერთიანებდა მათ საკუთარ კინოქსელში. ამის საპირისპიროდ, არარენტაბელურობის გამო, ასობით კინოდარბაზი იხურებოდა სასოფლო ადგილებში. ტელევიზია კვლავაც ართმევდა მაყურებელს კინოს – იმჟამად, მოსახლეობაში 12 მილიონი ტელევიზორი იდგა. ამასთან საკონკურენციოდ კინომწარმოებლები სარისკო საქმეზეც კი მიდიოდნენ და ზოგიერთი ფილმის ორასზე მეტ ასლს უშვებდნენ.

1972 წლის 14 ივნისს, ფრანგული სინემათეკის ხელმძღვანელმა და ერთ-ერთმა დამფუძნებელმა, ანრი ლანგლუამ აისრულა დიდი ხნის ნატვრა – პარიზში, შაიოს დიდებულ სასახლეში დააარსა კინოს მუზეუმი, რომლის კოლექცია 5000 ექსპონატისაგან შედგებოდა.

<sup>1</sup> Hayward, French, 2005, p. 46.

ლუის ბუნიუელის სიურრეალისტური სატირული კომედია „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“ (1972) დასცინოდა ელიტარული კლასის ყოფას აბსურდული და მოულოდნელი გარემოებებითა და რეალური ამბებისა თუ სიზმრების კალეიდოსკოპური ცვლით. ორიგინალური ხერხების, სპეციფიკური ირონიისა და მამხილებელი პათოსის საშუალებით, ავტორმა გამოააშკარავა ფრანგული ბოჰემის მნეობრივი და სულიერი დეგრადაცია, უაზრო და ფარისევლური სახე.

1973 წელს ამერიკული კინო ფრანგულ კინობაზარზე წარდგინილი იყო მხოლოდ 20%-ით. რასაკვირველია, ამაში დიდი დამსახურება მიუძღოდნენ ეროვნული კინემატოგრაფის მესვეურებს, რომლებიც მუდამ გრძნობდნენ მათ კვალსმიდევნებელი ჰოლივუდის პოლიტიკას და წინდახედული ქმედებებით აკავებდნენ ამერიკელთა კინოექსპანსიას.

წარმატებით მუშაობდა რამდენიმე კინოსკოლა, რომლებშიც იწრთობოდნენ მომავალი კინემატოგრაფისტები (მათ რიგებში ნათლად შეიმჩნეოდა ქალთა რაოდენობის ზრდა). ისინი აკეთებდნენ საინტერესო მოკლემეტრაჟიან სტუდენტურ ფილმებს, რომელთა მიმართ საკმაო ყურადღებას იჩენდა კინოკრიტიკა.

ფრანსუა ტრუფომ გადაიღო ღირსშესანიშნავი ფილმი „ამერიკული ღამე“ (1973), რომელშიც მთავარი როლი, კინორეჟისორის პერსონაჟი, თავადვე განასახიერა. ამით მან ჩაატარა თავისებური დაკვირვება კინოსურათის გადასაღებ პროცესზე, მაყურებელს შიგნიდან დაანახა კინოწარმოების სამზარეულო. როდესაც ეს ნამუშევარი ეკრანებზე გავიდა, გოდარმა მწვავე წერილი მისწერა ძველ მეგობარს და უსაყვედურა კომერციულ კინოზე გადასვლის გამო, რომ თითქოს ის ამით ღალატობდა „ახალი ტალღის“ საფუძვლებსა და იდეალებს. ტრუფო მაშინ აშკარად ქადაგებდა ინტელექტუალურ დამოუკიდებლობას, ხოლო გოდარის სტრატეგია მთლიანად ეწინააღმდეგებოდა ამგვარ პრაგმატულ პოზიციას. ტრუფომ არ დააყოვნა რეაქცია და შეურაცხყოფელი წერილით უპასუხა გოდარს, რითაც წერტილი დაუსვა მასთან ურთიერთობას.

ჟან რენუარის მდიდარი კინემატოგრაფიული ტრადიციის მიმდევრის, კლოდ სოტეს ნამუშევარი „ვენსანი, ფრანსუა, პოლი და სხვები“ (1974) მიეძღვნა შუახნის ასაკის მამაკაცების მეგობრობას, მათ ოჯახურსა თუ პროფესიულ პრობლემებს. სოტეს შემოქმედება ორიენტირებული იყო თანამედროვე ყოფის სტილის, ადამიანური

ღირებულებებისა და საზოგადოების ევოლუციის ჰუმანიტურ შესწავლაზე.

ფსიქოანალიტიკური კონფლიქტების კეთილსინდისიერ დამკვირვებელს ეძახდნენ ბერტრან ბლიეს, რომლის კინოსურათი „ვალსის მოცეკვავენი“ (1974) ორი ახალგაზრდა კაცის ქაოსურ თავგადასავლებს ასახავდა. ბლიეს უყვარდა კონფრონტაციის ჩვენება, რისთვისაც ფრანგული კინოკრიტიკა და პუბლიკა ხან აღმერთებდა, ხანაც კი ლანძღავდა მას. მისი კინოდრამატურგია წარმოადგენდა სიურრეალისტური ფანტაზიისა და ეგზისტენციალური შეშფოთების ნარევს, ხოლო პერსონაჟები ხშირად არღვევდნენ ბურჟუაზიულ წესებს გაუწონასწორებლობითა და უკიდევანობით, რითაც მათი ამბები სასოწარკვეთის კომედიის ფორმას იღებდა.

კოლაბორაციონიზმის მტკივნეულ თემაზე დუმილი დაარღვია ლუი მალმა ფილმით, „ლაკომბი, ლუსიენი“ (1974), რომლის გმირი, სოფლელი მოზარდი, მას შემდეგ, რაც პარტიზანები არ შეიკედლებენ, პოლიციაში იწყებს სამსახურს. კინოსურათი სავსეა სიმბოლური მინიშნებებითა და ფაქიზი მეტაფორებით. მისმა ავტორმა, როგორც დახვეწილმა ფსიქოლოგმა, უზადოდ აათამაშა მთავარი პერსონაჟების შემსრულებელი არაპროფესიონალი მსახიობები და ერთობ გამომწვევი ნამუშევარი გააკეთა. ამისათვის იგი მოლაღატედ შერაცხა თითქმის ყველა პოლიტიკურმა ძალამ და დაადასწავლა ნაცისტების გამართლებაში.

კინოეკრანებზე წარმატებით გავიდა ეროტიკული ფილმი „ემანუელი“ (1974, რეჟისორი - ჟუსტ ჟეკინი). მას აჩვენებდნენ დიდასა და პოპულარულ კინოთეატრებში. პირველ სამ თვეში იგი ნახა მილიონზე მეტმა მაყურებელმა. ამან აღშფოთება გამოიწვია კონსერვატორულ საზოგადოებაში, რომელიც ბრალს სდებდა ხელისუფლებას, ასეთ დონეზე რომ მიუშვა კინო. მალე აღნიშნულსა და მსგავს კინოსურათებს მხოლოდ სპეციალიზებულ კინოდარბაზებში ჩვენების უფლება მიეცა გარკვეული ნებართვის აღების შემდეგ.

ფრანგებს ძალიან უნდოდათ, რომ მათი კინოხელოვნება გამხდარიყო ეპოქის სარკე, რომელიც თამამად აირეკლავდა მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს, მაგრამ ეს სურვილი სინამდვილეს არ შეეფერებოდა. ამასობაში, ეროვნულ კინოწარმოებაში წამოიწყეს რეორგანიზაცია, რამაც ამოატივტივა არსებული სავალალო საკითხები, ხოლო ამის გამოსწორებას დრო და მუხლჩაუხრელი

შრომა სჭირდებოდა. ფილმების საერთო მხატვრული დონე ვეღარ პასუხობდა კრიტიკას. 1975 წლის 8 ნოემბერს პარიზში, ელისეს მინდვრებზე, გაიმართა კინოს მხარდამჭერი მანიფესტაცია, რაშიც მონაწილეობდა ათასობით კინემატოგრაფისტი. მათი ლოზუნგი იყო – „ფრანგულმა კინომ უნდა იცოცხლოს!“<sup>1</sup>

თუ წარმოების საშუალებებმა მრავალი ცვლილება განიცადა, სადისტრიბუციო ქსელები უცვლელი დარჩა. კინოთეატრების უმეტესობა განლაგებული იყო რომელიმე ქალაქის საზღვრებში და ეკუთვნოდა მსხვილ სადისტრიბუციო კომპანიებს. მკვეთრად გაიზარდა პატარა კინოდარბაზების რიცხვი და შემოსავალი, რამეთუ მათი უპირატესობა იყო, რომ შეეძლოთ მხატვრული ფილმების უფრო სწრაფი როტაცია. ახალმა ტელეკომპანიებმა თავად დაიწყეს კინოსურათების წარმოება. ამ გარემოებამ სათავე დაუდო კინოსა და ტელევიზიას შორის თანამშრომლობას. მაგალითად, სატელევიზიო კომპანიები არ თაკილობდნენ კინოკომპანიებთან ერთად კობროდუქციების შექმნას. თანაც ტელევიზია კინოსათვის გახდა გასაღების მხარდი ბაზარი.

ორიგინალური თხრობითი სტრუქტურით გამოირჩეოდა მარგერიტ დურასის ექსპერიმენტული დრამა „ინდოეთის სიმღერა“ (1975) და რობერ ენრიკოს არაჩვეულებრივი კინოსურათი „ძველი თოფი“ (1975), რომელსაც საფუძვლად დაედო მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი ნამდვილი ამბავი. ორივე მათგანმა მაყურებლისა და კინოკრიტიკის გული მოიგო, რამაც ოპტიმიზმის საფუძველი უფრო გაამყარა.

1976 წელი სასიხარულო სიახლით დაიწყო – ჟან-ჟაკ ანოს სადებიუტო ნამუშევარმა, კინოკომედიამ „სიმღერით გამარჯვება“ (1976), საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმისათვის, მოიპოვა „ოსკარი“, ხოლო 3 აპრილს კინოს ხელოვნებებისა და ტექნოლოგიების აკადემიამ (ფრანგული კინოაკადემია) ჩაატარა ეროვნული კინოპრიზით – „სეზარი“ დაჯილდოების პირველი ცერემონიალი, რომელმაც რეკორდული აუდიტორია მიიზიდა. საუკეთესო კინოსურათისათვის ეს პრესტიჟული პრიზი ერგო „ძველ თოფს“.

იმავე წლის ივნისში შეიქმნა ფილმების გავრცელების მხარდაჭერის სისტემა. იგი უნდა დახმარებოდა მხატვრული და კულტურული ღირებულებების მქონე ისეთ ფრანგულსა და უცხოურ კი-

<sup>1</sup> Jeancolas, Le cinéma, 1979, p. 148.

ნოსურათებს, რომელთა დისტრიბუცია რთულ საქმეს წარმოადგენდა. შვიდკაციანი კომისია გულდასმით არჩევდა ამგვარ ნამუშევრებს და მათთვის გამოყოფდა თანხას ასლების ტირაჟირებისა და საწყისი სარეკლამო ხარჯებისათვის. პირველ წელს დახმარება გაეწია 55 ფილმს. მათი უმეტესობა ფრანგული იყო. კარგად მუშაობდა ავანსების გაცემის სისტემა, რის ამოქმედებაზეც დიდხანს მიმდინარეობდა კამათი სახელისუფლებო და კინოწრეებში. იმ წელიწადს ამ მიზნით გაიცა 20 მილიონი ფრანკი.

ყველასათვის საყვარელი მსახიობი, ანი ჟირარდო განუსაზღვრელი პოპულარობით სარგებლობდა.<sup>1</sup> მისი კეთილშობილი კინოგმირები ნებისმიერ დაბრკოლებას ლახავდნენ, ბედისწერას არ ურიგდებოდნენ, დასახული მიზნისაკენ ქედმოუხრელად ისწრაფოდნენ. ჟირარდოს მორიგი როლი ფილმში „ექიმი ფრანსუაზ გაიანი“ (1976, რეჟისორი ჟან-ლუი ბერტუჩელი) ძალიან მოეწონა მაყურებელს.

ამ პერიოდის განსაკუთრებული თავისებურება იყო კინორეჟისორი ქალების საინტერესო ნამუშევრები. მათში გადმოიცა არა მარტო ფემინისტური პრობლემატიკა, არამედ სხვა საჭირობო-ტო საკითხების კვლევაც. იანიკ ბელონი, ნინა კომპანეში, ნელი კაპლანი, დიან კურისი, კოლინ სერო, შანტალ აკერმანი არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ მამაკაც კოლეგებს და აუდიტორიას სთავაზობდნენ უფრო საავტორო, ვიდრე კომერციული კინოს ნიმუშებს.

პარიზის 440 კინოთეატრიდან უმრავლესობა მხოლოდ ცენტრალურ უბნებში ფუნქციონირებდა, ხოლო პერიფერიებში თითქმის აღარც იყო კინოდარბაზები. სამაგიეროდ, იქვე შენდებოდა მულტიპლექსები, რომლებზეც იმედებს ამყარებდნენ დემონსტრატორები. ძველებურად პოპულარული რჩებოდა კინოჟურნალი „პოზიტიფი“. მისი კონკურენტი „კაიე დუ სინემაც“ სარფიანად იყიდებოდა. საკმაო ტირაჟით გამოდიოდა სხვა კინოჟურნალებიც. კინოს ამბებს აშუქებდნენ გაზეთები, რადიო და ტელევიზია. მდიდარი ტრადიციების ფრანგული კინომცოდნეობა მნიშვნელოვან აქცენტს აკეთებდა კინოხელოვნებაში კლასის, ეთნიკური უმცირესობების, დისკრიმინაციისა და სხვა თემების განხილვაზე.

აღენ რენეს ნამუშევრებს აერთიანებდა უკიდურესად ფორმალური სიმკაცრე და დაუცხრომელი ცდები ქვეცნობიერის არსის

<sup>1</sup> Oscherwitz, Higgins, Historical, 2007, p. 188.



გამოსაკვლევად. მისი სიურრეალისტური კინოსურათის „განგება“ (1977) მთავარი გმირი იყო ახალი რომანის წერის პროცესში მყოფი ბრიტანელი მწერალი. როგორც რენეს სხვა გახმაურებულ ფილმებში, აქაც ერთმანეთში გადაიხლართა რეალური და გამოგონილი, მეხსიერება და წარმოსახვა, ასოციაციები და ფსიქოანალიტიკური ხერხები. ავტორმა საუცხოოდ ააგო დრამატული კომპოზიცია და გააანალიზა ადამიანის სულიერი მეტამორფოზები. იმთავითვე ჩანდა, რომ ეს ნამუშევარი, უმეტესწილად, გათვლილი იყო ინტელექტუალური აუდიტორიისათვის.

საფრანგეთის უმაღლეს საკანონმდებლო ორგანოში მიმდინარეობდა ცხარე დებატები, რათა წერტილი დაესვათ ეროვნული კინოს კრიზისისათვის. მართალია, ადგილობრივმა კინოწარმოებამ 1978 წელს მოამზადა 326 ფილმი, თუმცა, პირველი პრობლემა იყო არა რაოდენობაში, არამედ ხარისხში, ხოლო მეორე – მათი გავრცელების (ეკრანებზე გავიდა მხოლოდ 222 ერთეული) ტექნიკურ მოუწესრიგებლობაში.

იმათა კინოკომედიებმა და ასეთმა პოლიტიკამ გაამართლა, ვინაიდან კინოთეატრები ვერ იტევდა მათ სანახავად მისულ მაყურებელს. იყო საპირისპირო შემთხვევებიც. მაგალითად, კლოდ ბიდის ფილმმა „უთანხმოება“ (1978), ლუი დე ფიუნესზე მორგებულმა კომედია, თავი მოუყარა ნახევარ მილიონზე ოდნავ მეტ აუდიტორიას, არადა, მისმა საწარმოო ხარჯმა 20 მილიონ ფრანკს გადააჭარბა, ხოლო რეკლამამ შეადგინა 1.5 მილიონი ფრანკი.

ქვეყანაში დარეგისტრირებული 62 სადისტრიბუციო კომპანიაიდან ლიდერობდა ხუთი ამერიკული და სამი ფრანგული კომპანია. დანარჩენები საშუალო და მცირე სიმძლავრის ორგანიზაციებს წარმოადგენდნენ. ფილმების რამდენიმე ათეული ასლი (ძირითადად, 30-40) გადიოდა ეკრანებისაკენ. არსებობდა კინოთეატრების ისეთი ქსელებიც, 2, 3 ან 4 დარბაზისგან რომ შედგებოდა. მათი მფლობელები ფსონს დებდნენ ახალგაზრდობისათვის განკუთვნილ პროდუქციაზე, მაგრამ კინოწარმოების ხარჯების ზრდა (1978 წელს გაიზარდა 17%-ით) მათ ბიზნესს სერიოზულად დაემუქრა.

ამა თუ იმ ფილმის დაფინანსების მოპოვებაში მთავარი მამოძრავებელი ფიგურები იყვნენ პროდიუსერები. ამის თვალსაჩინო ნიმუშად გამოდგება კლოდ ბერი. იგი მსახიობიც იყო, სცენარისტიც და რეჟისორიც, ამიტომ ძალიან კარგად ერკვეოდა კინოწარმოე-

ბისა და დისტრიბუციის ნიუანსებში. მან ღირსეული პროდიუსერობა გაუწია რომან პოლანსკის ეკრანიზაციას, ფრანგულ-ბრიტანულ ფილმს „ტესი“ (1979), როგორც დიდბიუჯეტის ნამუშევარს და საგულისხმო მოგებაც მოატანინა.

შესამჩნევი ცვლილებები მოხდა ტელევიზიისა და კინოს ურთიერთობებში. რადგანაც სატელევიზიო კომპანიები უფრო მეტ ფულს დებდნენ იმ კოპროდუქციებში, რომლებიც კეთდებოდა კინოკომპანიებთან თანამშრომლობით, მათ შეიმუშავეს პოლიტიკა, რომლის მიხედვითაც ეს კინოსურათები ჯერ უნდა გასულიყო ტელევიზიით, ხოლო შემდეგ კინოთეატრებში. ამას დაერქვა კინოს „სატელევიზიო ვიზუალიზაცია“. ფრანგმა მეწარმეებმა და დისტრიბუტორებმა სათანადოდ გაითავისეს ის გარემოება, რომ საჭირო იყო ფართოდ გაეტანათ საკუთარი პროდუქცია საზღვარგარეთ და ამ მიზნით კონკრეტული სამოქმედო გეგმები დასახეს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Hayward S., French National Cinema, London, 2005.
- Jeancolas J. P., Le cinéma des Français: La Ve République, 1958-1978, Paris, 1979.
- Lanzoni R., French Cinema. From its Beginnings to the Present, New York, 2015.
- Oscherwitz D., Higgins M. E., Historical Dictionary of French Cinema, Lanham, 2007.

# ხელოვნებათმცოდნეობა



**ლიანა მენაბდიშვილი,**

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა  
ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევები - კინომცოდნეობის  
დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი- ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი, პროფესორი - ზვიად დოლიძე

### რეზიუმე

წინამდებარე სადოქტორო ნაშრომი, სახელწოდებით „ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობის დიალექტიკა ლუკინო ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციების მაგალითზე“, - ეხება ეკრანიზაციებს. მუშაობის პროცესში დავამუშავე ეკრანიზებისას გამოყენებული ლიტერატურული პირველწყაროები და თავად ვისკონტის მიერ განხორციელებული ეკრანიზაციები, რის საფუძველზეც ისინი შევადარე შედარებითი მხატვრულ-ანალიტიკური კუთხით. სწორედ ამის გამო, ყურადღებას ვამახვილებ სხვისთვის შესაძლო მნიშვნელოვან დეტალურ ნიუანსებზე, როგორც პირველწყაროს ავტორთან, ასევე რეჟისორთან. ამის საშუალებით ვცდილობ, ამოვიცნო ყველა ის საკვანძო თემა ან საკითხი, რომელსაც სვამენ მწერალი და რეჟისორი.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური და შედარებითი დახასიათებისას პროზაულ ნაწარმოებსა თუ ფილმში, მათი პრობლემების გახსნისათვის, ორივე მხატვრულ ნაწარმოებში წამოჭრილი თემების აღქმისა და ანალიზისათვის პასუხებს სწორედ დეტალებში ვეძებ. ვცდილობ, ძირითადი და მეორეხარისხოვანი ინფორმაციისა და დეტალების გამიჯვნას, ვულრმავდები მოქმედ გმირთა დახასიათებებს, მათ გამორჩეულ და ბუნებრივ თვისებებს, როგორ ვითარდება ნაწარმოების მსვლელობისას სიტუაციური ნიუანსები, რას გვაძლევს წიგნსა თუ ფილმში ესა თუ ის პერსონაჟი, როგორაა კინოსურათში ადაპტირებული წიგნში აღწერილი გარემო, რა მნიშვნელობა აქვს წიგნსა და ფილმში აღწერილ კონკრეტულ მოვლენას კულტურული თუ მორალურ-ზნეობრივი თვალსაზრისით, როგორ ვითარდება

ეს კონკრეტული მოვლენები და სხვა.

ვიაზრებ რა, რომ ნაწარმოების ლაიტმოტივის საკითხი მჭიდროდაა დაკავშირებული დეტალის კონცეფციასთან, მივიჩნევ საჭირო აუცილებლობად, რომ ჩემს კვლევაში ვისაუბრო იმ დეტალებზე, რაც მიმიყვანს წიგნისა და ფილმის

არსის ამოხსნამდე. მიზნის მისაღწევად კი ვუღრმავდები საგნობრივ, ბუნების ამსახველ, პორტრეტულ და სხვა დეტალებს, რომლებიც დაფიქსირებულია ტრადიციული და სტრუქტურულ-სემანტიკური მეთოდებით და პარალელს ვავლებ ამ ორი გზით მიღებულ შედეგებს შორის.

## დეტალების მნიშვნელობა ვისკონტის პირველ ეკრანიზაციაში

*საკვანძო სიტყვები: კინო, ლიტერატურა, ეკრანიზაცია, დეტალი, კადრი*

როდესაც ლუკინო ვისკონტი მიმართავდა ლიტერატურის ეკრანიზაციას, იგი გამორჩეულად უღრმავდებოდა პირველწყაროს, რათა ძირეულად შეეცნო და შეეგრძნო ნაწარმოების არსი, რომ პროზაული ნაწარმოები შემდგომ აემეტყველებინა კინოსა და საკუთარი ენით, გაემდიდრებინა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკითა და მსოფლმხედველობით. ვისკონტის ეკრანიზაციებში შესაშური ოსტატობითაა გამოყენებული ხელოვნების ყველა დარგის სინთეზი. მათში ვერ მოისმენთ ერთ ზედმეტ მუსიკალურ ბგერას, რომელიც არ შეესაბამება მოცემული კადრის განწყობას, თითოეული კადრი წარმოადგენს დიდებულ მხატვრულ პანოს და ამ კადრებში დანახული სახვითი თუ სკულპტურული ხელოვნების ნიმუშები ისე ორგანულად ერწყმის ფილმის არსს, გვაფიქრებინებს, რომ ეს დიდებულება სწორედ და კონკრეტულად ამ ფილმისთვის შექმნეს მისმა შემოქმედებმა. ვისკონტის ფილმებში გმირები მოძრაობენ ბუსტად ისე, როგორ ხასიათსაც ატარებენ პირველწყაროში, რიტმი, გრაციოზულობა, სიუხეშე, სინაზე, სიკეთე, ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი იძერწება მოძრაობით, უესტიკულაციით და არც ერთი „პა“ არაა ზედმეტი.

ლუკინო დაიბადა და აღიზარდა იმ ეპოქაში, რომელშიც ლიტერატურის ჰეგემონია ბატონობდა. თავად უზომოდ შეყვარებულმა ლიტერატურაზე, საკუთარ ეკრანიზაციებში მოახერხა, რომ პირველწყაროს დიდებულებას საკუთარი ხელწერის ბრწყინვალეობა შემატა და მყურებელს შესთავაზა ლიტერატურის კინოში ადაპტირების ულამაზესი ნიმუშები.

თუმცა, არსებობდნენ მწერლები, რომლებიც ამრეხით უყურებდნენ ხელოვნების უახლეს დარგში, კინოში, ლიტერატურის გამოყენებას. უფრო მეტიც, ისინი მკვეთრად და სარკასტულად ეწინააღმდეგებოდნენ ეკრანიზაციას. მაგალითად: ჯოვანი ვერგა კატეგორიულად მოითხოვდა საკუთარი ინტელექტუალური საკუთრების დაცვას, რათა იგი არ ყოფილიყო გამოყენებული კინოში. მას შეუძლებლად მიაჩნდა ველური კინემატოგრაფიული „თვალის“ (გრძნობის) შეჯვარება დახვეწილ ლიტერატურულ „ტვინთან“ (მიზეზთან). როდესაც ლუკინო ვისკონტი გადაიღო პირველი ეკრანიზაცია „ცდუნება“, ფილმით უკმაყოფილება გასცდა კინოკრიტიკის სფეროს და გადაინაცვლა სასამართლოს დარბაზში. ლუკინოს ედავებოდა ფრანგული მწარმოებელი კომპანია „გლადიატორი“, რომელიც ფლობდა უფლებას ჯეიმს კეინის რომანზე. კომპანია რეჟისორს ადანაშაულებდა საავტორო უფლებების დარღვევაში.

ლუკინო ვისკონტი შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა ურთულესი პოლიტიკური კატაკლიზმების შემდეგ, როდესაც მსოფლიო ებრძოდა ფაშისტურ დიქტატურას. იტალია კვლავ ბრძოლის ველად რჩებოდა მემარცხენეებისათვის, რომლებიც იბრძოდნენ პოლიტიკური დომინაციისათვის. ამ დროისათვის იტალიური კინოს ასპარეზზე გამოვიდნენ - ფედერიკო ფელინი, მიქელანჯელო ანტონიონი, ლუკინო ვისკონტი - მათ შემოიტანეს სრულიად ახალი, ნოვაციებით დატვირთული კინოსტილი, რითაც შეძლეს მსოფლიო კინოკულტურის ყურადღების ცენტრში მოხვედრა. იტალიური კინოს კლასიციზმი განვითარების ახალი მიმართულებით წავიდა, დაიწყო ნეორეალიზმის ეპოქა კინოში.<sup>1</sup>

დღესაც აქტუალური დებატები იმართება კინოკრიტიკოსთა შორის, არის თუ არა ვისკონტის ფილმი „ცდუნება“, რომელიც შეიქმნა ჯეიმს კეინის რომანის „ფოსტალიონი ყოველთვის ორჯერ რე-

<sup>1</sup> Servadio, Luchino, 1983, p. 62.

კავს“ (1934) მიხედვით, ნეორეალიზმის ადრეული გამოვლინება.<sup>1</sup> მეცხრამეტე საუკუნის მკვეთრი ნატურალიზმის შერწყმა ადრეული ნეორეალისტური კინოსათვის დამახასიათებელ ეროტიზმთან, რომელიც გაკვრებულია ვიზუალური და დრამატული სიმძაფრით, გარემომცველ სინამდვილესთან შერწყმული ძალადობრივი თუ სექსუალური იმპულსების იდუმალების გახსნასთან, ვისკონტისთან ქმნის კინოენის სრულიად განსხვავებულ ხარისხს, რომელიც მკვეთრად სხვაგვარია კეინის კრიმინალური ლიტერატურის სტრუქტურისაგან. კეინის რომანი მოიცავს 116 გვერდს.

ვისკონტის ფილმის დროითი ფორმატი მოიცავს 140 წუთს. თუ კეინს არ აინტერესებს რომანის მთავარი გმირების ვიზუალური დეტალები, ვისკონტი სწორედ თითქოსდა უმნიშვნელო, მკვეთრი დეტალებით ახდენს გარემომცველი სინამდვილისა და გმირთა ხასიათის გახსნის დრამატიზებას. მას გარემომცველი რეალობის დაბინძურება გადააქვს კინოგმირების ვიზუალზე, სამოსზე, საცხოვრისზე, სამუშაო გარემოს დეტალებზე და ამით უფრო აფართოებს კეინის რომანის მოცემულობას. მთავარი გმირების, ჯინოსა და ჯოვანას პირველი შეხვედრის კადრებში სწორედ ვისკონტისეულ აქცენტირებულ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება გვმართებს, რათა ამოვიცნოთ ამ გმირების გარემომცველი სინამდვილის არსი. ის მძიმე რეალობა, რომელშიც მათ უხდებათ არსებობა, შედის მათსავე სამშვივნელში და ტუტყიანი გარემო ილექება გმირების მორალურ სენტენციებში და ეს ლექი ვლინდება მათ ხასიათსა და მოქმედებაში.<sup>2</sup>

როცა ჯინოს გმირი შემოდის კადრში, კამერა მას ზურგიდან აფიქსირებს. ჯინოს აცვია მტვრითა და მიწით დაფარული სამოსი, ცდილობს, მოკასინებიდან მოცილოს მიწა. ასე ჩნდება უსახლკარო, მოხეტიალე გმირი, რომლის სახისა და ხასიათის ძერწვისათვის ვისკონტი იყენებს ვიზუალურ დეტალებს. ამ დროს ჯოვანას ხედვის არეში ხვდება უცხო სტუმარი და ჯოვანა იწყებს სიმღერას. სიმღერაც დეტალია ვისკონტისათვის, საცდუნებელი დეტალი. ჯინო მიჰყვება სიმღერის ხმას. ოპერატორი პირველად გვაძლევს ჯინოს სახის ახლო ხედსა და ქალისა და მამაკაცის მხერა ხვდება ერთმანეთს უკვე სინათლით სავსე კადრში. მათი სახისმეტყველე-

<sup>1</sup> Tyler, Screening, 1972, p. 259.

<sup>2</sup> Aristarco, Luchino, 1988, p. 59.



ბა გვაძლევს მნიშვნელოვან მინიშნებას, რომ რაღაც აუცილებლად დაიწყება, დაიწყება ორთა ურთიერთობა და ამ ურთიერთობას ექნება განვითარება. თუ როგორ განვითარებას უნდა ველოდოთ, ესეც დეტალებითაა ახსნილი – ჯინოს თავხედური სიარული, მისი სარკაზმული ირონია ჯოვანას ქმრის, ბრაგანას მისამართით, ტრაქტირის სამზარეულოს აღჭურვილობა, ჯინოს ჭუჭყიანი მაისური მის ბრგვე მხრებზე, კონტრასტი ჯინოსა და ბრაგანას ფიზიკურ მონაცემებში. ეს ის დეტალებია, რაც კრავს მოცემულ კადრს და მიგვანიშნებს ფილმის შემდგომი განვითარების ხასიათზე. დეტალებით გადმოცემული ნატურალიზმი არის ის შტრიხი, რომელიც გმირთა ხასიათების გახსნაში უნდა დაგვეხმაროს. საქმე ისაა, რომ ფილმის პირველივე კადრიდან ჯინოს გმირი შემოდის, როგორც სურვილის ობიექტი. ეს ქმრიანი ჯოვანას სურვილია, რაღაცნაირი გახსნილი სურვილი, რომელიც დაუფარავად და ურცხვად ილტვის უცნობი მამაკაცისაკენ. ჯინოს მიერ ისედაც ჭუჭყიანი მაისურზე ოფლიანი ხელების შეწმენდის ჟესტი სხვა არაფერია, თუ არა დეტალის მეშვეობით მინიშნება, რომ თუ ამ ორს შორის აღძრულ სურვილს კი ექნება განვითარება, ოღონდ მასში ჭუჭყისა და სიბინძურის მეტი არც არაფერი იქნება.

ყურადღასაღებია კიდევ ერთი ეპიზოდი ამ ფილმიდან – ჯინოსა და სპანიოლოს შეჩერება ნაგავსაყრელთან. ჯინოს მიერ სასტუმროდან გადმოგდებული ჯოვანას ჩემოდნიდან ცვივა ქალის სამოსი. სპანიოლო იღებს ჯოვანას წინდებს და ირონიულად ეკითხება ჯინოს – ხომ არ გაყიდდა ამ წინდებს. სწორედ ეს დეტალური პასაჟია მინიშნება იმისა, რომ ჯინოსა და სპანიოლოს ტანდემის ვერსიის არსებობის გაფიქრებაც კი მცდარია. ამ მოცემულ ეპიზოდში არსებობს კიდევ ერთი დეტალი, როდესაც სასტუმროს დიასახლისს არც კი ანალვლებს ჯინოს მომხიბვლელობა, მაგრამ ზრუნავს იმაზე, რომ თაფლისფერი ფეხსაცმელი უადგილოა და აფუჭებს ამ მოცემულობას. ფილმის გმირები მაწანწალები არიან, რომლებსაც სიღარიბისა და ბნელი წარსულის განცდა აერთიანებთ. სასტუმროს ნომრის ეპიზოდი გვანახებს ვისკონტის დამოკიდებულებას, ზოგადად, ცდუნების მიმართ. როგორ ცდილობს ერთი ადამიანი ზემოქმედება იქონიოს მეორეზე, რათა ამ უკანასკნელმა მოახდინოს თავისი განვლილი ცხოვრების რევიზია. ჯინო და სპანიოლო გაჰყურებენ ზღვას, რომელიც ასოცირდება თავისუფლებასთან. ეს

„დაკარგული“ გმირები თითქოს სწყდებიან სიუჟეტურ ქარგას და გაცილებით მაღლა დგებიან მათ მიერ განსახიერებულ პერსონაჟებზე. სწორედ ამ ეპიზოდში ფიქსირდება შორი რაკურსით ჩასმული კადრი, რომელშიც მოჩანს ეკლესია. ეკლესიაში ადამიანები ირევიან, რომელთა უმრავლესობა მამაკაცია. ისინი სახურავზე დადიან და ბოლოს რჩება ერთი თეთრკოსტიუმიანი მამაკაცი, რომელიც საკმაოდ შორი ხედითაა გადაღებული. ეს დეტალიც გვაძლევს მინიშნებას – ჯინოს ახალი მეგობრობის უტოპიურ ილუზიაზე და თავისუფლების მირაჟულობაზე.<sup>1</sup>

როცა ჯინო და სპანიოლო დასაძინებლად წვებიან, სპანიოლო გაამხელს, რომ მას სურს გემით გაცურონ ზღვაში, რათა ზღვის შხეფებმა გაასუფთაონ გონება ჯოვანისაგან. როცა სპანიოლო ურჩევს ჯინოს, დაჰყვეს მის რჩევას, თუ სურს კვლავ თავისუფალი გახდეს, კადრი ისევ ჯინოს დასვრილ მაისურზე ჩერდება. ამ ორი სუბიექტის თავისუფლება და გონების სიწმინდე ისეთივე უტოპიაა, როგორადაც ეს დაბინძურებული მაისურია მუდმივად ჯინოს აღკაზმულობაში. ამ ორი მეღანქოლიკი კაცის ურთიერთობა, რომლებიც სასტუმროს ნომერში ერთ საწოლს იზიარებენ, გაცილებით ბევრად თამამია, ვიდრე ჯინოსა და ჯოვანას პირველი შეხვედრა. თუ მეორე ეპიზოდში ჰეტეროსექსუალიზმში ბატონობს, მამაკაცებს შორის გაზიარებულ საწოლს ჰომოსექსუალიზმის ელემენტები შემოაქვს. ერთი შეხედვით, თითქოს, სინათლისა და ჩრდილის სამყაროს კონტრასტი არ ტოვებს განცდას, რომ ფილმში განვითარებულ დიალოგებს სიკეთესთან ზიარება შეუძლიათ. სწორედ დეტალებით მინიშნებული აზროვნება გვტოვებს იმავე სიბნელესა და სიბინძურეში, რომელშიც და როგორადაც ჯინოს გმირი შემოდის ფილმში.

ბრავანას მკვლევლობის შემდეგ ჯინო და ჯოვანა კვლავ ტრაქტირში რჩებიან. აქ ჯინოს სამოსი ახალია და სუფთა, თმაც დაბანილი და ბზინვარეა, მაგრამ ის შინაგანი სიმშვიდე, რომელსაც ელტვოდა ჯინო, კვლავ მიუღწევადია. არის თუ არა ამაში დამნაშავე სპანიოლოსა და ჯინოს გაურკვეველი ურთიერთობა? როცა სპანიოლო თითქმის არწმუნებს ჯინოს მიიღოს მისი ცხოვრების წესი, აქაც ფიგურირებს ერთი საგულისხმო დეტალი – სპანიოლო იხდის ქურთუკს და ჯდება მასზე – რაც ხაზს უსვამს მათი, ერთ დროს საერთო, სოციალური სტატუსის ახლა უკვე განსხვავებულობას. ეს

<sup>1</sup> Vertov, Kino-Eye, 1984, p. 5.

ეპიზოდი სრულდება იმით, რომ ბრამზმორეული ჯინო თავს ესხმის სპანიოლოს.<sup>1</sup>

საფინანსო ეპიზოდში, რომელიც სპანიოლომ დატოვა ჯინო, ტრაქტირის კლიენტურამ საგრძნობლად იკლო. ჯინოს ისედაც ამღვრეულ განწყობას ტრაქტირის უმოქმედობამაც თავისი დაუმატა. ჯინო ტოვებს სასტუმროს და დაადგება გზას, რომელიც მაღლობისაკენ მიემართება. ამ კადრში ისევ შემოდის დეტალები: ქარში მოფრიალე მუქი ფერის ქსოვილი, მაგიდა გასარეცხი თეფშებითა და ჭიქებით. ჯინო, რომელიც ასე მიიწევა ტრაქტირმა, მისგან შემოსულმა სარგებელმა, ანუ, ზოგადად, საკუთრებამ, მაინც თავისუფლებისაკენ მიილტვის. თავისუფლება კი სწორი და გაპრიალებული გზებით არ მოდის, მას წინააღმდეგობებისა და რთული გზების დაძლევა სჭირდება. ამ აკვიატებას უტოპიური თავისუფლებისაკენ ვერასოდეს გაუმკლავდა ჯინო და ეს აღმართიც ამ სურვილის დაძლევის მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ანიტა აჩენს სხვა შანსს ჯინოს აკვიატებაში. ჯინო და ანიტა ერთმანეთს პარკში ხვდებიან. აქაც დეტალებით ხდება ამროვნება - ანიტა ქსოვს. ნართის გორგალს ანიტას პარკში მოსეირნე ბიჭი წაართმევს, ჯინო კი ნართის გორგლის დაბრუნებას ცდილობს. ანიტასეული ვერსიაც არ უნდა იყოს ჯინოს აკვიატების ამოსავალი წერტილი. მოცეკვავე ანიტას სპანიოლო მოსწონს, რომელიც ბუნებით მოგზაურია, მაგრამ ქვეცნობიერში სპანიოლოსაც აქვს მიჯაჭვულობა ოჯახთან და დიდად არ იხიბლება აკრძალული სექსუალური თავგადასავლებით. სპანიოლოს სიმარტოვე ისევე ვერაა აღქმადი ჯინოსთვის, როგორადაც ჯინოს აკვიატება სპანიოლოსათვის. ალბათ, ამიტომ ცდილობს ჯინო, ანიტას დაუკავშიროს საკუთარი სურვილების რეალიზება. როცა ჯინო ანიტას ოთახში შედის, თვალში გვხვდება თეთრი შიფონის ფარდა ანიტას საწოლთან. ეს დეტალიც არაა შემთხვევითი. დაბინძურებული წარსულიდან ქათქათა მომავლისაკენ სწორად ნაცხოვრებმა აწმყომ უნდა მიგვიყვანოს. ფილმის გმირების აწმყოში ცხოვრება კი ამის გარანტიას ვერ იძლევა. ანიტას ოთახში ფოტოებია. მათზე ოჯახის წევრები არიან გამოსახული, ეს ანიტას წარსულია და ის ძაფები, რაც წარსულთან აკავშირებდა, უხილავადაა ამ ფოტოსურათებზე გამობმული. თუ ჯოვანა საერთოდ არ ახსენებს საკუთარ წარ-

<sup>1</sup> Blom, Reframing, 2017, p. 289.

სულს, წარმომავლობას, ოჯახს, ჯინომ ისიც კი ვერ გაიგო, საიდან იყო წარმოშობით ჯოვანა, ანიტას თვალსაჩინოდ აქვს საკუთარი წარსული გადაშლილი. თუ ანიტასთან ჯინო ოდეკოლონით ქურთუკს ისუფთავებს, ჯოვანასთან ოფლიან ხელებს ჭუჭყიან მაისურზე იწმენდს. ეს დეტალიც საგულისხმოა და გასაგები. მით უფრო მაშინ, როცა ჯინო აღიარებს ბრავანას მკვლელობას. გამჭვირვალე, თეთრი შიფონის ფარდა თითქოს განსაწმენდლის ფუნქციას კისრულობს.

ვისკონტის შემოქმედებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს დეტალთა სიუხვეს - ერთმანეთთან სწრაფად მონაცვლე კონტრასტები, რომლებიც ასახულია სტატიკურ დეკორაციულ საგნებში, ნატურის პეიზაჟში, კოსტიუმთა შერჩევისას, მოქმედ გმირთა მოძრაობის მიმართულებასთან, ბგერით ინტონაციებთან, გვაძლევს საშუალებას, ამოვიცნოთ რეჟისორის ჩანაფიქრი და მივყვეთ ფილმის აღქმის ვისკონტისეულ ვერსიას.

დეტალი, არსებული განმარტების თანახმად, ნაწარმოების მცირე, დაუშლელი სტრუქტურული ელემენტია, მხატვრული ქსოვილის, მთლიანის ნაწილი, ორიგინალური წვრილმანი. ის გარკვეულ ემოციურ ელფერს სძენს ნათქვამს, აღწერილს, მოთხრობილს და, როგორც წესი, ახასიათებს, აკონკრეტებს ან სათანადო განწყობას უქმნის მკითხველს. დეტალის შემთხვევითობასა ან კანონზომიერებაზე, განზოგადებასა და კონკრეტიზებაზე დაკვირვება ტექსტის კვლევის პროცესში მეტად საინტერესოა და გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებასაც აძლევს ნაწარმოების აღქმელს. ამიტომაც საჭირო და აუცილებელი ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას და შეფასებისას, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალური ნიუანსების გათვალისწინება, მით უფრო, ისეთ დიდ ხელოვანთან, როგორც ლუკინო ვისკონტი იყო.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Blom I., Reframing Luchino Visconti: Film and Art, Leiden, 2017.
- Film Criticism, Spring, 1988.
- Servadio G., Luchino Visconti: A Biography, New York, 1983.
- Tyler P., Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies, New York, 1972.
- Vertov D., Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, Berkeley, 1984.

# მედიის კვლევები



**გვანცა მეფარიშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელები: სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი,  
ასოცირებული პროფესორი - რევაზ ჭიჭინაძე,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული  
პროფესორი - ქეთევან ტრაპაიძე

**რეზიუმე**

იდეოლოგიური ტელეფილ-  
მი არის რეფლექსია თანამედ-  
როვეობის სოციალურ, კულ-  
ტურულ, პოლიტიკურ და სხვა  
იდეოლოგიურ პატერნებზე. ის  
მედიაშარმოებლები, რომელ-  
თა სამუშაო პროცესში დოკუ-  
მენტური ტელეფილმი პროგრამულ  
პრიორიტეტს წარმოად-  
გენს, ქმნიან სპეციალურ ნიშებს,  
ეგრეთ წოდებულ სლოტებს  
სხვადასხვა ფორმატის მიხედ-  
ვით. მთლიანობაში ეს მკაცრად  
გაწერილი „გაიდლაინია“, თუ  
რა თემატიკის, ჟანრის, სტილი-  
სა და ღირებულებების მქონე  
პროდუქტი უნდა განთავსდეს  
ბადეში.

რა პროცესები უწყობს ხელს  
იდეოლოგიური ტელეფილმის  
შექმნას? ნიველირდება თუ არა  
ტელედოკუმენტალისტიკის ეს-  
თეტიკურ-გამომსახველობითი  
მახასიათებლები, როცა ფილმი  
იდეოლოგიურ თემატურ ღერძს  
ექვემდებარება? სხვადასხვა  
ეპოქაში შექმნილი ტელეპრო-

დუქციის გაანალიზებისას აღ-  
მოვაჩინთ უამრავ ასპექტს, რო-  
მელთა მეშვეობითაც შეიქმნება  
დიდაქტიკური თუ იდეურ-პრო-  
პაგანდისტული დანიშნულების  
ფილმების (ხშირ შემთხვევაში,  
აუცილებლობის) ეპოქალური  
სურათი. ასეთ საერთო ფონზე,  
სტატიიაში სატელევიზიოდ წარ-  
მოებული რამდენიმე ნამუშევ-  
რის მაგალითზე ვიმსჯელებ.

ტრადიციული გაგებით, პრო-  
პაგანდისტული დოკუმენტა-  
ლისტიკის ნათელი მაგალითი  
მესამე რაიხის პროპაგანდისტი  
რეჟისორის, ლენი რიფენშტა-  
ლის დოკუმენტური ფილმები  
იყო, მასობრივი მედიის ერ-  
თგვარი ანალოგი ნაცისტური  
გერმანიისთვის. მიუხედავად  
შემზარავი იდეოლოგიური ში-  
ნაარსისა, რიფენშტალის კი-  
ნოესთეტიკა აღსანიშნავია, თუ  
გავითვალისწინებთ იმ ძლიერ  
გავლენას, რომელსაც ის ახ-  
დენდა მაყურებელზე.

რუსეთის მიერ უკრაინის ტერიტორიაზე დაწყებული ფართომასშტაბიანი აგრესია უკრაინული ტელე და საავტორო დოკუმენტალისტიკისათვის აღმოჩნდა ნიშნული, რომელმაც ეროვნული თემატიკით განმსჭვალული, პატრიოტული, იდეოლოგიური ფილმების მასობრივ წარმოებას შეუწყო ხელი. სიცოცხლის ფასად მოპოვებული, ფასდაუდებელი ვიზუალური მასალა დღეს ჩვენი ფოკუსის არეალში ხვდება.

ქართულ რეალობაში არსებული რამდენიმე ნამუშევრის მოკლე რეცენზირებით გავიხსენებ, რომ სატელევიზიო მაუწყებლობით პროპაგანდას ქართული კინოს მნიშვნელოვანი წარმომადგენლებიც მი-

მართავდნენ, რასაც მათივე თანამედროვე რეალობა კარნახობდა.

თანამედროვე ტელევიზიისთვის ან მედიაპლატფორმებისთვის დამზადებული ფილმები, ხშირ შემთხვევაში, არა კომერციულ შემოსავალზე ან მაღალ რეიტინგზე ორიენტირებული პროდუქტი, არამედ ამგვარი პროდუქციის მიერ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში შექმნილი გავლენის, აუდიტორიის აზრის ფორმირების, მენტალური, სოციოლოგიური ცვლილებების ხანგრძლივი ეფექტის ერთგვარი განმაპირობებელია. ეს ეფექტი კი გაცილებით ძლიერია, ვიდრე უბრალოდ „შაბათის კინოსეანსით“ გამოწვეული ემოცია.



---

---

## იდეოლოგიური ტელეფილმი - ეპოქალური სინდრომი

*საკვანძო სიტყვები: პროპაგანდა, მედია, კინო, ტელევიზია,  
იდეოლოგიური ფილმი, რეჟისორი*

*„ხელოვნება სრულიად პროპაგანდისტულია!“*

*ჯორჯ ორუელი*

*Essay „The Frontiers of Art and Propaganda“ (1941)*

ვიზუალური მედიანარატივის იდეოლოგიამ ხანგრძლივი გზა გაიარა ტრადიციული მედიასაშუალებების შექმნიდან, მულტიმედირ პროდუქტებამდე. მართალია, სოციალური მედიის გამოჩენამ იდეოლოგიური პროცესები ერთხანს საგრძნობლად შეაჩერა, გააძლიერა რა განსხვავებული აზრების „იმპლანტაცია“ თავის პლატფორმებზე, მაგრამ დღეს ეს ზღვარიც გამქრალია. პროპაგანდისტულ-იდეოლოგიურ სტრატეგიას მედიასაშუალებები თავის ყველა მიმართულებაში განავითარებენ და სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაც მაუწყებლებისთვის კულტურული პროპაგანდის მასობრივი გზით გავრცელების ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა. ტელეფილმი, ერთი მხრივ, ჟურნალისტური, ხოლო მეორე მხრივ, კინემატოგრაფიული პროდუქტია, ეს ბუნებრივი სინთეზი მას უფრო ფართო სოციოკულტურულ სარბიელზე გასვლის სტატუსს ანიჭებს. პოსტმოდერნულ გარემოში, რომელშიც რეალობაზე უპირატეს მოვლენად მისივე რეპრეზენტაციულობა იქცა,<sup>1</sup> ტელეფილმი მაცდუნებელ სამომხმარებლო ფიქციად დამკვიდრდა. სლავოი ჟიჟეკის ცნობილი ციტატა რომ გავისხენოთ: „იმის მაგივრად, მაყურებელს შესთავაზოს სასურველი, კინო ასწავლის მას, როგორ უნდა ისურვოს“.<sup>2</sup> თუ მის სიტყვებში ამოვიკითხავთ შიშს იმის შესახებ, რომ კინოს შეუძლია ადამიანის შინაგანი სამყაროს ყველაზე ინტიმურ კუნჭულსაც მისწვდეს და იმოქმედოს მასზე, ჩვენი დისკუსია იდეოლოგიურ, პროპაგანდისტულ ფილმზე გაცილებით საჭირო და საინტერესო გახდება.

---

<sup>1</sup> Baudrillard, Simulakrumi, 2001.

<sup>2</sup> Zeiher, The Fantasy, 2014.

---

---

ფილმის იდეოლოგიურ არსს განსაზღვრავს მისი რეფლექსურობა თანამედროვე სოციუმის იდეოლოგიურ პატერნებზე, რადგან ფილმი, მიზანმიმართულად თუ ხანდახან უნებლიეთ, ირეკლავს იმ სოციუმის პრობლემატიკას და დომინანტურ ღირებულებებს, რომელთა წიაღშიც შეიქმნა. ამიტომ, თანამედროვე თეორეტიკოსები ნაკლებად საინტერესოდ მიიჩნევენ მტკიცების პროცესს თემაზე, არის თუ არა ესა თუ ის ფილმი იდეოლოგიური. ამის მაგივრად, ისინი ერთვებიან დისკუსიაში, თუ რა სოციოკულტურული გავლენა მოახდინა ფილმმა აუდიტორიაზე, რა საკითხების გარშემო გაჩნდა სხვადასხვა აზრი და რა მიზანი აქვს, ჩვენ შემთხვევაში, ფილმის მედიაშარმობებს.

აქვე, მცირეოდენი განმარტება პროპაგანდის ტრადიციული გაგების შესახებ: სხვადასხვა ლექსიკონში ტერმინი სხვადასხვაგვარად აიხსნება. ბრიტანიკაში ამოიკითხავთ: „პროპაგანდა უბრალოდ აზრთა და იდეათა გაცვლა არ არის, ის განსხვავდება ჩვეულებრივი დიალოგისგან, ის ხაზგასმით, მანიპულაციის გზით ინფორმაციის მიწოდებაა“.<sup>1</sup> კემბრიჯის ლექსიკონში პროპაგანდას შემდეგი განმარტება უძღვის წინ: „გამოქვეყნებული და მასშუალებელში გადმოცემული ინფორმაცია, იდეები და იმიჯები, რომელიც მხოლოდ ერთი მხარის მოსაზრებას უჩვენებს და განსაზღვრავს საზოგადოების აზრს“.<sup>2</sup> ნებისმიერი იმ მოვლენისა თუ პრინციპის, მიმდინარეობისა და მოძღვრების პროპაგანდაა შესაძლებელი, რომელიც მიზანმიმართულად ცვლის საზოგადოების აზრსა და ცხოვრების წესს. პროპაგანდა ის იდეაა, რომელიც ვირუსულად ვრცელდება. პროპაგანდის როლი, იმოქმედოს საზოგადოებრივ აზრზე, ემოციების მიკერძოების, მათი მართვის და მანიპულაციის გზით ვრცელდება, ეს კი უფრო ძლიერია, ვიდრე ფაქტების დაბალანსებული და ობიექტური მიწოდება. გამოცდილებამ აჩვენა, რომ პოლიტიკური ფონის ლიბერალური დოზით მიწოდებამ უკეთესი შედეგი გამოიღო, ვიდრე უბრალოდ ახალი ამბების გაშუქებამ. ამიტომ, მედია ფოკუსირდა ჩამოთვლილი თემების - ადამიანის უფლებები, გარემო, ჯანმრთელობა, ხელოვნება, კულტურა და ასე შემდეგ - სათანადო ინტერესებისთვის გამოყენებაზე. პროპაგანდა მედიაში დღეს მის უმაღლეს ნიშნულს აღწევს „აზრთა ომების“ ანუ მანიპულირების დიდ პროცესში.

<sup>1</sup> Britannica.

<sup>2</sup> Cambridge Dictionary.

შედეგად, შემუშავებულია მასობრივი პროპაგანდის, ანუ მასის ფსიქოლოგიაზე ზემოქმედების რამდენიმე გავრცელებული მეთოდი. ქართული აუდიტორიისთვის პროპაგანდის მეთოდები ერთიანადაა თავმოყრილი რევამ ჭიჭინაძის წიგნში „პროპაგანდის ფორმები სამაუწყებლო მედიაში“, რომელშიც ავტორი იშველიებს მეთოდების ცალკეულ განმარტებებს. საგულისხმოა, სახელმძღვანელოს ცალკე თავი იმის შესახებ, თუ როგორ ტრანსფორმირდა ტელეპროდუქცია მასობრივი მანიპულაციის საშუალებად. სტატიაში რამდენიმე მეთოდს გამოვყოფ, ცხადია, შესაბამის საყურადღებო ტრილში.

ემოციით გამოწვეული რეზონანსი, იგივე „ემოციით დაინფიცირება“ მასების ფსიქოლოგიისთვის ნაცნობი ფორმაა. როგორც წესი, მას იწვევს მასობრივი შეკრებების დროს გამართული ლონისძიებები, აღლუმები, კონცერტები, ფილმები. ამ ტიპის შეკრებებზე გამოწვეული ემოცია გადამდებია, ერთმანეთის მონათესავე და იდენტურიც კი. ასეთ დროს ადამიანის გონება ყველაზე მოწყვლადია, გონება, რომელსაც უამრავი პროპაგანდისტული აზრი მიეწოდება, კარგავს წინააღმდეგობის უნარს, სუსტდება თავდაცვითი მექანიზმი და ადამიანი ხდება მარტივად კონტროლირებადი, მას უკვე შეგიძლია ნებისმიერი ტიპის ინფორმაცია „ჩაუნერგო“.

კინოპროპაგანდის მიერ გამოწვეული ემოციური რეზონანსის მაგალითი ფაშისტური გერმანია და მისი ერთ-ერთი მთავარი პროპაგანდისტი არტისტის - ლენი რიფენშტალის დოკუმენტური ფილმებია (*Triumph des Willens*, 1934; *Olympia*, 1939). ჰიტლერის კულტისადმი მასობრივი, სახალხო ფეტიში, გარკვეულწილად, იდეოლოგიური კინემატოგრაფის და ნაციზმის იდეოლოგი არტისტების დამსახურება იყო. იმისათვის, რომ მოსახლეობაში ანტიემიტიური განწყობა გაემყარებინა, ნაციტური მთავრობა ჯერ კიდევ ომის დაწყებამდე აწარმოებდა ფილმებს ებრაელების მხრიდან კონფრონტაციის თემაზე გერმანელების მიმართ, რასაც, მეტწილად, გამოგონილი ისტორიული ფაქტებით თუ მითებით ამყარებდა. თანმიმდევრულმა კინოპროპაგანდამ ჰიტლერის მთავრობის მხარდაჭერის საქმეში შესაბამისი შედეგი გამოიღო. სახალხო განათლებისა და პროპაგანდის მინისტრი იოზეფ გებელსი ამ საქმეს პირადად უძღვებოდა, რამდენადაც ესმოდა, ლიტერატურასთან და

<sup>1</sup> ჭიჭინაძე, პროპაგანდის, 2015.

თეატრთან შედარებით, მოძრავი იმიჯებით ისტორიის შეთხზვის ძლიერი ეფექტი. ეს პროპაგანდისტულ მეთოდოლოგიაში „ისტორიის გადაწერის“ ტერმინით არის ცნობილი. ცხადია, ნაცისტური იდეოლოგიის ანალიზი ჩემი მიზანი არ არის, მაგრამ ეს მაგალითი უპასუხებს ჩემს საკვლევ კითხვას – კარგავს თუ არა ფილმი თავის არტისტულ ღირებულებებს იდეოლოგიური ხარჩოს მიუხედავად? ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უნდა ითქვას, რომ რიფენშტალის სწორად აგებული რეჟისურა, სკრუპულოზურად შერჩეული რაკურსები და ფორმისეული მხატვრული ესთეტიკა, მის ფილმებში არა პროპაგანდისტული ამრების ილუსტრაცია, არამედ იდეოლოგიური პარადიგმის სიმულტანური ვიზუალური თხრობაა.

თუ დავუბრუნდებით დღევანდელ დღეს და თანამედროვე კონფლიქტებს, უთუოდ უნდა აღინიშნოს ჩვენი რეგიონის ერთ-ერთ ყველაზე მწვავე საკითხი – რუსეთის მიერ უკრაინაში დაწყებული ფართომასშტაბიანი ომი. ეს ფაქტი, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, იმითაა საინტერესო, რომ, ზოგადად, ომი მედიაპროპაგანდისტვის სტრატეგიული ნიშნულია. ასეთ დროს მედიაპროდუქტი, ფილმი, განსაკუთრებით აგრესიული იდეოლოგიური იარაღი ხდება. რუსულ-უკრაინულ კონფლიქტს საყოველთაოდ აღიარებული ორი ფაქტორი მართავს – უკრაინის ბრძოლა ტერიტორიის, ევროპული ღირებულებებისთვის და, მეორე მხრივ, რუსეთის ბრძოლა იმპერიალისტური, შოვინისტური იდეებისთვის. საკითხის პოლიტიკურ დისკურსში შორს არ წავალ, თუმცა, ჩემი კვლევისთვის საინტერესო კულტუროლოგიურ ასპექტებზე გავამახვილებ ყურადღებას.

ომის დაწყების პირველივე დღეებიდან უკრაინული მედია, ისევე, როგორც კინემატოგრაფი, აქტიურად ჩაერთო პატრიოტული იდეოლოგიური ფილმების შექმნაში. შემოქმედებითმა ჯგუფებმა არნახული სიმამაცე გამოიჩინეს ფრონტის წინა ხაზებიდან მოპოვებული მასალის შეგროვებისას, ბევრი მათგანი შეეწირა კიდევ. საჭირო გახდა მედია პარტნიორების ძებნა ევროპასა და ამერიკაში, არა მხოლოდ ფილმების დასასრულებლად ან მატერიალური სარგებლის სანახავად, არამედ მედია პროპაგანდის სხვადასხვა მიმართულებით დივერსიფიკაციისთვის, ფართო არეალზე პოზიციონირებისთვის. უკრაინულ კინემატოგრაფისტებს ევროპაში მრავალი მხარდამჭერი გამოუჩნდათ, განსაკუთრებით კი საერთაშორისო მედიაპლატფორმა – „არტე“ (ARTE Europe), რომელიც

დღეს ექვს ენაზე მაუწყებლობს და საერთაშორისო მედიაპროდუქტს ქმნის ოცდაათამდე მაუწყებლისთვის. „არტეს“ პროდუქციის 51% სწორედ სამაუწყებლო კინოწარმოებაზე აქვს გათვლილი. მისი პოზიციონირების ერთ-ერთი ღირებულებაა - „გახადოს კულტურა საარსებო მაკავშირებლად“, პოზიტიური მედიაპროპაგანდის ნათელი მაგალითია. 2022-2023 წლებში არტემ დადო მემორანდუმი უკრაინელ კინოწარმოებლებთან და აიღო სოციალური პასუხისმგებლობა, მხარი დაუჭიროს ისტორიებს, რომლებიც უკრაინელი ხალხის ტკივილსა და ისტორიული სამართლიანობის აღდგენას მოჰფენს ნათელს. ეს მხარდაჭერა გამოვლინდა როგორც ფინანსური, ასევე შინაარსობრივი და მარკეტინგული სტრატეგიის გონივრული დაგეგმვით.

ასეთი პროექტებიდან გამორჩეულია რეჟისორ სვეტლანა ლიშჩინსკას (უკრაინა) და პროდიუსერ ანნა კაპუსტინას (უკრაინა) დოკუმენტური ფილმი „A Bit Of A Stranger“ (უკრაინა, გერმანია, შვედეთი, 2024) თარგმანში „ცოტათი უცხო“, რომლის პრემიერაც ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე შედგა პროგრამაში „Panorama Dokumente“. პროექტი მუშავდებოდა და ვითარდებოდა რამდენიმე საერთაშორისო ინდუსტრიულ პლატფორმაზე (CPH Change, Dok Leipzig). რეჟისორის მიზანია, აღწეროს რუსულ-უკრაინული ურთიერთობების სიმძაფრე და, ამავდროულად, გარემოებრივი კონტროვერსიულობა ერთი ოჯახის ისტორიის ფონზე. ეს არის ამბავი რუსული კულტურის ღრმად ფესვგადგმულ ექსპანსიაზე უკრაინულ საზოგადოებაში, წლების განმავლობაში უკრაინულ სოციუმში სინქრონიზებულ რუსულ იდენტობაზე, რაც თავსდატეხილი უბედურების შემდგომ ბუნებრივი თვითგამორკვევისას, ფილმის უკრაინელ გმირებზე ცოტათი უცნაურ, ცოტათი უცხო (სათაურის მიხედვით) შეგრძნებას იწვევს. ეკრანზე ვხედავთ რუსულ კულტურაზე და, კერძოდ, რუსულ ესტრადაზე შეყვარებულ, რუსული სამრეწველო თუ სასურსათო პროდუქციის მომხმარებელ ოჯახს, ადამიანებს, რომელთაც ილუზიისგან აღვიძებს უკრაინის მიწაზე ჩამოვარდნილი რუსული ბომბები - პროპაგანდა დასრულდა, ან პირიქით, სულაც ახლა დაიწყო. პერსონალურ ემოციურ ჩარჩოში ავტორი არღვევს წარსული პროპაგანდის დეკოდირების შრეს, იწყებს ფაქტების მოულოდნელ პრაგმატულ ანალიზს და, ამავდროულად, მისი ნარატივი არ კარგავს კინემატოგრაფიულ

ესთეტიკას. თავის მხრივ, კინოამბავი უკრაინული სულისკვეთების თავისუფლებაზე შლის უფრო მეტ პლასტს კულტურით პროპაგანდის თავისებურებებზე, ქალის ფუნქციურ როლზე ომში, თაობათა ქცევაზე – ეს ყოველივე ლიშინისკას კინოს სოციუმის სარკისებრ ეფექტს სძენს.

ამავდროულად, ყურადსაღები მოვლენები მიმდინარეობს თავად რუსეთის სოციო-კულტურულ რეალობაში. ცნობილია, რომ ომის დაწყებიდან დღემდე, რუსეთი მისმა ბევრმა მოქალაქემ დატოვა. ეს განპირობებული იყო მრავალი მიზეზით, მათ შორის, ტოტალიტარულ რეჟიმთან შეურიგებლობით და პროტესტით ყოველგვარი კონფორმისტულის მიმართ. რუსეთიდან გამოქცეული (გამიზნული ტერმინი) მოქალაქეების დიდი ნაწილი, საზოგადოებრივ და კულტურულ სფეროებში მოღვაწე, ერის ინტელექტუალურ ფენას წარმოადგენს. განსაკუთრებით მკვეთრად გამოჩნდა კადრების გადინება კინო და მედია სექტორში, საიდანაც ხელოვანების დიდი ნაწილი, უმეტესწილად, საქართველოსა და სომხეთის ტერიტორიაზე გადასახლდა. ძალიან მალე, საერთაშორისო ორგანიზაციებისა და სხვადასხვა ქვეყნის კანონმდებლობით დაწესებული ეკონომიკური სანქციების ფონზე, რუსეთის კულტურის სამინისტრომ საგრძნობლად გაზარდა ბიუჯეტი გამომსახველობითი სახელოვნებო დარგებისთვის, გამოცხადდა აუდიო-ვიზუალური ნამუშევრების შექმნისთვის კონკურსები და ეს მოხდა არა მხოლოდ ანტიუკრაინული შინაარსის მქონე პროექტების გასაძლიერებლად, არამედ ერთი შეხედვით ნეიტრალური თემის წინ წამოწევისთვის. განსაკუთრებული მხარდაჭერა, შესაბამისად, დაფინანსება მიიღო თემატიკამ, რომელიც რუსული ტრადიციებისა და ეროვნული სულისკვეთების შესახებ იქნა კონკურსებზე წარდგენილი. ბანალურმა პატრიოტულმა თემატიკამ შორსმიმავალი გეგმები დასახა პროპაგანდისტულ სარბიელზე – განემტკიცებინა რუსული მოსახლეობის სიამაყე საკუთარი იდენტობის მიმართ, განეახლებინა სათუთი გრძნობები, გაეხსენებინა დიდი გამარჯვებები. აქ შეუნიღბავად ამოქმედა რამდენიმე კარგად ნაცნობი პროპაგანდისტული მეთოდი: ემოციური რეზონანსი, „ფლანგის შემოვლა“ ანუ შემოვლითი გზა და, რაღა თქმა უნდა, ყველაზე ცნობილი რუსული მეთოდიკა მედიაპროპაგანდაში – „დასწრების მეთოდი“, რომელიც რეალობის იმიტაციისა და სუბიექტური რეალობის შექმ-

ნისტვის ყველაზე მოხერხებული გზაა. არსებობს მოსაზრება, რომ ამგვარმა პროცესებმა რუს ხელოვანთა გარკვეული ნაწილი სამშობლოში დააბრუნა.

ოთარ იოსელიანი 1960–70-იანი წლების ქართული და მსოფლიო კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული პერსონაა, ავტორი – ნოვატორი. მისი კინოლაბორატორია ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და თანამედროვე კინოესთეტიკის თვალსაზრისით – ფუნქციური.<sup>1</sup> „როდესაც ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თავისებურებებზე მსჯელობენ, ყოველთვის აღნიშნავენ კიდევ ერთ განსაკუთრებულ ნიშანს: მის უნარს, შექმნას უტყუარი გამოსახულება, მიდრეკილებას ეგრეთ წოდებული დოკუმენტური სტილისტიკისადმი. ასე ჩანს, რომ რეჟისორის საქმეს ხელოვანი უყურებს, როგორც დროსთან მუდმივ და დინამიკურ შესაბამისობას“. – წერდა კინომცოდნე ირინა კუჭუხიძე. სწორედ ეპოქასთან დინამიკური შესაბამისობის მძაფრ განცდას ჰგავს რეჟისორის ნამუშევარი, რომელიც მან 1994 წელს, ფრანგულ ტელეარხ „არტესთან“ და ქართულ „ტელეფილმთან“ ერთად შექმნა – „საქართველო“. იმ დროისთვის მას გადაცემის კვალიფიკაცია მიეცა, თუმცა, აშკარაა, რომ „საქართველო“, სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკისთვის დამახასიათებელი სტილისტიკის მქონე ნაწარმოებია, რომელიც ქრონიკალური და საარქივო მასალებით თხრობის მეთოდზეა აგებული. შეგახსენებთ, რომ ეს პერიოდი საქართველოსთვის განსაკუთრებული სიმძაფრით შემოინახა ისტორიამ, რაც აშკარა ინსპირაციას ჰგავს რეჟისორისთვის, შეექმნა ახალი, უტყუარი ნარატივი საკუთარ სამშობლოზე საერთაშორისო აუდიტორიისთვის. ტელეფილმი სამი ნაწილისგან შედგება: „წინათქმა“, „ცდუნება“ და „განსაცდელი“. რეჟისორი, საკუთარი მასალის გარდა, ხუთი თაობის ქართველი კინემატოგრაფის მასალის საფუძველზე აგებს თხრობას და გვიყვება საქართველოს ისტორიისა და კულტურის შესახებ საუკუნეების განმავლობაში. უმეტესწილად, ფილმში აქცენტი საქართველოს თანამედროვე ისტორიაზე კეთდება, ხაზი ესმევა რუსეთთან მუდმივ კონფრონტაციას, მასთან ნაძალადევ, თავსმოხვეულ კავშირს. ფილმი იწყება სამოქალაქო ომის ამსახველი საარქივო ვიდეომასალით, რომელიც ყვება რუსეთის მიერ, XIX საუკუნეში ანექსირებული ქვეყნის შესახებ, რომელიც 2 საუ-

<sup>1</sup> კუჭუხიძე, ეკრანი, 2009.

კუნით ევროპას მოსწყდა. ნახსენებია დამოუკიდებელი არსებობის მოკლე პერიოდი, რომელიც, ფილმის ტექსტის მიხედვით, ოქტომბრის რევოლუციას მოჰყვა და კვლავ წითელი არმიის ოკუპაციით დამთავრდა; იმჟამად კი, სსრკ-ის დაშლის შემდეგ, საქართველო ჩართული იყო უთანასწორო ბრძოლაში რუსეთის სამხედრო მანქანასთან, რომელსაც ძველი იმპერიის აღდგენის მეოცნებე გავლენიანი წრეები მართავდნენ. ამკარაა, რომ ფილმის შექმნის აუცილებლობას იოსელიანი ეპოქის ჭრილში ხედავს და არ უშვებს ხელიდან დროს, დაასაბუთოს თავისი ქვეყნის ისტორიული კავშირი ევროპასთან, რომელიც წლების მანძილზე კარგად იყო მიჩქმალული. ეკლექტურ მონტაჟს პუბლიცისტური ხასიათის ტექსტი მიჰყვება, თუმცა, არის მომენტები, როდესაც იოსელიანი არ იკავებს თავს სუბიექტური „ჩარევისგან“. ეპიზოდში, რომელშიც კოლექტივიზაციისას ქართველ გლეხებს უწევთ იურიდიულ ქალაქებზე ხელისმოწერა, წამყვანი ამბობს, რომ ყველა გლეხმა იცოდა წერა - ამგვარი აქცენტირებულად იდეოლოგიური შეფასებები გასდევს რეფრენად თხრობას იოსელიანის ფილმში საქართველოზე, ქვეყანაზე, რომელიც უყვარს, ამაყობს და, ხანდახან, რცხვენია კიდევ.

საქართველოს პირველ არხს, რომელსაც ტელეფილმის დამბადების მრავალწლიანი ტრადიცია აქვს, არაერთხელ ჰქონდა სურვილიც და მცდელობაც გადაეღო ეგრეთ წოდებული მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრის ისტორიული ფილმები. თუმცა, ამ განზრახვას მხოლოდ

2011-12 წლებში შეესხა ფრთები. „გააგრძელე საქართველოს ისტორია“ - დოკუმენტური ციკლი საქართველოს ისტორიაზე იყო ფართომასშტაბიანი პროექტი, რომელმაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პერიოდი მოიცვა. ისტორიკოს გურამ ქართველიშვილის საავტორო პროექტი (რეჟისორი - შალვა შენგელი) იმ დროისთვის, მაუწყებლის პროგრამულ პრიორიტეტს წარმოადგენდა და მასში, 1-ელი არხისთვის უპრეცედენტო ფინანსები გამოიყო. ეპოქის შესაბამისად ისტორიული მოვლენებისა და პიროვნებების კოსტიუმირებული, რეკონსტრუქციული ილუსტრაციები მაყურებელზე მძაფრ ემოციურ გავლენას ახდენდა. თანამედროვე დოკუმენტური დრამის ხერხების ხშირი გამოყენებით ეკრანზე საქართველოს მეფეებს, მეომრებს, გმირებს



ცნობილი ქართველი მსახიობები აცოცხლებდნენ. „გააგრძელე საქართველოს ისტორია“ იყო სრულიად ქართული მედიაწარმოება, რომლის მაღალ რეიტინგს განსაზღვრავდა მისი პატრიოტული, იდეოლოგიური თემატიკა. უცნაური დამთხვევის თუ სხვა გაუხმაურებელ მიზეზთა გამო, პროექტი რამდენიმე წელიწადში დაიხურა და ეს ყოველივე ქვეყანაში მიმდინარე პარტიულ-პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე; თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არც მისი წარმოების წამოწყებას ჰქონდა შემთხვევითი თანმხლები ფონი, გავისხენოთ, რომ „გააგრძელე საქართველოს ისტორიის“ ეთერში ჩაშვების პერიოდი ნაციონალური მოძრაობის უკვე შესუსტებული მმართველობის დრო იყო და ეროვნული თემატიკის ფინანსურ-იდეური მხარდაჭერის მცდელობა ასეთ ჟამს, მრავლისმეტყველია.

დღეს მედიაპროდუქციის შექმნა სექტორულ და იდეოლოგიურ ტენდენციებს ექვემდებარება, ამიტომაც, როდესაც მაყურებელი ირჩევს მედიასაშუალებას, ის ამავედროულად ირჩევს „იდეას“. ტელეფილმი კომუნიკაციური აქტია, რომელშიც მაყურებელი მოპატიჟებულია „სიმართლის“ დამაჯერებელ პრეზენტაციაზე, რაც გააზრებულ კონტრაქტს ჰგავს მათ შორის.<sup>1</sup> თუკი ამ შემთხვევაში ავტორი და მაუწყებელი ერთ პოზიციაში უნდა განვიხილოთ, მაშინ ცხადია, მაყურებელი გააზრებულ კომუნიკაციაში შედის მედია საშუალებასთან, მისთვის აღიარებულად სანდო და მისაღებ საინფორმაციო წყაროსთან. გათვითცნობიერებულმა მაყურებელმა უკვე კარგად იცის, რომ მედიაწყაროს არჩევით ის, უმეტეს შემთხვევაში, ირჩევს „მხარესაც“. თანამედროვე ტელევიზიისთვის ან მედიაპლატფორმებისთვის დამზადებული ფილმები, ხშირ შემთხვევაში, არა კომერციულ შემოსავალზე ან მაღალ რეიტინგზე ორიენტირებული პროდუქტია, არამედ ამგვარი პროდუქციის მიერ კონკრეტულ დროსა და სივრცეში შექმნილი ზეგავლენის, აუდიტორიის აზრის ფორმირების, მენტალური, სოციოლოგიური ცვლილებების ხანგრძლივი ეფექტის განმაპირობებელია. ეს ეფექტი კი გაცილებით ძლიერია, ვიდრე უბრალოდ „შაბათის კინოსეანსით“ გამოწვეული ემოცია.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Aaltonen, Dokumenttielo-kuva, 2006.

<sup>2</sup> Grierson, A Documentary, 1979.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

- Aaltonen J., Dokumenttielo-kuva ja sen tekoprossesi, Helsinki, 2006.
- Baudrillard J., Simulakrumi i Simulacija, Karlovac, 2001.
- Britannica. <https://www.britannica.com/topic/propaganda> 17.10.2024.
- Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/propaganda> 17.10.2024.
- Grierson J., A Documentary Biography, London, 1979.
- Lishchynska S., A Bit of a Stranger, 2024. <https://www.berlinale.de/en/2024/programme/202410588.html> 17.10.2024.
- Zeiher C.L., The Fantasy Itself is the most Real Thing. Exploring Desire in the 21st Century: Žižek and Ideology, 2014. <https://ir.canterbury.ac.nz/items/61ff4fc4-dc17-43a9-855b-fcc058358adf> 17.10.2024.
- კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., 2009.
- ჭიჭინაძე რ., პროპაგანდის ფორმები სამაუწყებლო მედიაში, თბ., 2015.

# ქორეოლოგია



ლევან ალიაშვილი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ასისტენტ-პროფესორი

### რეზიუმე

ბატონების რიტუალი ხალხური ცეკვის მკვლევართათვის ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს საცეკვაო ხელოვნების მაგიურ-რელიგიური დანიშნულებით გამოყენებას. ზემოაღნიშნული წარმოდგენს სახადიანი ავადმყოფის განკურნების საფერხულო მისტერიას. რელიგიური მიზეზით დაავადებული ორი სახის „პერსონა“ გვყავს ქართულ „სარიტუალო პრაქტიკაში“ - „დამიზღებულ-ხატის დაჭერილი“ და „სახადიანი ავადმყოფი“. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით იმართებოდა ჩვენთვის კარგად ნაცნობი „ბატონების რიტუალი“. ჩვენი დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, დიდ ინტერესს იწვევს ქმედების დროს განხორციელებული ქორეოგრაფიული სურათი.

ბატონების რიტუალის აღწერები მრავლად მოგვეპოვება, თუმცა, მე ვეყრდნობი და განვიხილავ ღილი გვარამაძის ვარიანტს. ცეკვებს თან ახლდა

ეგრეთ წოდებული „სააქიმო“ ან სამკურნალო სიმღერები - „იავნანა“ და „ბატონებო“, ან „საბოდიშო“. მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს მუსიკის მეტრო-რიტმულ წყობაზე და შემოიფარგლება ნახაზისა და პლასტიკის ზოგადი დახასიათებით. ელფრუიდა კარალიოვა თავის ნაშრომში „ცეკვის უძველესი ფორმები“ განიხილავს ქალთა რიტუალურ ცეკვებს, რომელზე დაყრდნობითაც შეგვიძლია, წარმოვიდგინოთ ბატონების რიტუალში შესაძლო საცეკვაო პლასტიკა. რიტუალში არსებული საფერხულო, საცეკვაო ნაწილის მყარ არგუმენტად მიმაჩნია ვერა ბარდაველიძის მიერ დაფიქსირებული თავშემოვლებებისა და გარშემოვლების რიტუალი.

სინკრეტული ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ზემოაღნიშნული ქმედება ითვალისწინებს ქორეოგრაფიული კომპონენტების არსებობას.

---

---

## ბატონების რიტუალის ქორეოგრაფიული ასპექტები

*საკვანძო სიტყვები: ცეკვა, საცეკვაო, რიტუალი, ხელოვნება, მისტერია, ქორეოგრაფია*

ბატონების რიტუალი ხალხური ცეკვის მკვლევართათვის ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი ცალსახად და მკაფიოდ წარმოადგენს სინკრეტული ხელოვნების ნიმუშს. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს საცეკვაო ხელოვნების მაგიურ-რელიგიური დანიშნულებით გამოყენებას. ისევე როგორც სხვა მრავალი სოციალური ასპექტი, მედიცინაც რელიგიურ-რიტუალური ქმედების საფუძველზე არსებობდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ყოფისათვის ნაცნობი იყო ერთგვარი „ფარმაცევტიკა“, ამ კონკრეტული დაავადების საწინააღმდეგოდ ჩვენი წინაპრები რიტუალურ გზას ირჩევდნენ, ვინაიდან ავადმყოფობის გამომწვევ მიზეზად ზებუნებრივი ძალების გაღიზიანება მიიჩნეოდა.

რელიგიური მიზეზით დაავადებული ორი სახის „პერსონა“ გვყავს ქართულ „სარიტუალო პრაქტიკაში“ - „დამიზმებულხატის დაჭერილი“ და „სახადიანი ავადმყოფი“. სწორედ სახადიანი ავადმყოფის განსაკურნებლად იმართებოდა „ბატონების რიტუალი“. „გარკვეულ დაავადებას თუ დაავადებათა გარკვეულ ჯგუფს (ნევრო-ფსიქიკური, თვალის, ქალის სნეულებები და სხვა) თავისი ხატი, თავისი ღვთაება ჰყავდა, რომელსაც შესთხოვდნენ განკურნებას. თითოეული მათგანისათვის შემუშავებული იყო სათანადო რიტუალი, წესი. „ბატონების“ კულტთან და „ხატის მიზეზთან“ დაკავშირებული რიტუალების გარდა, საქართველოში არსებობდა სხვადასხვა სახის სამედიცინო-რელიგიური რიტუალი, შელოცვა და სხვა“<sup>1</sup>.

ბატონების რიტუალს და მასთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებს მრავალი მეცნიერის აღწერაში ვხვდებით, თუმცა, ნაშრომში ვეყრდნობი და განვიხილავ ლილი გვარამაძის მიერ მოყვანილ ვარიანტს, ვინაიდან იგი ქმედებას განიხილავს პროფესიული კუთხით. მის მიერ წარმოდგენილ აღწერაში მთელი რიგი საინტერესო გარემოებებია ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით. ჩვენი დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ცეკვის მკვლევართა ინტე-

---

<sup>1</sup> შენგელია, მაგიური, 2022, გვ. 41.

რესს წარმოადგენს ბატონების რიტუალის ქორეოგრაფიული სურათი, საცეკვაო ელემენტები და პლასტიკური თავისებურებები.

„ძველად ფიქრობდნენ, რომ ყვავილსა და წითელას იწვევდნენ ავადმყოფში ანგელოზების, ეგრეთ წოდებული „ბატონების“ დასახლება. ჩვეულებრივ გაისმოდა ჩონგურის ხმა და „იავნანას“ სიმღერა; ქალები რომლებიც ავადმყოფის გარშემო იყვნენ, ართობდნენ „ბატონებს“ ცეკვით, ამასთან, მოცეკვავეები სულ მთლად შიშვლდებოდნენ. ნამდვილ სამკურნალო საშუალებებს არ იყენებდნენ, რადგან ეს „ბატონებს“ არ სურდათ და ისინი სჯიდნენ იმათ, ვინც გაბედავდა მათთან ბრძოლას წამლებით.

ცეკვებს თან ახლდა ეგრეთ წოდებული სააქიმო ან სამკურნალო სიმღერები – „იავნანა“ და „ბატონებო“, ან „საბოდიშო“. სამკურნალო ცეკვა „იავნანას“ თანხლებით უფრო ხშირად გვხვდება ქართლსა და კახეთში, ნაწილობრივ რაჭის რაიონში.

„ბატონებოს“ ან „საბოდიშოს“, რომლებიც „იავნანასაგან“ განსხვავდებიან მუსიკალური შინაარსით, ასრულებდნენ დასავლეთ საქართველოში – იმერეთსა და გურიაში.

ცეკვის თანხლები ორივე სიმღერა სრულდება: პირველი – „იავნანა“, „andante“ და მეორე – „საბოდიშო“, „andante cantabile“. სიმღერის ზომა განსაზღვრავს ცეკვის ნახაზის ტემპსა და რიტმს. ეს საშუალებას გვაძლევს, ვიფიქროთ, რომ ცეკვა აგებული იყო ნელ, დამაკავშირებელ მოძრაობაზე, რაც ძალიან ეხმაურებოდა შემსრულებელთა შინაგან მდგომარეობას“.<sup>1</sup>

მიუხედავად ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი ინფორმაციებისა, სამწუხაროდ, ლილი გვარამაძე შემოიფარგლება საცეკვაო მოძრაობების ზოგადი დახასიათებით, არ ხდება რიტუალში არსებული საცეკვაო ლექსიკის იდენტიფიცირება. ზემოთ მოყვანილი აღწერიდან, ჩვენ შეგვიძლია, მხოლოდ ვარაუდები გამოვთქვათ იმის შესახებ, რომ რიტუალში არსებული პლასტიკა წარმოდგენილი იქნებოდა ზოგადქართული საცეკვაო ლექსიკით, კუთხური დიალექტების გათვალისწინებით. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია მდიდარია სხვადასხვა სახის საცეკვაო მოძრაობებით, სვლებით, ილეთებით, ქალთა საცეკვაო პლასტიკის შემთხვევაში, ერთ, ორ და სამსახსროვანი ხელის მოძრაობებით. აღნიშნული სასიმღერო რეპერტუარის გათვალისწინებით, რაიმე დინამიკური „დავლის“

<sup>1</sup> გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 37-38.

შესრულება მიზანშეუწონლად მიმანია, მაგრამ ორ დაკვრითი ან სამდაკვრითი სვლები, სავსებით შესაძლებელი იქნებოდა. ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში სვლები სამი მიმართულებით გვხვდება – წინსვლა, გვერდზე სვლა და უკუსვლა. ვფიქრობ, ამ რიტუალში სამივეს გამოყენება შესაძლებელი იქნებოდა, რადგან წარმოუდგენლად მიმანია სხეულის მხოლოდ ერთ პოზიციაში დაფიქსირება მთელი პროცესის მანძილზე, მით უმეტეს, სოციუმში უკვე არსებობდა საცეკვაო ხელოვნებაში მრავალფეროვანი შესრულების გამოცდილება. ბატონების რელიგიურ გააზრებასა და ქართველთა წარმართობისათვის ცნობილია სხვადასხვა საკულტო დანიშნულების რელიგიურ-რიტუალური ფერხულები და ცეკვები, რომელთა შესრულებაც კარგად იცნობს ზემოხსენებულ რაკურსებს. ძირითადად, ავთენტურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში საცეკვაო მოძრაობები მაღალი სირთულით არ გამოირჩევა, მათი წრიულად შესრულება შესაძლებელი იქნებოდა ნებისმიერი მიმართულებით.

რიტუალში, წმინდა საცეკვაო ნაწილის გარდა, უმნიშვნელოვანესია მისი საშემსრულებლო ფორმა. თუ გავითვალისწინებთ ვერა ბარდაველიძის აღწერას, რომელშიც ნათქვამია, რომ „ავადმყოფს გარს უვლიდნენ „ბატონების“ „ქურუმი“ (ეგრეთ წოდებული ბატონების მამიდა, ანუ მებოდიშე) სახადიანის მახლობელი ნათესავები და მეზობლები“<sup>1</sup>, სავარაუდოა, რომ ასე მკაფიოდ გამოკვეთილი პერსონაჟი, „ბატონების მამიდა“ რიტუალს ხელმძღვანელობდა. შემსრულებელთა კლასიფიკაცია ერთგვარად ახდენს მისტერიის ფორმის განსაზღვრას. „გარშემოვლა ხდებოდა ერთი მხრით ცეკვითა და გალობით, მეორე მხრით – დახოქილად, დაოთხილად და ფოფხვით“<sup>2</sup> წრიულ საცეკვაო ქმედებასა და გამოკვეთილ პერსონაჟზე ამახვილებს ყურადღებას ნინო მინდაძეც, ამბობს, რომ „თავშემოვლა ცეკვით სრულდებოდა. იცეკვებდა ავადმყოფის დედა, ბებია, მამიდა ან სპეციალურად მოწვეული მებოდიშე“<sup>3</sup>. რიტუალში სახელდებული პერსონაჟი გვაძლევს საფუძვლს, ვიფიქროთ, რომ ცეკვა „წინამძღოლის“ მეშვეობით ვითარდებოდა. ასეთ შემთხვევაში ადვილი შესაძლებელია შემსრულებელთათვის მითითების საფუძველზე სხვადასხვა სახის სვლებისა და მოძრაობე-

<sup>1</sup> ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 130.

<sup>3</sup> მინდაძე, ქართველი, 2013, გვ. 226.



ბის გამოყენება, მით უმეტეს, უკვე ჩამოთვლილი სვლები კარგად ადაპტირდება ზედა კიდურების მოძრაობისას, იგი კი არ ზღუდავს მოცეკვავეს, არამედ პირიქით, ხელს უწყობს საკუთარი ხასიათის გადმოცემაში.

ლილი გვარამაძის მიერ მოწოდებულ სანოტო მასალაში მითითებული იავნანა ნ/8-ია. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული მუსიკალური ზომა ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში ხშირად ფიქსირდება. სანოტო მასალის მიხედვით შესრულებული იავნანას რიტმი ძალიან ჰგავს თანამედროვე სასცენო ქორეოგრაფიაში არსებულ ცეკვა „სამაიას“ რიტმს. არც თუ იშვიათად ვხვდებით იავნანასაც ცეკვა სამაიას მუსიკალურ გაფორმებაში. ავთანდილ თათარაძეს სამაიას სვლების მეთოდური აღწერისას დაფიქსირებული აქვს ოთხი სახის სვლა: „რბილი სვლა“, „სამნაბიჯიანი წინსვლა“, „სამნაბიჯიანი წინსვლა ფეხგადგმით“ და „ქუსლმოქნევით გვერდზე სვლა“.<sup>1</sup> მართალია, თათარაძისეული სვლები თანამედროვე სასცენო ქორეოგრაფიიდან არის მოყვანილი, მაგრამ აღნიშნული მოძრაობები მუსიკის ხასიათითაა ნაკარნახევი და სრულად ემთხვევა რიტმში არსებულ მუსიკალურ მახვილებს. ამას გარდა, თუ გავითვალისწინებთ თანამედროვე სამაიას საცეკვაო პლასტიკას, იგი მისი თვისობრივი მახასიათებლებით ძალიან ახლოს დგას „ნელ და დამამშვიდებელ მოძრაობებთან“. სიმღერაში არსებული მუსიკალური სტრუქტურა და მისი საშემსრულებლო ტემპო რიტმი თავისთავად განაპირობებს საცეკვაო პლასტიკის თავისებურებას. სასიმღერო ნაწარმოები განსაზღვრავს კონკრეტული საცეკვაო ილეთისა თუ სვლის თავისებურებას, ნაბიჯის გადადგმის რაკურსსა თუ მოძრაობის მიმართულების განვითარებას. უმრავლეს შემთხვევაში მუსიკალურ ნაწარმოებში არსებული სახასიათო „პასაჟების“ საფუძველზე ყალიბდება სხეულის პლასტიკის მრავალფეროვნება. აღნიშნულ რიტუალში ცეკვა ჯგუფურად სრულდება, რაც გულისხმობს გარკვეულწილად სინქრონიზაციას. ქმედება რომ ორგანიზებულად მიმდინარეობდა, ამას ვერა ბარდაველიძეც ადასტურებს და ლილი გვარამაძეც. თუმცა, მიზანშეწონილად მიმაჩნია ავთენტურ ხელოვნებაში არსებული გარკვეული ტიპის იმპროვიზაცია. მე არ ვამტკიცებ, რომ „ბატონების“ რიტუალი თანამედროვე სასცენო პლასტიკით მიმდინარეობდა, მაგრამ იმის თქმა

<sup>1</sup> თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 362.

შეიძლება, რომ თანამედროვე სასცენო პლასტიკა განპირობებულია ხალხური საწყისებით. ვფიქრობ, აღნიშნულ რიტუალში ქალის ცეკვა გაცილებით მრავალფეროვანი იყო მთელი რიგი მიზეზების გამო. ერთი მხრივ, სხეულის გაშიშვლებისას შესრულებული მოძრაობები საკუთრივ ახალი საცეკვაო პლასტიკის წარმოშობას განაპირობებდა, რაც თავისთავად ერთობ საინტერესოა შემოქმედებითი თვალსაზრისით. მეორე მხრივ, დაჩოქილი, დაოთხილი, მიწაზე ფოფხვით რიტუალის შესრულება აღიქმება როგორც „პარტერში“ წრიულად

შესასრულებელი საცეკვაო მოძრაობები. ბატონების რიტუალში თავისი სპეციფიკით არის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი ქალების მიერ შესრულებულ საცეკვაო მისტერიებს შორის, ვინაიდან, არც ერთ აღწერაში არ ფიქსირდება საფერხულო მსვლელობა ხელმოხებით, ან ხელიხელგადახვეული, ან ხელჩაკიდებული. ვფიქრობ, რომ ზედა კიდურები აქტიურ საცეკვაო ფაზაში იყო. ზოგადად, ქართული საცეკვაო კულტურა ითვალისწინებს ქალთა საცეკვაო პარტიებში ზედა კიდურების აქტიურ და მრავალფეროვან მოძრაობას. ბატონების რიტუალში ყველა მონაწილე ინდივიდუალურად ასრულებს საცეკვაო ქმედებას საკუთარი რეკვიზიტისა თუ აქსესუარის გამოყენებით. შესაძლოა, შეხება გვექნდეს ჯგუფურად შესრულებულ ქალთა ცეკვის პირვანდელ სახესთან და არა მხოლოდ ფერხულთან.

რაც შეეხება სიმღერას „ბატონებო“, ვფიქრობ, ზემოთ გამოთქმული ვარაუდები საცეკვაო პლასტიკასთან დაკავშირებით სრულად მიესადაგება დასავლეთ საქართველოში არსებულ საცეკვაო დიალექტებსაც. საგულისხმოა რიტუალში ჩონგურის გამოყენება, უმეტეს შემთხვევაში ინსტრუმენტზე შესრულებული მუსიკა გავლენას ახდენს ნაწარმოების შინაარსზე და, ამავდროულად, გარკვეულ დინამიკას მატებს მას, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსი და მისი აღქმის თავისებურება განაპირობებს საცეკვაო დიალექტის ფორმირებას.

ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების პროცესს ანაზღოვანებს სამსონაძე ორ ძირითად ფაქტორს უკავშირებს: „საცეკვაო ხელოვნების წარმოშობის ფაქტორების სქემატური გამოსახულება მათი ორ ჯგუფად დაყოფას ითვალისწინებს: პირველი - ფსიქოფიზიოლოგიური ფაქტორების ჯგუფი და მეორე - ეთნოფაქტორე-

ბის ჯგუფი“.<sup>1</sup>

ფსიქო-ფიზიოლოგიური ფაქტორებიდან სამსონაძე დიდ ყურადღებას უთმობს ადამიანის მუსიკალურობას: „მუსიკალურობა არის ცეკვის თანმხლები მუსიკის შესაბამისი აღქმა. მუსიკის მელოდიური ნაკადი მნიშვნელოვანწილად ცეკვის ემოციურ დატვირთვას განსაზღვრავს“.<sup>2</sup>

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მუსიკალური თანხლება განაპირობებს საცეკვაო პლასტიკას. რა თქმა უნდა, „ბატონებს“ შემთხვევაში ჩონგურზე შესრულებული მელოდია გახლავთ „მოცეკვავეთათვის“ ინსპირაციის წყარო.

სრულად ვიზიარებ გვარამაძის აზრს, რომ „ცეკვის ნახაზის ტემპსა და რიტმს სიმღერა განაპირობებს“, თუმცა, ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი ამავდროულად ზემოქმედებს საცეკვაო ილეთების შესრულების ტემპსა და რიტმზე. რაც შეეხება ნელ და დამაკავშირებელ მოძრაობებს, მეცნიერის მიერ გამოყენებული ტერმინები ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვან მიგნებად მიმაჩნია, რადგან, როგორც ლიტერატურული ტექსტის შემთხვევაში არსებობს „კავშირები“ (მაგალითად „და“ კავშირი), ასევე ქორეოგრაფიული ტექსტის შემთხვევაშიც ფართოდ გამოიყენება მსგავსი კავშირი, რომელიც წარმოადგენს „საცეკვაო წინადადების“ გამოთქმის საშუალებას და ერთგვარ საცეკვაო რეპლიკას ახალი მოძრაობის დასაწყებად.

ბატონების რიტუალში არსებულ ცეკვებზე და მათ თავისებურებებზე ფრიად საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის ოთარ ჩიჯავაძე: „საზოგადოდ ეს საგალობელი წყნარად, ზოგჯერ საკრავის (ფანდურის, ჩონგურის, ჭიანურის) თანხლებით სრულდება. საცეკვაოებიდან ასრულებდნენ გაშლილ და წრიულ ფერხულებს, ქართულს, თამაშს ძუნძულით, ხტომით ბუქნაობით. ზოგიერთი ძონძეში გამოწყობილი ან სავსებით შიშველი ცეკვავდა და მღეროდა“.<sup>3</sup> აქ ნახსენები წრიული ფერხულები თავისთავად გარშემოვლებად და თავშემოვლებად მიიჩნევა, რაც შეეხება ცეკვა ქართულს, ვფიქრობ, ერთი მხრივ, აღნიშნული შედარება აახლოებს მას მონა ქალის ცეკვასთან (ხშირ შემთხვევაში ეთნოგრაფები ახსენებენ ცეკ-

<sup>1</sup> სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, გვ. 93.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 96-97.

<sup>3</sup> ჩიჯავაძე, ქართული, 2009, გვ. 28.

ვა ქართულს ან ლეკურს), ხოლო მეორე მხრივ, ამგვარი მიდგომა შესაძლებელია, გამოწვეული იყოს ავთენტური საშემსრულებლო ხელოვნების სიმარტივიდან გამომდინარე. თანამედროვე გავებით „ცეკვა ქართული“ ძნელად სავარაუდოა, ჩემი აზრით, ნაგულისხმევი უნდა იყოს ზოგად ქართული ქალის საცეკვაო პლასტიკა. ოთარ ჩიჯავაძის აღწერაში დასახელებული საცეკვაო ფორმები, კონკრეტული ცეკვა თუ საშემსრულებლო მახასიათებლები ზუსტად ასახავს ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში არსებულ ილეთებსა და მოძრაობებს. ხტომი, ბუქნაობა თუ თამაში ძუნძულით ნაცნობია ჩვენი ერის საცეკვაო დიალექტიკისათვის, რომელიც ფიქსირდება მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ზემოჩამოთვლილი „ილეთების“ არსებობა ლიტერატურულ წყაროებშიც დასტურდება. მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში თუ სხვა. მართალია, საგალობლების შესრულებისას წარმოუდგენლად მიმჩნია ბუქნაობის ან ხტომითი მოძრაობების შესრულება, თუმცა, ქმედების კულმინაციურ ნაწილში აღნიშნული დასაშვებია, რადგან რიტუალებში საცეკვაო პლასტიკას თავისი სიმბოლური დატვირთვაც გააჩნია. ბატონების რიტუალში საკრავიერი მუსიკის გაჩენა მნიშვნელოვნად ცვლის არსებულ სურათს, რადგან ინსტრუმენტის თანხლებით შესრულებული საცეკვაო მუსიკა კიდევ უფრო ამრავალფეროვნებს საშემსრულებლო პლასტიკას და დინამიკურს ხდის მას.

ვინაიდან აღნიშნული რიტუალი ფიქსირდება, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში, ასევე სამცხე-ჯავახეთსა თუ საქართველოს მთიან რეგიონებში, შეიძლება ითქვას, რომ ბატონების რიტუალი წარმოადგენს ზოგად ქართულ რელიგიურ გააზრებას, „ქართლელების, კახელების, მესხების, ჯავახელების და სხვა მოსახლეობის რწმენის თანახმად, ბარაბაღე სახადის დედაა, რომლის შვილებდაც იწოდებოდნენ: ყვავილი, წითელა, ქუნთრუშა, ყივანახველა, და მისთანანს საერთო სახელად „ბატონები“ ჰქვია“.<sup>1</sup>

ჩემი მოკრძალებული აზრით, ზემოხსენებულ რეგიონებში დაფიქსირებული მუსიკალური დიალექტების გათვალისწინებით იქნებოდა წარმოდგენილი რიტუალებში არსებული საცეკვაო პლასტიკა, მაგალითად, მკლავების მოძრაობა-მიდგომარეობებს შემდეგნაირად აღწერს დავით ჯავრიშვილი: „ერთი და იგი-

<sup>1</sup> ბარდაველიძე, ქართველთა, 1941, გვ. 52.

ვე მიმართულებით (ტოლმხრივად), სხვადასხვა მიმართულებით (ნაირმხრივად), ერთდროულად, ნაირდროულად, თანმიმდევრობით (მიმყოლად), შიგ, გარე, ქვე, წინ, უკან, მარჯვნივ ან მარცხნივ, წრეგვარად, რკალგვარად ან მოხრა-გაშლით, ხელსართავებით ან უმისოდ. მკლავების მოძრაობა შეიძლება ცალკე ან ზეტანისა და ფეხების მოძრაობასთან ერთად - კოორდინირებულად<sup>1</sup>. აქ ნახსენები ვარიანტები შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ კუთხური საცეკვაო დიალექტებისა და მუსიკალური ნაწარმოების დინამიკის შესაბამისად. ეს ფაქტორები ფრიად ამდიდრებს რიტუალის საცეკვაო მხარეს.

ქალთა სარიტუალო ცეკვები ცნობილია სხვა უძველესი ცივილიზაციებისთვისაც. ელფრუიდა კარალიოვას თავის ნაშრომში „ცეკვის ადრეული ფორმები“ დეტალურად აქვს აღწერილი ქალთა სარიტუალო ცეკვებში არსებული საცეკვაო პლასტიკა. იგი ეყრდნობა ანტიკური ხანის არქეოლოგიურ მასალას და ფრიად საინტერესო დასკვნას გვთავაზობს: „ყველა სახის ქალთა რიტუალური ცეკვებისათვის საცეკვაო ლექსიკის ძირითად საყრდენს წარმოადგენს სხვადასხვა სახის რხევითი და ბრუნვითი მოძრაობები, თეძოებისა და მთელი სხეულის გამოყენებით. მოძრაობების შესრულებისას ფეხები მეტწილად არ სცილდება მიწას. ამას მოწმობს არქეოლოგიური მასალებიც. კრეტასა და მიკენის ფილებზე ასახულია ბუნების ძალთა განახლების კულტთან დაკავშირებული ცეკვა. აღნიშნული სრულდება სხეულითა და ხელებით, არც ერთ მათ შორის ყველაზე დინამიკურ ცეკვაშიც კი ფეხები საგრძნობლად არ სცილდება მიწას“<sup>2</sup>.

რიტუალურ ცეკვებში ელფრუიდა კარალიოვას მიერ დახასიათებული ქალის საცეკვაო პლასტიკა ძალიან ახლოს დგას ქართულ საცეკვაო პლასტიკასთან. რხევითი მოძრაობები არ შემოიფარგლება მხოლოდ ადგილზე შესრულებული საცეკვაო ილეთებით, იგი ითვალისწინებს ზედა ტანის გადახრას სხვადასხვა რაკურსით, ასევე ნახევარ ბრუნს, რიგ შემთხვევაში სრულ ბრუნსაც ან სხეულის გარკვეული რაკურსით გადახრილ მდგომარეობაში დავლას. მართალია, ქართულ ცეკვებში თეძოებით მკაფიოდ შესრულებული საცეკვაო ილეთები არ იკვეთება, მაგრამ „გარშემოვლისა“ და

<sup>1</sup> ჯავრიშვილი, ქართული, 2018, გვ. 39-40.

<sup>2</sup> Королева, Ранние, 1977, с. 97 (ავტორის თარგმანი).

„თავშემოვლებისას“ ვერა ბარდაველიძე აფიქსირებს „დაჩოქილ“, „დაოთხილ“ და „ფოფხვით მოძრაობებს“, რომლებიც ასევე სხეულის გამოყენებით შესრულებულ ილეთთა ჯგუფს მიეკუთვნება. ბრუნვითი მოძრაობები ქართულ საცეკვაო პლასტიკაში დღემდე ფართოდ გამოიყენება როგორც ლირიკულ ცეკვებში, ასევე დინამიკური შესრულებისას. სხეულისა და ხელების აქტიურ საცეკვაო მდგომარეობაში დაფიქსირება შესაძლებელია როგორც ეთნოგრაფიაში მოყვანილი აღწერების მიხედვით, ასევე პროფესიული ლიტერატურის დახმარებით. რაც შეეხება ზემოთ ნახსენებ ფეხების გადაადგილების მახასიათებლებს“, ჩვენი ერის ქალთა ცეკვებში დღემდეა შენარჩუნებული სვლების დროს ფეხის იატაკზე მიჯაჭვულობა, მათი უმეტესი ნაწილი ამ პრინციპის მეშვეობით სრულდება, თითქმის ყველა კუთხის საცეკვაო დიალექტში.

ბატონების რიტუალში დაფიქსირებული მუსიკალური მასალა რომ მივუსადაგოთ კარალიოვას მიერ აღწერილი რიტუალური ცეკვების სპეციფიკას და შევაფარდოთ ქართულ ქალთა საცეკვაო პლასტიკასთან, გარკვეული სურათი მიიღება. ამავე კონტექსტით შეგვიძლია, უშუალოდ საცეკვაო მოძრაობებისა და სვლების განხილვაც. ეს ყოველივე მოგვცემს ნათელ სურათს, გავაცოცხლოთ რიტუალში არსებული საცეკვაო პლასტიკის რეკონსტრუირება, რაც, თავის მხრივ, გაამდიდრებს ქალთა საცეკვაო რეპერტუარს.

ბატონების რიტუალი, როგორც სინკრეტული ხელოვნების ნიმუში, სხვა კომპონენტებთან ერთად, მნიშვნელოვნად მოიცავდა ქორეოგრაფიულ ნაწილს, როგორც საფერხულო (შემოვლა, შემოტარება გარშემოვლება), ასევე საცეკვაო პლასტიკის სახით. აღნიშნული რიტუალი წარმოადგენს სახადიანი ავადმყოფის განკურნების ქალთა საფერხულო მისტერიას.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953.
- ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ), თბ., 1941.
- გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია ძირითადი საკითხები, თბ., 1957.

- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010.
- მინდაძე ნ., ქართველი ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა თბ., 2013.
- სამსონაძე ა., ქორეოლოგიის საფუძვლები, გამომცემლობა „კენტავრი“ თბ., 2020.
- შენგელია მ., მაგიური მედიცინის უძველესი გადმონაშთები ქართულ ფოლკლორში, საქართველოს ისტორიის პალიტრა, ტ. 7, თბ., 2022.
- ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2009.
- ჯავრიშვილი დ., ქართული ხალხური ცეკვა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2018.
- Королева Э. А., Ранние Формы Танца, Кишинев, 1977.

**სოფიკო კიკაბიძე,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ხელმძღვანელი: თეატრალური ხელოვნების დოქტორი გიორგი აფხაზავა

**რეზიუმე**

**რას ნიშნავს „სამაია“ და რას გვიმხელს მისი სახისმეტყველება?** საინტერესოა, ის ერთი სიტყვის მნიშვნელობას წარმოადგენს თუ „სამაია“ ორი დამოუკიდებელი სიტყვის ნაერთია? მაგალითად სამა-ია, სამ - აია. ამ სიტყვათა განმარტებისას ორივე შემთხვევაში ერთი და იმავე არსის მატარებელ კოდირებულ სიტყვას ვიღებთ. სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით, ასევე, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე აღბეჭდილ ფიგურათა პლასტიკური ფრაგმენტი ადასტურებს ცეკვა „სამაიას“ რელიგიურ ხასიათს.

„სამა“ - სინონიმი: სამობა. სამობა - „სამსა სამობას შინა...“<sup>1</sup> სამობა - იგივეა, რაც სამება. „თეთრი ია მარიამ ღვთისმშობლის ემბლემას წარმოადგენს“.<sup>2</sup>

„აია“ - წმინდას ნიშნავს, როგორც ქრისტიანულ რელიგიაში, ასევე გვხვდება ყურა-

ნის ტექსტში და „აია“ იმ თავებს წარმოადგენს, რომლებშიც ეს სიტყვა გამოყენებულია, როგორც ბუნებაში ღმერთის არსებობის, წინასწარმეტყველური გამოცხადებათა ჭეშმარიტების სასწაულებრივი მტკიცებულება. ეს სახელწოდება მჭიდროდ დაკავშირებულია საქართველოს ისტორიასთან, „აია“ - კოლხეთის დედაქალაქი (დღევანდელი ქუთაისი - „ქვათაია“). კოლხეთის მეფის, აიეტის სახელსაც ქალაქ „აიას“ სახელწოდებასთან მივყავართ, კუნძული „აია“, რომელიც აიეტის დის, კირკეს სახელთანაც ასოცირდება. აგრეთვე, საინტერესოა ქართული საწესჩვეულებო წინა სააღდგომო და ბზობის რელიგიური რიტუალი „აიობა“, „ბაიობა“, რომელიც არამართო სამეგრელოში, ასევე აფხაზეთსა და სვანეთშიც გავრცელებული იყო და დღემდე შემორჩენილი.

<sup>1</sup> ბაგრატიონი, წყობილსიტყვაობა, 1980, გვ. 187.

<sup>2</sup> კენჭაშვილი, სიმბოლიკები.



მაშასადამე, ასეთი განმარტებით შეგვიძლია სამ-აია-ს სიტყვათა წყობით მისი სახისმეტყველება ვივარაუდოთ: სამი - სამება, აია - წმინდა - წმინდა სამება, სამი წმინდა, სამი ღვთაება, სამი ნიშანი, სამების

მაღლი. ყოველივეს შეჯამების საფუძველზე, ცეკვა სამაია გამოდის არა მხოლოდ საცეკვაო წარმოდგენა, არამედ რიტუალური და უმთავრესად საღვთისმეტყველო ინფორმაციის მატარებელი სახისმეტყველება.

## „სამაიას“ სახისმეტყველება

*საკვანძო სიტყვები: სამ - აია, სამა- ია, სამაია, სახისმეტყველება, ცეკვა, სამა, სამობა, ფსალმუნი, აია, მზე, რიტუალი*

რას ნიშნავს „სამაია“? როკვას? ფერხისას? ფერხულს? ცეკვას? ლექსზე აწყობილ ამბავს? მზის თაყვანისცემას? თამაშობა-სანახაობას? საქორწილოს? ძეობას? რიტუალს? სამ-აიას? თუ ფსალმუნის სახისმეტყველებას?...

გავიხსენოთ სამაიას შესახებ ისტორიული მონაცემები. „როკვა“, „ფერჯისა“, „ფერხული“ - ეს უძველესი ტერმინები ქართულ საცეკვაო კულტურაზე მიგვანიშნებს, რომელთა შინაარსიც განსაზღვრავს როგორც მის ისტორიას, ასევე ფორმასაც. შევეცდები, მოვძებნო სიტყვა „სამაიას“ განმარტება. ქართულში მრავლად გვხვდება ორი სიტყვისგან შედგენილი სიტყვები, როგორც დამოუკიდებელი, ისე ერთიანი შინაარსით. საინტერესოა, სამაია არის ერთი მთლიანი, თუ მისი წარმოშობის მომენტში შეერთდა ორი სიტყვა. მაგალითად: სამა - ია, სამ - აია.

სულხან-საბა ორბელიანთან „სიტყვის კონაში“ მოხსენიებულია სიტყვა როკვა, რომელიც იგივეა, რაც ცეკვა, იგივე, რაც სამა და იგივე, რაც მსგავსი დანარჩენი. ესე იგი, სულხან-საბა ცეკვის მნიშვნელობას ორი დამოუკიდებელი სიტყვით აღნიშნავს: „როკვა - (14,6 მათე) სამა, ცეკვა და მისთანანი“.<sup>1</sup> სულხან-საბა ცეკვა „სამაიაზე“ ინფორმაციას გვაწვდის სიტყვით „სამა“, რომელსაც სხვადასხვა ტერმინთა და სიტყვათა განმარტებაში მოიშველიებს. საინტერესოა, ამ განმარტებებში როგორი კონტექსტით არის

<sup>1</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 537.

„სამა“ წარმოდგენილი, მაგალითად: „თამაშა თათრულად სანა-ხაობას ნიშნავს, ხოლო **თამაშობა** ქართულად მღერა **შექცევათა** სახელია და ესეც იყოფა ექვსად: ასპარეზობად, მღერად, ფუნდრუკად, ხუნტრუცად, **როკვად და შექცევად**, ... როკვა არს სამა, ცეკუა, ბუქნა, კოჭა, ფერჟული, მგრგვალთ წყობა და რაოდენიცა ებანთა და ფანდურთა მიერ იქმნებიან...“.<sup>1</sup> ესეიგი, „სამას“ ქმედების დროს ებანი და ფანდური გამოიყენებოდა. ებანი პირველად „დაბადებაში“ გვხვდება, როგორც ჩანს, იგი უძველესი დროიდან არის ცნობილი. როგორც ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავს, თავდაპირველად ებანის დანიშნულება როკვისას საკრავთა მწყობრში სიმღერა, გალობის თანხლება იყო.<sup>2</sup> სულხან-საბას განმარტების მიხედვით, „**თამაშობა**“ იგულისხმება „**სამას**“ ჩაბმა და მისი სანა-ხაობა, „სამა“ ებანთა თანხლებით სიმღერისა და გალობის ფონზე სრულდებოდა.

„სამა“ - სინონიმი: სამობა.

სამობა - „სამსა სამობას შინა...“.<sup>3</sup>

სამობა - იგივეა, რაც სამება.

სიტყვის დაბოლოება - „ია“ მოვიძიე სულხან-საბას იმავე ლექსიკონში. „ია-ყვაილი გაზაფხულისა“.<sup>4</sup> „თეთრი ია მარიამ ღვთისმშობლის ემბლემას წარმოადგენს“.<sup>5</sup> იისფერი სამოსლის ფერებში წმინდანთან მსახურების განსაკუთრებულობის, ანდა ინდივიდუალურობის აღსანიშნავად გამოიყენება. „ია“ - ყვაილი, თავმდაბლობის სიმბოლოა ქრისტიანულ მოძღვრებაში. ესე იგი, „სამაია“ უფლის მიმართ თავმდაბლობის, ლოცვის გამომხატველია.

დავით ჩუბინაშვილი რუსულ-ქართულ ლექსიკონში ცეკვას<sup>6</sup> როკვით ხსნის და სამაიას ფერხულში აღნიშნავს, როგორც „სამაია, ფერხისი ქალთა“.<sup>7</sup>

ქართული ხალხური ცეკვის ისტორიაში უძველესი ძეობის რიტუალი ფიქსირდება, რომელშიც ქალთა მიერ შესრულებული „სამაია“ მოხსენიებული, ამის შესახებ დოკუმენტურ წყაროს

<sup>1</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 133.

<sup>2</sup> ჯავახიშვილი, ქართული, 1990, გვ. 48.

<sup>3</sup> ბაგრატიონი, წყობილსიტყვაობა, 1980. გვ. 187.

<sup>4</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 143.

<sup>5</sup> კენჭაშვილი, სიმბოლიკები.

<sup>6</sup> Чубинов, Русско-грузинский, 1846, ст. 1166.

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 1143.

სტატიის სახით ჯამბაკო ორბელიანიც გვაწვდის. ის გვამცნობს: „მოვყვებით აქედან ანუ პირველ ყმაწვილის დაბადებიდან: უწინდელ დროს ჩვილი ყმაწვილი რო დაიბადებოდა, თან უნდა სიმღერით ეთქვოთ ეს ლექსი, ქალებს და ყმაწვილკაცებს. „მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდო“ – და სხუანი“.<sup>1</sup>

სიმბოლურად ნათქვამი „მზე შინაოს“ სულხან-საბა განმარტავს ასე: „მზე ესე არს მეოთხესა ცასა ზედა, რომელსაც ეწოდების **კოჭიმელი**“.<sup>2</sup> კოჭიმელი მეოთხე ცას აღნიშნავს, რომელიც მომცრო ზომისაა. **კოჭი** მოკლე და მომცრო სართული.<sup>3</sup> **მელი** – მელია (მათე 8,20).<sup>4</sup> სულხან საბას მოჰყავს მაგალითი მათეს სახარებიდან: „[...] იესომ უთხრა მას: „მელიებს სოროები აქვთ და ცის ფრინველთ ბუდეები. კაცის ძეს კი არ გააჩნია, სად მიიდრიკოს თავი“. სულხან-საბას მიერ განმარტებისთვის მოყვანილი სახარებიდან ეს აბზაცი განსაზღვრავს „მზე შინა და მზე გარეთა, მზე შინ შემოდი“ ტექსტის შინაარსს, უფლის სახლში მოპატიუების და საცხოვრებლის უფლის სახლად დამკვიდრების მიზნით. ესე იგი, სახლი, როგორც უფლის მომცრო სამყოფლის, მეოთხე ცის (მზის სამყოფლის, მზის შინას) მსგავსად სიმბოლურად აღინიშნება. აქვე საყურადღებოა, რომ „მზე შინა და მზე გარეთას“ ტექსტი ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში სხვადასხვა ვარიანტით გვხვდება, მაგრამ „მზე შინა და მზე გარეთას“ ფრაზა უცვლელია. ასევე, ხათუნა დამჩიძე აღნიშნავს: „[...] რატომ ეწოდება ჩვეულებრივ სტრუქტურის ხატობაზე შესასრულებელ ფერხულს „სამაია“... თუ ტექსტს მივყავით, „სამაიასთან“ კავშირი წყდება. უნდა აღინიშნოს რომ ტექსტი, რომელიც სიმღერებში ისმის, თითქოს, კავშირში არ არის მის სახელწოდებასთან, რადგან ტექსტის ნაწილი „სამაია, სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“ გრძელდება სრულიად სხვა შინაარსის მატარებელი ტექსტით“.<sup>5</sup>

გამომდინარე აქედან, შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური ზეპირსიტყვიერების დამახასიათებელი ფოლკლორული ტექსტების ცვლა და, ასევე, სხვადასხვა ვარიანტით წარმოდგენა თავისებურნიშნებს შეიცავს: დროში ცვლას, თაობათა ცვალებადობის, ადგილმდებარეობის, თემის ან დიალექტის მახასიათებლის, ტრა-

<sup>1</sup> ჯამბაკო ორბელიანი, ივერიანელების, ჟურნალი ცისკარი, 1861, გვ. 147.

<sup>2</sup> სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 207.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 173.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 202.

<sup>5</sup> დამჩიძე, საქართველოს, 2022–2023, გვ. 224.

დიციებისა და რიტუალების, ყოფითი წეს-ჩვეულების მიხედვით და ასე შემდეგ. აქვე, მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ მიუხედავად ამ ცვალებადი ნიშნებისა, ტექსტის ძირითადი არსის სახისმეტყველების მაჩვენებელი ფრაზები უცვლელი რჩება.

ჯამბაკო ორბელიანის ჩანაწერში ვხვდებით ქორწილში „სამაიას“ აღწერას: „[...] ბევრი რიგი თამაშობა არის ჩუქნში მღერით. მაგრამ ერთსიმათგანს ვიტყვ, იმ **თამაშობას და იმშექცევას...**“<sup>1</sup> როგორც ცნობილია, „სამაია“ ძეობის რიტუალის შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ, ჯამბაკო ორბელიანის მიერ ქორწილის შესახებ ჩანაწერის მიხედვით, მასობრივი სანახაობრივი ფორმა ფიქსირდება „**თამაშობა-შექცევის**“ სახით.

ვახუშტი ბატონიშვილი დაწვრილებით აღწერს ქართველთა სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო რიტუალს და წეს-ჩვეულებას, მათ შორის, ძეობის რიტუალსაც, რომლის დროსაც მოიწვევდნენ მენესტვეებს და „სამთა გვამთა მიერ ერთმანეთის ხელკიდებით...“<sup>2</sup> ჩააბამდნენ „სამიას“. ვახუშტი ბატონიშვილის ჩანაწერი ჯამბაკო ორბელიანის მიერ ქორწილში „**თამაშობისა და იმ შექცევის**“<sup>3</sup> აღწერილობის მსგავსია, მხოლოდ აქ უკვე „სამაია“ „**სამაიად**“ მოიხსენიება.

ვახუშტი ბატონიშვილის გადმოცემულ ამ ძეობის რიტუალის აღწერაში მენესტვეთა არსებობა „სამიასთან“ ერთად ფსალმუნების კითხვაზე მიუთითებს, რადგან დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნებში ნახსენებია მენესტვენნი, როგორც ფსალმუნის კითხვის დროს თანმხლები ჟღერადი ფონი. ჩასაბერ საკრავთა, კერძოდ, სტვირთა ნაირსახეობაზე ფსალმუნებში ამოვიკითხავთ: ფსალმუნი 97(6) – „**ნესტვთა ჭედილითა და წმითა ნესტვსა** რქისადთა ღალადებდით წინაშე მეუფესა უფლისა“.<sup>4</sup> ფსალმუნი 150, 3 – „[...] აქებდით მას **წმითა ნესტვსადთა**, აქებდით მას ფსალმუნითა და ებნითა...“ და ასე შემდეგ.

წმ. იოანე ოქროპირი ფსალმუნს განმარტავს ასე: „ფსალმუნი გალობა ყოველისთვის წარმოადგენს ზეიმს მოხარულთათვის და

<sup>1</sup> ჯამბაკო ორბელიანი, ივერიანელების, ჟურნალი ცისკარი, 1861, გვ. 147.

<sup>2</sup> საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ვახუშტი ბატონიშვილი, ისტორიული აღწერა, 1914, გვ. 18-19.

<sup>3</sup> ჯამბაკო ორბელიანი, ივერიანელების, ჟურნალი ცისკარი, 1861, გვ. 147.

<sup>4</sup> ტელიძე, ფსალმუნი 97, 2006.

ნუგეშის-ცემას მოწყინებაში მყოფთათვის“.<sup>1</sup> ვინაიდან, ყველაზე ძველ წყაროში - ფსალმუნებში ფიქსირდება საკრავი „ნესტვი“, მისი ხმოვანება „წმითა ნესტვსა“ და მასობრივი ხმაშეწყობილი ფორმა „ძნობა“, აშკარაა, რომ ეს ტერმინები საუკუნოვანი შენარჩუნებით და მათი დატვირთვით კიდევ უფრო ადასტურებს ძეობის რიტუალის რელიგიურ დანიშნულებას.

მენესტვეთა ჩართულობა „სამიასთან“ ერთად უკვე ფსალმუნთა სტვირზე ჰარმონიულად აჟღერებული უფლის სადიდებელი უნდა ყოფილიყო. ანალოგიურად, ამ ვარაუდის მიხედვით, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე მოცემული მუსიკოსთა დასიც ადასტურებს ფსალმუნთა შესრულებას და კრავს მთელი ფრესკის კომპოზიციის შინაარსს, რის საფუძველზეც მრავალ საცეკვაო კულტურათაგან ფრესკაზე აღსაბეჭტად გამოირჩა „სამაია“. მასზე მკვეთრად ასახულია მანდილით ხელში მდგარი ქალთა ჯგუფი. მათი დინამიკა და ცენტრში განლაგებული მუსიკოსთა გუნდის გამოსახულება ადასტურებს, რომ ეს სცენა ცეკვის ფრაგმენტს წარმოადგენს. ივანე ჯავახიშვილი წერდა: „1103 წლის რუის-ურბნისის საეკლესიო კრებამ მონასტრების დღესასწაულების დროს ყოველივე საერო ბნე-ჩვეულების გამოხატულების წინააღმდეგ გაილაშქრა და აკრძალა“.<sup>2</sup> ამრიგად, საეკლესიო რიტუალის ჩატარების გარდა, ტაძარში ყველა სხვა ქმედება აკრძალული იყო, რამაც საფუძველი მისცა, არსებული საერო თუ რომელიმე ღვთაებისადმი განხორციელებულ სარიტუალო ქმედებებს გარე სივრცეში გადაენაცვლათ. მიუხედავად ამისა, ამ კანონიკური წესის დამკვიდრებიდან XVI-XVII საუკუნეების ფრესკაზე აღიბეჭდა საცეკვაო ქმედება, რომელიც ქრისტიანული სამყაროსათვის ყოვლად მიღებული აღმოჩნდა. ისმის კითხვა: **რამ განაპირობა ეს ფაქტი?** ქართული ცეკვის თანხლებით გადმოცემული კონკრეტული ამბავი ექვემდებარება XVI-XVII საუკუნეების კანონიკურ წესებს. თავისუფლად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ფრესკაზე აღბეჭდილი ცეკვა „სამიას“ კანონიკურობაზე, რადგან ზემოთ მოყვანილი მეცნიერთა ვარაუდის და კვლევების შეჯამების საფუძველზე შემთხვევაში, ვასკვნით ცეკვა „სამიას“ რელიგიურ სახისმეტყველებას.

<sup>1</sup> შალამბერიძე, წმინდა, 1995, გვ. 338.

<sup>2</sup> ჯავახიშვილი, ქართული, 1990, გვ. 217.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებისა და სულხან-საბას მიერ მოწოდებული დამოუკიდებელი სიტყვების – „სამა“ და „ია“ განმარტების შემდეგ საინტერესოა „სამ“ – „აიას“ მნიშვნელობა.

**აია** – (ბერძნულად **Ἄγια**) წმინდას ნიშნავს, ასევე როგორც წმინდა სამება – **αγίας τριάδας**, აია წმინდა სოფია – **Αγία Σοφία**, ან წმინდა ათონის მთა – **Ἄγιον Ὄρος**. „აია“ ასევე გვხვდება ყურანში [ნაბარაბულად **آيَا**]. აია – „ყურანის ტექსტის შემადგენელ სურებში (თავებში) არსებული დანაყოფი, ყურანის ლექსი. ყურანის ტექსტში ეს სიტყვა გამოიყენება ბუნებაში ღმერთის არსებობის, წინასწარმეტყველურ გამოცხადებათა ჭეშმარიტების სასწაულებრივ მტკიცებულებად, რაც სიტყვა სიტყვით ნიშნავს ნიშანს, სასწაულს. ძირითადი [ა/ა/ა] ყურანში გვხვდება **382**-ჯერ არსებითი სახელი ფორმით **აია** შემდეგი მნიშვნელობით: 1. ნიშანი; 2. ყურანის ერთეული – აია; 3. სასწაული; 4. ღვთაებრივი მადლის ნიშანი“. <sup>1</sup> ჩვენ მესამე სურის (ანუ თავის) მესამე აიაში ამოვიკითხავთ: „(შუამავალო!) მან თანდათან ზემოავლინა შენზე ჭეშმარიტი წიგნი, დასტურად იმისა, რაც მის უწინარეს იყო; და მოავლინა თევრათი (თორა) და ინჯილიც (სახარება)“.<sup>2</sup>

აიას ქართული წარმომავლობა – სად გვხვდება საქართველოში სიტყვა აია? „აია“ კოლხეთის უძველესი სახელია, რომელსაც არაერთი მითოლოგიური თუ ისტორიული წყარო ადასტურებს და უკავშირდება კოლხეთის მეფე აიეტს. „...აიაიე“ გამოიყენება „კოლხიკეს“ ნაცვლად ადგილის სახელის მიხედვით. „აია“ კოლხეთის ქალაქია სხვებთანაც და ლიკოფრონთანაც. „აიას“ მოქალაქე კაცი „აიაიოსია“, მოქალაქე ქალი – „აიაია“. კირკეს კუნძულსაც „აიაია“ (ჭქვია) ამავე კირკეს გამო. თუ კუნძულ „აიაიას“ თავდაპირველი სახელი ორი აი-თ აქვს, იქაურ კირკესაც მესამე აი უნდა ჰქონოდა, რათა ყოფილიყო „აიაიაიე“, რაც არ გამოიყენება ცუდი ჟღერადობისა და უკვე თქმული ომონიმის გამო. გეოგრაფი სტრაბონი ასახელებს ქალაქ „აიას“ ფაზისზე და ამბობს, რომ კოლხეთის ამ „აიასთან“ არის კირკეს კუნძული „აიაიეც“. გმირმა აიეტმა რომ სახელი ამავე „აიადან“ მიიღო, ამას ძველი მწერლები ცხადყოფენ“.<sup>3</sup> არგონავტების მითში ქვეყანას, სადაც მათ ილაშქრეს,

<sup>1</sup> ბოჭორიშვილი, ისლამი, 2022, გვ. 16.

<sup>2</sup> ყურანი.

<sup>3</sup> ურუშაძე, ძველი, 1964, გვ. 183.

ეწოდება „აია“ და მის დედაქალაქს (დღევანდელი ქუთაისი) - აია.<sup>1</sup> მეცნიერთა აზრით, არგონავტების მითის პირველი სახე უნდა შექმნილიყო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც სახელი „კოლხიდა“ არ არსებობდა და ამ მხარეს ერქვა სხვა სახელი - აია: მიწა ქვეყანა.<sup>2</sup> ჰომეროსის ძვ.წ. IX – VIII საუკუნეების „ოდისეა“ წარმოადგენს უძველეს წყაროს, რომელშიც მოხსენიებულია კოლხეთის პირვანდელი სახელწოდება „აია“...<sup>3</sup> ჰომეროსმა არ იცის სახელი კოლხეთი, მაგრამ მის მაგივრად ახსენებს „აიას“. ოდისეაში გეოგრაფიული სახელი „აია“ მოხსენიებულია სამ ადგილას, რომლის მიხედვით „აია“ არის ქვეყანა, რომელშიც მზე იწყებს ამოსვლას (XII, 1-4).<sup>4</sup> ასევე, ოდესეაში აღნიშნულია: „[...] აიას მივალწიეთ, სად კირკე მკვიდრობს...“.<sup>5</sup> ასევე, „კირკეს კუნძულის სახელწოდება „აიაიე“, რომელიც „აიას“ კუთვნილს, მის ნაწილს აღნიშნავს და მისი მდებარეობა აიეტის ქვეყანაშია“.<sup>6</sup> ჰეროდოტე წერს: „გრძელი ჰომადლით მოსცურეს „აია“ კოლხიდაში, მდინარე ფასისთან“.<sup>7</sup>

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, „აია“ კოლხეთის დედაქალაქს დღევანდელი ქუთაისი წარმოადგენდა, რომელიც ძველ წყაროებში მოხსენიებულია „კვტაიას“,<sup>8</sup> „ქვათაიას“ სახელწოდებით. ამ ტერიტორიაზე აღმოჩენილ უძველეს გამოქვაბულთა არსებობა მიგვანიშნებს მის სახელწოდებაზე - „ქვად“- კლდე გამოკაფული, როგორც ქვაბი;<sup>9</sup> აია - წმინდა; ესე იგი, წმინდა ქვაბი კლდე გამოკაფული. ვინაიდან, ქალაქიც და კუნძულიც „აია“-თია მოხსენიებული, „აია“, „აია“ და „ქვათ - აია“-ც წმინდას და წმინდა გამოქვაბულთა კომპლექსს, ან ერთი რომელიმე გამოქვაბულის მიმართ მინიჭებულ სახელს ადასტურებს. ასეთმა თანმიმდევრულმა წყობამ, ასევე, შეიძლება, „მზე შინა და მზე გარეთას...“ და, ასევე, „სამაია სამთაგანა, ვერ იქნება ორთაგანას“ არსთან, მის უძველეს პერიოდთან მიგვაახლოვოს. (სამთა) განა, როგორც სულხან-საბა განმარტავს, „განა ესრე არს რა ვიმოწმებდეთ თხრობათა შინა ვეტყვით:

<sup>1</sup> ურუშაძე, ძველი, 1964, გვ. 8.

<sup>2</sup> გოზალაშვილი, მითრიდატე, 1965, გვ. 8-9.

<sup>3</sup> ჰომეროსი, ოდისეა, 1979, გვ. 53.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 24.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 49.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 214.

<sup>7</sup> ყაუხჩიშვილი, ჰეროდოტე, 1975, გვ. 29-30.

<sup>8</sup> ურუშაძე, ძველი, 1964, გვ. 182.

<sup>9</sup> სულხან საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 372.

განა ესრე თქვა? განა ესრე გესმის? განა ესრეთ იხილე?“. <sup>1</sup> ესე იგი, „განა“ – „სამთა“, როგორც უფლის ერთარსის, სამების დამოწმებას ნიშნავს.

აია – აიობა (აფხაზურად) – ბზობის წინა კვირა, ხოლო „ბაიობა“ – ბზობა. <sup>2</sup> ნუგზარ ანთელავა „აიას“ დღესასწაულს ასე აღწერს: „ამ დღეს აფხაზები თავიანთ საცხოვრებლებს გაზაფხულის ყვავილებით მორთავდნენ, მსხვერპლშეწირვა ან სხვა, რამ საკულტო მსახურება არ იცოდნენ; დილიდანვე საზოგადოებრივი თავშემყრის ადგილებში იკრიბებოდნენ და საღამომდე ცეკვით, ბურთის თამაშით, ჭიდაობით, ქვებისა და იარაღის მიზანში სროლით, ცხენების ჯირითით ერთობოდნენ“. <sup>3</sup> (როგორც სულხან-საბა აღნიშნავს, თამაშობა – სამა, ასპარეზი, შეჯიბრი...) ამავე ენციკლოპედიაში ნახსენებია „ბაიობაც“, რომელი წეს-ჩვეულებაც აფხაზებს მეგრელებისგან ჰქონიათ ნახსენები. ნიკოლოზ ჯანაშიას ვარაუდით, აფხაზური „აიაობას“ სახელწოდება „აიას“ (მეგრულად), კერძოდ, ყვავილი „იასგან“ წარმოშობილი უნდა ყოფილიყო (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ია თავმდაბლობის ნიშნად მიიჩნევა). მისი გადმოცემით, საწესჩვეულებო დღემდე „აიაობამდე“ სამი კვირის განმავლობაში აკრძალული იყო ყოველგვარი გასართობი და სამიწათმოქმედო ხვნა-თესვის სამუშაოები. <sup>4</sup>

სამეგრელოშიც ანალოგიურად ემზადებოდნენ და დიდმნიშვნელოვნად ხვდებოდნენ დიდმარხვის მეხუთე კვირადღეს, ანუ ბზობის წინა კვირას. ეს ღირსშესანიშნავი დღეც ზემოთ აღწერილ წეს-ჩვეულების მსგავსად ტარდებოდა. „აიაობა“ იხსენიება განსაკუთრებით მნიშვნელოვან რელიგიურ დღესასწაულთა ჩამონათვალში, რომლის დროსაც იცოდნენ ასევე ცეკვა, მარულა, მიზანში სროლა, ჭიდაობა და სხვა სახის შეჯიბრებები და იების ერთმანეთისთვის მირთმევა და სახლების მოკაზმვაც. ყვავილები მიჰქონდათ ნათესავთა საფლავებზეც.

ხალხურ ზეპირსიტყვიერებამ შემოგვინახა:

აიარე, ბაიარე,

ბაიაში წორი თანა ფარე,

ქირსე რენი დო კალანდა რე,

<sup>1</sup> სულხან საბა ორბელიანი, სიტყვის, 1949, გვ. 63.

<sup>2</sup> ბახია-ოქროაშვილი, აფხაზურ-ქართული, 2020, გვ. 37.

<sup>3</sup> ანთელავა ენციკლოპედია, 2006, გვ. 11.

<sup>4</sup> Джанашиа, Статьи, 1960, ст. 33.



წაკურთხია ჯგირი დღა რე.<sup>1</sup>

და ესე განიშარტება – აიაა, ბაიაა (ბზობაა), ბაიას (ბზობის) სწორი აღდგომაა, ქრისტეს შობა და კალანდაა, წყალკურთხევა კარგი (წმინდა) დღეა. სამეგრელოში მეხუთე კვირა დღეს – „აიააჟაშხას“ („აია კვირა დღეს“) და მეექვსეს – „ბაიააჟაშხას“ („ბაია კვირა დღეს“ – „ბზობის კვირა დღეს“) უწოდებენ. ასეთი ეპითეტები კვირადღის, ანუ მზის დღის, თანდათანობით მეტი მნიშვნელობის მინიჭებას გულისხმობს, რაც, შესაძლოა, აღდგომის მოახლოებას უკავშირდება. ნიკოლოზ ჯანაშია აღნიშნავს, რომ არც სახელწოდებაში და არც საამდღისო ღონისძიებებში არ ჩანს ზოგადად ქრისტიანობასთან, კერძოდ კი, აღდგომის ბრწყინვალე დღესასწაულის მოახლოებასთან დაკავშირებული საკულტო ქმედებები, ის მიეკუთვნება უფრო ძველ საკულტო პროცესებს. ასტროლოგიურად გაზაფხულის პერიოდში დაწყებული აღდგომამდე მზე ცაზე ყოველ კვირას ნელ-ნელა მალლა იწევს, როგორც ჩანს, ეს მნათობი „აიობის“ დღისთვის ცაზე მნიშვნელოვან სიმალლეს აღწევს, რის საფუძველზეც მკვლევარი მოიაზრებს, რომ „აიობა“ გაზაფხულის ბუნიობისადმი მიძღვნილ დღესასწაულთა ციკლის ერთ-ერთ დღეობას წარმოადგენს. მისი თქმით, ამ აზრს უფრო აძლიერებს ფაქტი, რომ სწორედ აიობაზე იცოდნენ ბურთის (ბურთი კი მზის სიმბოლოა) პირველი თამაში და ეს დღე ყვავილების დღედ მიიჩნეოდა. ამგვარად, ბუნიობის პერიოდში ბუნებაში ციკლური ცვალებადობის მიმდინარე პროცესებს უკავშირდება და ის აღქმულია, როგორც კრიტიკულ დროდ, როცა კოსმიური წესრიგის, წონასწორობის რღვევის საშიშროება დგება. სწორედ ამიტომ ეწყობა „აიობის“ დღეს ლოცვები და შეჯიბრებების სახით ტარდება მაგიური ხასიათის სხვადასხვა თამაშობები.<sup>2</sup> ასე აღწერს „აიას“ დღესასწაულთან დაკავშირებულ ქმედებებს, სარიტუალო პროცესს და მზის ციკლის მდგომარეობას ნიკოლოზ ჯანაშია.

საინტერესო ცნობას გვაწვდის თეიმურაზ მიბჩუანი სვანეთში უძველესი მიწათმოქმედებისა და მიწისქვეშეთის ღვთაება „აიას“ შესახებ: „სვანებმა იცოდნენ ამ ღვთაების დღის აღნიშვნა, რასაც „აიამიშლადელ“ („აიასკვირა“) ეწოდებოდა. „აიას“ ღვთაება ქვემო სვანეთში დღემდეა შემონახული... ერთ სვანურ ხალხურ ლექსში

<sup>1</sup> საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ბიბლიოვიკი – აიობა.

<sup>2</sup> Джанашиа, Статьи, 1960, ст. 33-45.

ნათქვამია: „აია, ბაია დალინჩალი, ლინჩალის მშვიდობით ჩავაროს, თანაფა მშვიდობით მოსულიყოს“. ამ ლექსში ჩამოთვლილი ღმერთებიდან „აია“, „ბაია“, ყველაზე ადრინდელია. „აია“ და „ბაია“ უძველესია და შუმერულიდან მომდინარე უნდა იყოს. როდესაც ამ ლექსს ამბობენ, ცეკვის დროს ხელში პური უკავიათ, რომელსაც შუაში ხვრელი აქვს, მასში ნელ-ნელა ყრიან ფქვილს და ზემოთ მოტანილი ტექსტის წამღერებით და ცეკვით ილოცებიან.<sup>1</sup>

მაშასადამე, ასეთი განმარტებით შეგვიძლია სამ-აია-ს სიტყვათა წყობით მისი სახისმეტყველება ვივარაუდოთ: სამი - სამება, აია - წმინდა, სამაია - წმინდა სამება, სამი წმინდა, სამი ღვთაება, სამი ნიშანი, სამების მაღლი. ყოველივეს შეჯამების საფუძველზე, ცეკვა სამაია გამოდის არა მხოლოდ საცეკვაო წარმოდგენა, არამედ რიტუალური და უმთავრესად საღვთისმეტყველო ინფორმაციის მატარებელი სახისმეტყველება.

ამგვარი სახისმეტყველების განხილვით, „სამაია“ უძველეს სახელწოდებად გვესახება, რომელმაც ქართულ მეხსიერებაში კვალი დატოვა და დროს გაუძლო თავისი მყარი შინაგანი არსით, სახისმეტყველებით, სიღრმით, ენერგეტიკით, რომლის ფესვებიც საქართველოს ისტორიასთან გვაბრუნებს და ღვთის სადიდებლად მოვლენილი ეს ქმნილება დღევანდელ რეალობაშიც ავლენს იმ ესთეტიკას, რაც მის სიდიადეში, მონუმენტურობასა და გრაციოზულობაში გამოიხატება. სოლიკო ვირსალაძის მიერ ესკიზში გაცოცხლებული „სამაიას“ გამოსახულება ანარეკლია ფასეულობათა ნაკრებისა: რწმენა, ისტორია და ის ღირებულებები, რომლებიც უწყვეტად გვაკავშირებს „სამაიას“ სახისმეტყველებასთან, მის ინფორმაციასთან და მის ისტორიასთან. ვირსალაძემ „სამაიას“ სახე სწორედ რომ იმ ღირებულებით გადმოსცა, რასაც ეს უძველესი ცეკვა იმსახურებდა, მან შთაგონების წყაროდ გამოიყენა საქართველოს ისტორიაში ყველაზე ღირებული თამარ მეფის ფრესკა. კოსტიუმში გამოყენებული ფერები ზუსტად ესადაგება ქართული ფრესკისა და ხატწერის კანონიკას. თვალ-მარგალიტით მოჭედილ სამოსთა მორთულობა, ფსალმუნთა მიმართ შემკობილ სიტყვას ჰგავს. ვირსალაძის „სამაია“ აღმატებული ფორმაა სხვა ქართული საცეკვაო კოსტიუმებისგან განსხვავებით და სწორედ ასეთი სახით შექმნილი ფორმა, როგორც გაცოცხლებული ფრესკის შთაბეჭდი-

<sup>1</sup> მიბჩუანი, დასავლეთ, 1989, გვ. 189-191.

ლებას ტოვებს, ასევე გვევლინება მაღალი სიტყვის გადმოცემის მშვენიერებად.

„სამაიას“ განძი მეტად საყურადღებოა მისი მთავარი და უძველესი სახისმეტყველების გამო და აუცილებელია მისი UNESCO-ს სიაში შეყვანა. სხვადასხვა კვლევის მიუხედავად, „სამაიას“ შესახებ ძირეული ინფორმაცია არ გაგვაჩნია. საქართველოს ისტორია არის მსოფლიოს ერთ-ერთი უძველესი წყარო, ასევე, „სამაიას“ იდუმალი სახისმეტყველება შორეული წარსულის ინფორმაციის მატარებელია. ყოველივე ამის გამო, ჩემი აზრით, მისი სახისმეტყველება ბევრად ღრმა კვლევის აუცილებლობას მოითხოვს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთელავა ნ., ენციკლოპედია, აფხაზური მითები, რიტუალები, სიმბოლოები, თბ., 2006.
- ბაგრატიონი ა., წყობილსიტყვაობა, თბ., 1980.
- ბახია-ოქროაშვილი ს., აფხაზურ-ქართული ეთნოგრაფიულ ტერმინთა ლექსიკონი, თბ., 2020.
- ბოჭორიშვილი ს., ისლამი: ტერმინოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 2022.
- გოზალაშვილი გ., მითრიდატე პონტოელი, თბ., 1965.
- დამჩიძე ხ., საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთის საცეკვაო დიალექტი, კრებული Art კვლევები, თბ., 2022-2023.
- კენჭაშვილი გ., სიმბოლიკები ქრისტიანულ ხელოვნებაში. <http://www.nplg.gov.ge/greenstone3/library/collection/dictiona/document/HASH014c64c07bdabc62986435c4.4?p.s=TextQuery> 12.11.2024.
- საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ბიბლიოვიკი, აიობა. [https://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90?fbclid=IwY2xjawGt01BleHRuA2FibQIxMAABHX4jXkqzpe3FKU8B3JQ5JQJZQL-3k3jBYtUbuH0UD7bgMufj5HjdtwJNNA\\_aem\\_ZjGnqBkY3TmEymoPTsjPcQ](https://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90?fbclid=IwY2xjawGt01BleHRuA2FibQIxMAABHX4jXkqzpe3FKU8B3JQ5JQJZQL-3k3jBYtUbuH0UD7bgMufj5HjdtwJNNA_aem_ZjGnqBkY3TmEymoPTsjPcQ) 12.11.2024.
- საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ვახუშტი ბატონიშვილი, ისტორიული აღწერა, თბ., 1914.

- სულხან საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, თბ., 1949.
- მიბჩუანი თ., დასავლეთ საქართველოს ქართველ მთიელთა ეთნოგენეზის, განსახლებისა და კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1989.
- ურუშაძე ა., ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბ., 1964.
- შალამბერიძე გ. (რედაქტორი), წმინდა მამათა მოკლე განმარტებითი ლოცვანი, თბ., 1995.
- ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1990.
- ჯამბაკო ორბელიანი ა., ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი, ჟურნალი ცისკარი, თბ., 1-ელი იანვარი, 1861.
- ყაუხჩიშვილი თ., ჰეროდოტე „ისტორია“, ტ. I, თბ., 1975.
- ჭელიძე ე. (რედაქტორი), ფსალმუნები, ტ. IV, თბ., 2006.
- ჰომეროსი, ოდისეა, თბ., 1979.
- Джанашиа Н. С., Статьи по этнографии Абхазии Сухуми, 1960.
- Чубинов Д., Русско-грузинский словарь, 2ч., Санкт-Петербург, 1846.
- ყურანი. <https://archive.org/details/QuranGEO/page/n25/mode/1up>  
<https://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90> 12.11.2024.

---

---

## **THEATRE STUDIES**

**Marine (Maka) Vasadze,**  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Doctor of Arts, Associate Professor

### **THE PROBLEMS OF THE THEATRE OF THE ABSURD IN THE LATEST GEORGIAN THEATRE**

*Keywords: Theatre, absurd, interpretation, concept, director, performance*

#### **Abstract**

In Georgia, interest in the theater of the absurd and other trends created in the second half of the 20th century—post-dramaturgy, new textuality, in-youth dramaturgy, etc.—began after the collapse of the Soviet Union in the 1990s. Among the playwrights of the so-called theater of the absurd, the plays of Eugène Ionesco, Samuel Beckett, and Edward Albee are most often staged. This, of course, was caused by the existence of Soviet censorship. Plays by the representatives of existentialists, absurdist, and even more so of later trends were banned and were not staged in the republics of the Soviet Union. Since the period of independence, anti-dramatic plays have not only been staged in Georgia; moreover, dramatists of a new generation of Georgians use techniques characteristic of absurdity or other directions in their plays.

In the latest Georgian theater, directors of different generations intensively stage the works of absurdist playwrights. In addition to Beckett, Ionesco, and Albee listed above, they also turned to other playwrights.

In the present article, I will try to determine why plays by representatives of the theater of the absurd are so often staged in the Georgian theater today, while the so-called theater of the absurd was in decline by the end of the 1960s. Some of its innovations were absorbed into the main directions of the theater (although they were ready for further experiments); some authors saw a new direction,

while others continued in the same spirit.

To analyze the problem, I will consider several performances realized on the stage of the Georgian theater over the past five years. In particular: Edward Albee's „The Zoo Story“ staged by the young director Saba Aslamazishvili (2019), Samuel Beckett's „Endgame“ directed by Robert Sturua (2020), Samuel Beckett's „Happy Days“ interpreted by Giorgi Abkhazava (2022), and Eugène Ionesco's „Rhinoceros“ staged by Zura Getsadze (2023).

In 2019, the young director Saba Aslamazishvili staged The Zoo Story in the Meskheti Theatre. By that time, there were already several interesting performances based on the same play on the stages of Georgian theaters. What was outstanding and/or original about the interpretation of the almost novice director? The director used a polystylistic technique in the production, combining techniques of the theater of the absurd with forms of other theatrical directions. While watching the play, you would recognize documentary-interactive, naturalistic, realistic, expressionist, existential, epic, or non-epic theater techniques. He used Shakespeare's famous phrase „All the world's a stage“ to unite all these trends, but he also put irony into it. The director and the actors intensified the theme of homosexuality in the play and brought it to the fore. The problems that troubled Albee in the 60s are extremely relevant today: rejection of the different, hypocrisy, unforgiveness, incompatibility with society, alienation, loneliness, the search for the essence of life, and love. According to the director's concept, the audience became not only a witness but also a direct participant in the story of Peter and Jerry.

Beckett's Endgame is a performance realized in the theatrical language, style, and form of Robert Sturua. Robert Sturua starts working on the play with text analysis, editing, and montage. Endgame is based on the same principle. He translated the play together with Nino Kantidze. In the so-called stage text, the director included excerpts from Revelation (bible), „Waiting for Godot“, and also added a few of his phrases. Despite these edits, Sturua preserved the rhythmicity, musicality, and rhythmical sound of Beckett's text. In a performance, unlike a play, the same texts and actions are not repeated as often as with Beckett. Sturua enhanced

the soul-crushing, inescapable, unending atmosphere of the play. This made the feeling of the apocalypse even more vivid and terrifying. Sturua created a deep, philosophical-existential farce, morality, and sometimes a carnival atmosphere on stage. Sturua's performance begins and ends with the appearance of Christ. In this way, the director ties together the plot, message, form, and structure of the play. In the finale, Clov shoots Christ with the same hunting rifle he wanted to use to kill Hamm. The Son of God, who appeared as a savior, was again condemned to death by mankind. According to Robert Sturua's interpretation, *Endgame* is a warning to mankind, an apocalypse that, in form, goes beyond a monodrama, morality, carnival, interactivity, epic and non-epic.

In 2022, Giorgi Abkhazava staged Samuel Beckett's *Happy Days* in his chamber theater. The director reduced the 42-page work to 7 pages, shortened and edited the text, and brought some of the characters mentioned in the play to life on stage (for example, Mr. and Mrs. Shower). Despite these changes, Beckett's main point remained. Giorgi Abkhazava became a kind of director-author of *Happy Days*. Gia Kancheli's musical phrases, created in different periods and not included in the works, define the style of the performance and create the mood. It is this music that evokes associative comparisons with Fellini's extravaganza. In both the play and the performance, the main acting character is Winnie, Nino Gachechiladze; Tsofne Maisuradze's Willie is a supporting character; and the revived Mr. and Mrs. Shower of Giorgi Tenadze and Tata Metskhovrishvili represent the carnival masks of people's theater. Nino Gachechiladze's Winnie is a tragic, tragic character. Winnie, conveying the thoughts and feelings of a person deprived of the sense of life, is the axis of the play—expressing the absurdity of the existing world. Based on the sarcastic-humorous title of the play, the main message of Giorgi Abkhazava's performance is Beckettian. Despite everything, life goes on, no matter how absurd it is.

In 2023, Zurab Getsadze implemented the project of the Theater Development Fund in the Sukhumi Drama Theater—Ionesco's *Rhinoceros*. The director scrupulously follows the author's text. However, he changed the title of the play and called the play

---

---

Rhinoceroses. The main message of the director and the creative team is that despite all the difficulties, alienation, and loneliness, Homo sapiens has to maintain his humanity in the crowd, deprived of the ability to think, with slave psychology, turned into rhinoceroses. Otherwise, one becomes a big, fat animal, a rhinoceros with a big mouth and a small brain, who does not care at all about understanding the essence of life and is driven only by animal instinct. Zura Getsadze's play harmoniously combines drama, sarcastic humor, and comic elements.

At the beginning of the article, I raised an interesting issue: Why are the plays of the playwrights of the theater of the absurd being staged with such frequency in the Georgian theater today? I think the analyzed plays will answer this question. In conclusion, I will say that the problems depicted in the plays of the absurdist playwrights are still very relevant today, not only in Georgia but throughout the world.

Today, most of the world's population is engaged in war. To gain power, different states either wage internal wars or fight other states for political or economic influence, territorial expansion, access to mineral resources, and further enrichment. Today, in the 21st century, there is still violence, oppression, discrimination, slavery, separatism, and gender inequality. Today, there is still religious fanaticism, fetishism of political figures, creation of idols, and/or „idolatry“. Today, there is still slave psychology, mass hysteria, etc. Today, the thinking intellectual still feels lonely, alienated, and thrown into a „hostile world“. Today, one is still searching for the meaning of true existence. Today, one still has a feeling of the absurdity of the world.



## FILM STUDIES

Zviad Dolidze,  
Film historian and critic,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Professor, Ph.D. in Art Criticism (Film Studies)

### GENRE DIVERSITY IN 1970S FRENCH CINEMA

*Keywords: genres, film industry, New Wave, film magazines, film market*

#### Abstract

The French film industry was focused on commercial rails, and a significant part of the New Wave representatives also went to this path, although some of them (e.g., Costa-Gavras, Jean-Luc Godard) switched to pure political cinema as well, which could not generate much income. Filmmakers often had to face the problems of censorship and creative freedom, and overcoming them did not turn out to be an easy task. French film production was successful at the foreign box office, which led to increased competition from Hollywood. Famous film companies like Pathe and Gaumont merged their film networks and developed into major demonstrators. New challenges have generated increased production costs, discussions to find new ways of development, and experiments in the narrative forms, themes, and genres of the films.

Most of the audience chose such films, where they showed streets, cities, and, in general, life as their daily routine, devoid of any novelty or useful activity. The main characters of such films must necessarily have been people like the audience, who dreamed of a better future, shared the existing socio-economic difficulties, and even strived to correct them. The movie theaters did not lack publicity. The French went with their families to watch the new film and discuss it.

A successful trial of competition with American gangster cinema was fixed by Jean-Pierre Melville with the film *The Red Circle* (1970). In this special dramatic crime thriller, Melville's unique style

of directing handwriting continued to appear, through which he, as an intelligent, though extremely hardworking filmmaker, showed a plot containing unexpected moves and emotionless, cold-hearted characters. This film was also distinguished by the best acting team. There were starred Alain Delon, Gian Maria Volonte, Yves Montand, Francois Perrier, and Bourvil (Andre Raimbourg). It is noteworthy that the famous comedian, Burvil, perfectly embodied the role of a cunning policeman.

Claude Chabrol, one of the first to switch from the New Wave to genre cinema, remained a popular filmmaker. His works have always had an audience, so they never faced the danger of commercial failure. Chabrol's next film, *The Butcher* (1970), represented a psychological thriller made with an obvious influence of Alfred Hitchcock's *Stylistics* about a small village, his provincial bourgeoisie. This once again demonstrated the ability of this filmmaker to portray intrigue, tension, and caricature on screen.

The undoubtedly outstanding creator was Eric Rohmer, who subtly created his microcosm. He convincingly described the emotions, hesitations, moral dilemmas, and specific environments of the characters. His film *Claire's Knee* (1970), a peculiar examination of human psychology, was dedicated to the relationships of representatives of different ages and genders—the erotic lust of man for women. The sensibility of Rohmer's heroes has always obeyed the mind. This film showed changes in the moral principles of the society of that time, harmonization of reality, interesting dialogues, and *mise en scène*.

National cinema has acquired nostalgia for the „New Wave“ because this artistic direction was a landmark period in film production. Getting an inheritance from him was a difficult task for novice filmmakers to boldly perform in the arena. The government helped filmmakers in many ways, increasing both the number of films and their revenue. The essence of the era was captured on the screen, and attention was drawn to the current political and social good shirts. New terms appeared in film criticism: „new quality“, „new naturalism“, and „new approach“, although some filmmakers continued the old fashion in a new way rather than saying any new words.

The French National Film Center did not approve the script of Louis Malle's spicy film *Murmur of the Heart* (1971) and refused to finance it, but the case was undertaken by one French subsidiary of the American Paramount film company. The author used autobiographical moments in it: love for jazz music, interest in fiction, and the tyrannical attitude of his older brothers toward him. The main character of the film is a teenager of mature age with complex and abnormal desires who has to find relationships with members of his own family.

With the growth rate of popularity, political cinema gradually initiated the process of replacing crime films born several decades ago. In trying to define its formula, Jean-Luc Godard developed the idea of experimental work, but it was not found to be conceptually and technically sound. This suppressed many of his fans, although it gave the specialists an excuse to diligently research the new narratives of this filmmaker. Godard and Jean-Pierre Gorin made a politically charged film, *Tout Va Bien* (1972), in which they showed the shortcomings of the capitalist world and the decline of optimism in French society. Even though a large amount of money was spent on it, the film did not attract even 100,000 viewers.

Costa-Gavras turned out to be a more sophisticated master of political thrillers who was experiencing an upsurge. Left-wing political forces scolded him for his lack of patriotic views, but such an attitude soon died out since the latter never had his political agenda. His other film, *State of Siege* (1972), dealt with the activities of the American special services in Uruguay and, in a semi-documentary manner, conveyed an intense story that could not be ignored by the audience.

The Pathe-Gaumont union already owned 238 movie theaters (30% of the national film market), of which 67 were located in Paris. Similar regrouping was done by other companies too. Most of them bought small movie theaters and integrated them into their own movie theaters' networks. In contrast, due to unprofitability, hundreds of movie theaters were closed in rural locations. Television continued to deprive the viewers of movie theaters. At that time, there were 12 million TVs in the population. To compete, filmmakers even went into a risky business and released more than two hundred copies of some films.

In 1973, American cinema was submitted to the French film market with only 20%. Of course, great merit was given to the managers of the national film industry, who always felt the politics of Hollywood following in their footsteps and, with prudent actions, deterred the American film expansion.

Several film schools worked successfully, where future filmmakers were trained (an increase in the number of women was observed in their ranks). They made interesting short student films, for which film criticism focused considerable attention.

Francois Truffaut directed a remarkable film, *American Night* (1973), in which he performed the main role—the character of the filmmaker himself. In doing so, he conducted a peculiar observation of the filmmaking process, showing the audience the kitchen of the film production from the inside. When this work went on the screens, Godard wrote a scathing letter to an old friend and reproached him for switching to commercial cinema, saying that it seemed that he was thereby betraying the foundations and ideals of the New Wave. Truffaut then clearly preached intellectual independence, and Godard's strategy was completely opposed to such a pragmatic position. Truffaut did not hesitate to react and responded with an insulting letter to Godard, thus putting an end to his relationship with him.

A conscientious observer of psychoanalytic conflicts was called Bertrand Blier, whose film *The Waltzers* (1974) depicted the chaotic adventures of two young men. Blier loved to show confrontation, for which French film criticism and publicity sometimes adored, and sometimes cursed him. His film dramaturgy represented a mixture of surrealist fantasy and existential concerns, while the characters often broke bourgeois rules with unbalance and immensity; thus, their stories took the form of a comedy of despair.

The erotic film „*Emmanuelle*“ (1974, directed by Just Jaeckin) has been successfully screened. It was shown in large and popular movie theaters. In its first three months, it was watched by over a million viewers. This caused outrage in the conservative community, which accused the authorities of letting cinema go to such a level. Soon, these and similar films were allowed to be demonstrated only in specialized movie theaters after obtaining a certain permit.

---

---

The French wanted their film art to become a mirror of an era that boldly reflected current facts and events, but this desire did not suit reality. Meanwhile, a reorganization was initiated in the national film production, which raised the existing deplorable issues, and it took time and painstaking work to correct them. The overall art level of the films no longer satisfied the criticism. In 1975, on November 8, a pro-cinema demonstration was held in Paris on the Elysee fields, with thousands of filmmakers participating. Their slogan was „French cinema must live!“.

If the means of production underwent many changes, the distribution networks remained unchanged. Most of the cinemas were located within the boundaries of some cities and belonged to large distribution companies. The number and income of small cinema halls increased dramatically, for their advantage was to be able to rotate feature films faster. New TV companies began to produce films themselves. This circumstance gave rise to cooperation between cinema and television. For example, television companies did not hesitate to create co-productions with film companies. Besides, television has become a growing cinema market.

A special feature of this period was the interesting works of women filmmakers. Not only feminist problems but also research on other problematic issues were conveyed in them. Yannick Bellon, Nina Companies, Nelly Kaplan, Diane Kurys, Coline Serreau, and Chantal Akerman were not inferior to their male colleagues and offered the audience samples of more authorial than commercial cinema.

Of the 440 movie theaters in Paris, the majority operated only in the central districts, while there were almost no more movie theaters in the peripheries. Instead, multiplexes were being built nearby, on which demonstrators hoped. The film magazine *Positif* remained popular. Its competitor, *Cahiers du Cinema*, was also profitable. Other film magazines also appeared in considerable circulation. *Cinema News* was covered by newspapers, radio, and television. French film studies with rich traditions placed an important emphasis on the discussion of class, ethnic minorities, discrimination, and other topics in film art.

From the 62 distribution companies registered in the country, five American and three French companies were in the lead. The others were medium and small-capacity organizations. Several dozen copies of films (mostly 30-40) went to the screens. There were also such networks of movie theaters, consisting of 2, 3, or 4 halls. Their owners bet on products intended for youth, but the increase in film production costs (in 1978 it increased by 17%) seriously threatened their business.

## ART STUDIES

**Liana Menabdishvili,**

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Ph.D program – Art Studies – Film Studies

PhD student

Supervisor – Doctor of Art Criticism (Film Studies),

Professor Zviad Dolidze

### THE IMPORTANCE OF DETAILS IN VISCONTI’S FIRST SCREEN ADAPTATION

*Keywords: cinema, literature, screen adaptation, detail, frame*

#### Abstract

When Luchino Visconti applied for the transfer of literature to the film language, i.e. screen adaptation, he exceptionally delved into the primary source to get to know and feel the essence of the work, to further express the prose work in the language of cinema and his language, to enrich it with his unique aesthetics and worldview. In Visconti’s screen adaptations, the synthesis of all branches of art is used with enviable skill. You won’t hear a single superfluous musical sound that doesn’t match the mood of the given frame, each frame is a magnificent artistic panel, and the works of fine and sculptural art seen in these frames blend so organically with the essence of the film, making us think that this majesty was created specifically for this film by its creators. In Visconti’s films, the characters move exactly as they behaved in the original, rhythm, grace, roughness, tenderness, goodness, evil, love, and hate are embodied by movement, and gestures, and not a single „pa“ is superfluous.

Luchino Visconti appeared on the creative scene after the most difficult political cataclysms when the world was fighting against the fascist dictatorship. Italy remains a battleground for the left, which is fighting for political dominance. At this time, Federico Fellini,

Michelangelo Antonioni, and Luchino Visconti appeared in the arena of Italian cinema and introduced a completely new, innovative film style, thus they were able to get into the center of attention of the world film culture. The classicism of Italian cinema went in a new direction of development, and the era of neorealism in cinema began.

Combining the sharp naturalism of the nineteenth century with the eroticism characteristic of early neorealist cinema, which is saturated with visual and dramatic intensity, with the surrounding reality combined with the opening of the mysteries of violent or sexual impulses, Visconti created a completely different quality of film language, which is sharply different from the structure of Kane's criminal literature. Kane's novel spans 116 pages. The time format of Visconti's film covers 140 minutes. If Kane is not interested in the visual details of the novel's main characters, Visconti dramatizes the surrounding reality and the opening of the heroes' lives with seemingly insignificant, sharp details. He transferred the pollution of the surrounding reality to the visuals, clothes, living space, and details of the working environment of the movie characters and thereby expanded the context of Kane's novel. If we recall the footage of the first meeting between Gino and Giovanna in the film, we should pay attention to the concentrated Visconti details to recognize the essence of the reality surrounding the characters of the film. The hard reality in which the characters of the film have to exist enters their soul and the dirty environment settles in their moral sentences and this poem is revealed in their character and actions.

When Gino's character enters the frame of the film, the camera captures him from behind. Gino is wearing clothes covered in dust and dirt, trying to get the dirt off his moccasins. The film introduces a homeless, wandering hero, whose face and character Visconti uses visual details to sculpt. At that moment, a strange guest comes into Giovanni's field of vision and Giovanni starts singing. The song is also a detail for Visconti, a seductive detail. Gino, following the sound of the song, the cameraman gives us the first close-up of Gino's face, and the eyes of the man and woman meet in an already light-filled shot. Their facial expression gives us an important hint that something will start, the relationship between the two will start



and this relationship will develop. How to expect the development is also explained in detail – Gino’s impudent walk, his sarcastic irony to Giovanni’s husband Bragana, the inn’s kitchen equipment, Gino’s dirty shirt on his bare shoulders, the contrast in the physical data of Gino and Bragana, these are the details that frame this shot and it indicates the nature of the further development of the film. Naturalism conveyed in details is the touch that should help us to reveal the characters’ characters.

From the very first shot, the hero of Gino enters as an object of desire, it is the desire of the married Giovanna, a kind of licentious and open desire, which openly and shamelessly yearns for an unknown man. Gino’s gesture of wiping his sweaty hands on his already dirty shirt is nothing more than a detail hinting that if the desire between the two is to develop, it will be nothing but dirt and grime.

Speaking of details, one more episode from this movie is worth noting. Stopping Gino and Spagnolo at the dump. A woman’s clothes fall out of Giovanna’s suitcase, thrown out of the hotel by Gino. Spagnolo takes Giovanna’s socks and ironically asks Gino if he sold them. It is this detailed passage that hints that even the idea of a tandem version of Gino and Spagnolo is false. There’s another detail in this particular episode where the hotel hostess doesn’t even care about Gino’s charms but cares that the honey shoes are out of place and spoil the situation. The heroes of the film are vagrants, who are united by the feeling of poverty and a dark past. The hotel room episode shows Visconti’s attitude towards temptation in general. How one person tries to influence another so that the latter revises his past life. Gino and Spagnolo look at the sea, in which the sea is associated with freedom. These «lost» heroes seem to break the plot and stand much higher than the characters they have seen and embodied. It is in this episode that we record a long shot in which the church is visible. People mingle in the church, most of whom are men. They walk on the roof, and at the end, there is only one man in a white suit, who is shot from quite a distance. This detail also gives us a hint – about the utopian illusion of Gino’s new friendship and the mirage of freedom.

In the final episode of the film – after Spagnolo leaves Gino, the clientele of the inn decreased significantly. The inn's inactivity added to Gino's already troubled mood. Gino leaves the hotel and steps onto the road that leads to the hill. In this shot, the details come again: a dark cloth fluttering in the wind, and a table with plates and glasses to be washed. Gino, who is so attracted by the tract, the profit that comes from it, i.e. property in general, he still yearns for freedom. And freedom does not come with straight and polished paths, it needs to overcome obstacles and overcome difficult paths. Gino could never cope with this obsession for utopian freedom, and this ascent can be considered an attempt to overcome this desire.

Anita takes another shot at Gino's obsession. Gino and Anita meet in the park. Here, too, thinking takes place in detail – Anita knits. Anita's spool of yarn is stolen by a boy walking in the park, and Gino tries to return the spool of yarn. Anita's version should not be the starting point of Gino's obsession. Dancer Anita likes Spagnolo, who is a traveler by nature, but subconsciously, Spagnolo also has an attachment to his family and is not very interested in forbidden sexual adventures. Spagnolo's loneliness is as incomprehensible to Gino as Gino's obsession is to Spagnolo. Maybe that's why Gino is trying to connect Anita with the realization of his desires. When Gino enters Anita's room, he notices a white chiffon curtain by Anita's bed in a poorly furnished room. This detail is not accidental. A rightly lived present should lead us away from the polluted past to a prosperous future. The life of the characters of the film in the present does not guarantee this. There are photos in Anita's room, family members are depicted in the photos, this is Anita's past, and the threads that connected her to the past are tied to these photos with invisible threads. If Giovanna doesn't mention her past, origin, or family at all, Gino doesn't even know where Giovanna came from, Anita has visibly lost her past. If with Anita, Gino cleans his coat with cologne, with Giovanna he wipes his sweaty hands on a dirty shirt. This detail is also significant and understandable. Especially when Gino confesses to Bragana's murder. The poor, white chiffon curtain seems to function as a purgatory.

In Visconti's work, the abundance of details is of great importance - rapidly alternating contrasts, which are reflected in the static decorative objects, the natural landscape, the selection of costumes, the direction of the movement of the acting characters, the sound intonations, allow us to recognize the director's intention and follow the Visconti version of the perception of the film.

A detail, according to the current definition, is a small, inseparable structural element of the work, a part of the artistic fabric, the whole, an original trifle. It adds a certain emotional tone to what is said, described, narrated, and usually characterizes, specifies, or creates an appropriate mood for the reader. Observing the randomness or regularity of detail, generalization, and concretization in the process of text research is very interesting and allows the perceiver of the work to make certain conclusions. That is why it is necessary and necessary to take into account the most seemingly insignificant nuances when perceiving and evaluating any artistic work. Especially with such a great artist as Luchino Visconti.

## **MEDIA STUDIES**

**Gvantsa Meparishvili,**

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Ph.D. Student

Supervisors – Doctor of Media and Mass Communication, Associate

Professor Revaz Chichinadze,

Doctor Of Arts, Associate Professor Ketevan Trapaidze

### **IDEOLOGICAL TV FILM - EPOCHAL SYNDROME**

*Keywords: film, media, propaganda, ideological films, television, director*

#### **Abstract**

The ideology of visual media narrative has advanced greatly, from the emergence of traditional media to multimedia products. Media develops propaganda-ideological strategies in all directions, and television documentaries are one of the best ways for broadcasters to spread propaganda massively.

The ideological essence of the film is determined by its reflection on the ideological patterns of modern society, because the film, intentionally or sometimes even without looking ahead, reflects the problems and dominant values of the society in which it was created. Therefore, modern theorists consider the process of exposure less interesting—whether this or that film is ideological. Instead, they discuss the film’s sociocultural impact on its audience, the issues generated around discourse, and the purpose that, in our case, the media producer of the film has.

A proper example of the emotional resonance caused by film propaganda is Fascist Germany, and it’s one of the main propagandists, Leni Riefenstahl’s documentaries. The mass, public fetish of the cult of Hitler was to some extent the merit of ideological cinematographers and ideological artists of Nazism. The analysis of Nazi ideology is not our goal, but this example answers our research question: does the film lose its artistic value regardless of the

ideological framework? In this particular case, Riefenstahl's well-constructed direction, scrupulously selected camera angles, and formal artistic aesthetics are not an illustration of the propagandistic ideas of his films but a simultaneous visual narrative of an ideological paradigm.

Back to the present day, we will undoubtedly mention one of the hottest issues—the large-scale war started by Russia in Ukraine. This fact, in this particular case, is interesting because, in general, war is a strategic limit for media propaganda.

Among such projects must be the documentary film „A Bit Of A Stranger“ (Ukraine, Germany, Sweden, 2024), directed by Svitlana Lishchynska (Ukraine) and producer Anna Kapustina (Ukraine); the first show was held at the Berlin International Film Festival. This is a story about the deep-rooted expansion of Russian culture in Ukrainian society, about the Russian identity synchronized in the Ukrainian people over the years, which in the natural process of self-determination after a terrible disaster makes the Ukrainian characters seem a little strange, a little alien (as in the title). Propaganda is over! In a personal emotional framework, the author breaks the layer of decoding past propaganda, starts an unexpected pragmatic analysis of facts, and at the same time, his narrative does not lose its cinematic aesthetics.

Otar Ioseliani is one of the prominent figures of the Georgian and world cinema of the 60s and 70s. His film laboratory is a brilliant example of craftsmanship and, in terms of modern film aesthetics, functional. The work of the director, which he created in 1994, together with the French TV channel „Artes“ and the Georgian „Telefilm“ - „Saqartvelo“ is similar to the intense feeling of dynamic correspondence with the era. The constant confrontation with Russia and unwanted, forced connection with it are emphasized. It is obvious that Ioseliani sees the need to create a film in the context of the era and does not miss the opportunity to prove his country's historical connection with Europe, which was well hidden over the years.

„Continue the History of Georgia“— a documentary series (2011) about the history of Georgia — was a large-scale project that covered almost all important periods of the history of our country. Historian

Guram Kartvelishvili's author's project was the programmatic priority of the broadcaster at that time, and so unprecedented funds were allocated for Pirveli Arkhi, a Georgia Public Broadcaster. With frequent use of modern docudrama techniques, the reconstructed illustrations of historical events and personalities had a strong emotional influence on the viewer. Due to a strange coincidence, the project was closed in a few years, all in the background of party-political changes taking place in the country.

Today, the creation of media production is subject to schematic, formatted, and ideological trends; therefore, when the viewer chooses a medium, he also chooses an „idea“. If, in this case, we should consider the author and the broadcaster in the same position, then it is clear that the viewer enters into a communication with the media tool, a reliable and acceptable information source for him. Films made for modern television or media platforms, in many cases, are not products focused on commercial income or high ratings, but a kind of compiler for the impact created by such products in a specific time and space on the formation of the opinion of the audience and on the long-term effect of mental and sociological changes. And this effect is much stronger than just the emotion caused by a „Saturday Movie Session“.

---

---

## CHOREOLOGY

Levan Aliashvili,  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Assistant Professor

### THE CHOREOGRAPHIC ASPECTS OF THE BATONEBI' RITUAL

*Keywords: dance, dance ritual, art, mystery, choreography*

#### Abstract

The Batonebi ritual — a noteworthy phenomenon drawing the attention of folk dance researchers — uses the art of choreography for magic and religion. Although familiar with one kind of pharmaceutical or another, our ancestors nonetheless chose to turn to ritual practices against these particular diseases because offenses irritating supernatural forces were believed to be the root cause of such ailments.

Georgian ritual practices identify two types of „persons“ ailing because of religious reasons: Damizezebuli-khatis Dacherili (basically, punished by a Khati<sup>2</sup> with sickness for various offenses) and Sakhadiani Avadmkopi (patients with infectious diseases). „Besides rituals related to the cult of Batonebi and Khatis Mizezi (Khati disciplining) — those most widespread in Georgia — there have been various other healing and religious rites, incantations, etc.“<sup>3</sup>

Although many scientists describe the Batonebi ritual and its integrant customs and traditions, we rely on and discuss the version recorded by L. Gvaramadze, who views it from our concrete professional angle. Given the specifics of our trade, dance

---

<sup>1</sup> Batonebi (lords or masters in the Georgian language) is an umbrella vernacular term for children's infectious diseases, such as measles, scarlet fever, chickenpox, whooping cough, and others.

<sup>2</sup> Khati: literally, an icon in the Georgian language; in a broader sense, a sacred place, shrine, niche, or holy object, dedicated to a particular saint or deity, or even a saint or deity himself/herself.

<sup>3</sup> შენგელია, მაგიური, 2022, გვ. 41.

researchers take a keen interest in the choreographic composition, dance elements, and plasticity features of the Batonebi ritual.

It was believed in the past that angels, so-called Batonebi masters, indwelling in patients caused chickenpox and measles. As a rule, the Chonguri plucked instrument would be played, and lavnana lullabies would be sung. Women would gather around the ailing to entertain the Batonebi with dances performed completely naked. Pharmaceuticals were not used, because it would be against the wishes of the Batonebi—they punished those bold enough to fight them with medications.

Dances were accompanied by healing tunes: lavnana and Batonebo or Sabodisho songs.

The lavnana and Sabodisho songs—performed *andante* and *andante cantabile*, respectively—define the tempo and rhythm of the given dance. This allows for asserting that the dance is built on slow connecting moves resonating with the performers' inner state.<sup>1</sup>

Unfortunately, Gvaramadze limits herself to providing the information above, however valuable, only adding general descriptions of dance moves, without identifying the ritual's choreographic lexicon. Georgian folk choreography boasts myriad moves, steps, and devices, and—in the case of women's dance plasticity—one-, two-, and three-joint hand movements. Given the vocal repertoire above, any dynamic beats seem unfeasible, though moves employing duple or triple meters are possible. Steps in the art of choreography lead in three directions: forward, sideways, and backward. We believe that all three are plausible in this ritual.

Besides the purely choreographic part, the form of performance in this ritual is of utmost importance. In light of V. Bardavelidze's account stating that „the procession around the patient involves the so-called Batonebi Aunt or Mebodishe apologist, also relatives and neighbors“,<sup>2</sup> We may assume that the Batonebi Aunt, a distinctly delineated character, was in charge of the ritual. In a way, the classification of performers defines the form of the mystery. „On one side, the participants danced, sang, and kneeled on all fours, or

---

<sup>1</sup> გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 37,38.

<sup>2</sup> ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.



crawled on the other“.<sup>1</sup> Circular dance moves and distinct characters are underlined by N. Mindadze: „The procession involved dances performed by the child’s mother, grandmother, aunt, or a Mebodishe invited just for this purpose“.<sup>2</sup> The presence of this special personage suggests that the dance had its “leader.”

For the lavnana lullaby, the sheet music provided by L. Gvaramadze prescribes 6/8, a time signature frequently found in Georgian folk dances. The rhythm of the lavnana, as provided in the sheet music, is very similar to that of the Samaia stage choreography dance. The lavnana dance is quite often performed in the music for Samaia. In methodically describing the Samaia steps, A. Tataradze records four of them: „A soft step, a three-step move forward, a three-step move forward with feet moving sideways, and a step sideways with a rapid heel turn“.<sup>3</sup> Although these steps are from stage choreography, they stem from the character of the music, matching the musical accents of the rhythm. The song defines the peculiarities of concrete dance moves or steps, the angles of steps, or the development of movement direction.

The ritual in discussion involves a group dance with a touch of synchronization. Both Bardavelidze and Gvaramadze confirm a degree of organization in the action. Possibly, we are dealing with the earliest form of group women’s performance, not just a round dance.

As for the Batonebo song, the assertions concerning dance plasticity above are perfectly applicable to West Georgia’s local choreographic forms as well.

A. Samsonadze ties the development of dance to two main factors: „Schematically, the factors behind the birth of the art of dance are divided into two groups: psychophysiological and ethnic“.<sup>4</sup>

Among the psychophysiological factors, Samsonadze points out human musicality: „Musicality stands for properly perceiving music accompanying dance. The melodic flow of music largely defines the

---

<sup>1</sup> ბარდაველიძე, ქართული, 1953, გვ. 130.

<sup>2</sup> მინდაძე, ქართველი, 2013, გვ. 226.

<sup>3</sup> თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 362.

<sup>4</sup> სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, გვ. 93.

---

---

emotional charge of dance“.<sup>1</sup>

As mentioned earlier, musical accompaniment underpins choreographic plasticity. Needless to say, the melody on the Chonguri instrument inspires Batonebi „dancers“.

We agree with L. Gvaramadze that „songs define the tempo and rhythm of dance lines“, though we also believe that they impact the tempo and rhythm of dance moves as well. As for slow and connecting moves, the terms used by this scholar are choreographically significant because, similar to literary texts using conjunctions like and/or, choreographic texts also employ similar devices allowing for expressing „dance sentences“ and cues of sorts to start a new move.

Women’s ritual dances abound in other ancient civilizations as well. E. Korolyova, in her work *Early Dance Forms*, describes in detail the choreographic plasticity found in such dances. Relying on archeological materials from classical antiquity, she asserts that „the foundation of the choreographic lexis of all ritual dances for women lies in vibrations and circular rotations using hips and entire bodies. The feet are hardly ever lifted from the ground. All this is evidenced by archeological materials, among others. Cretan and Mycenaean tiles depict cult dances marking nature’s rejuvenation, performed with the body and hands, and none of the dances, even the most dynamic ones, involves lifting feet off the ground“.<sup>2</sup> The women’s plasticity in ritual dances described by E. Korolyova is very close to what we find in Georgian dance. Not limited just to dance moves performed on the spot, vibrations involve the upper body inclining at different angles, also half-rotations, and in some cases full rotations, or slow motions with bodies inclining at different angles. Although Georgian dances do not feature clearly defined dance moves involving hips, V. Bardavelidze records „kneeling“, „all-fours“, and „crawling“ moves in Garshemovleba or Tavshemovleba processions around or by the head of the patient, all these belonging to the group of moves involving the body. As for “the characteristics of foot movements” above, our nation’s dances for women still feature fixing one’s “foot to the floor” in motion, with most of them performed in almost every region based on this principle.

---

<sup>1</sup> სამსონაძე, ქორეოლოგიის, 2020, p. 96-97.

<sup>2</sup> Королева, Ранние, 1977, с. 97.

---

---

Juxtaposing the musical material in the Batonebi ritual and the specifics of ritual dances as described by E. Korolyova, along with the plasticity of Georgian dances for women, a clear picture emerges. We can view the dance moves and steps properly in the same context. All this allows for reconstructing and reviving the choreographic plasticity in the ritual in question, in this way enriching the women's dance repertoire.

As an example of syncretic art, the Batonebi ritual, in combination with other components, includes a considerable portion of choreography, in the form of both round dance (proceeding around or by the head of the patient) and choreographic plasticity. This ritual is a round-dance mystery performed by women designed to heal patients with infectious diseases.

Sofiko Kikabidze,  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Ph.D. Student  
Supervisors – Doctor of Theater Arts, Giorgi Abkhazava

## „SAMAYIA“ FACIAL EXPRESSION

### Abstract

What does „Samayia» mean and what does his facial expression say about it? Let’s try to find the definition of the word „Samayia“. I wonder whether it represents the meaning of one word or if „Samayia“ is a combination of two independent words. For example, Sama-yia, Sam-ayia. We get a coded word with the same essence when interpreting these words in both cases. Based on various sources, the plastic fragment of the figures depicted on the Svetitskhovli fresco confirms the religious nature of the dance „Samayia“.

In the history of Georgian folk dance, an ancient ritual of celebrating a child’s birthday is recorded, which mentions the participation of „Samayia“ in the performance of three performers. Jambako Orbeliani also provides us with a documentary source in the form of an article.<sup>1</sup> It is worth noting that the text of the poem is attached to the ritual, the first phrase of which remains unchanged, while the rest of the text changes over time depending on the specific impact of various factors. It can be said that the change of folklore texts, characteristic of oral folk speech, as well as its presentation in different versions, contains its characteristics: change of time, change of generations, place of residence, thematic or dialectal features, traditions and rituals, regional features, etc. Judging by the main phrase of the text, the religious nature of Samaya is confirmed even more thoroughly.

Vakhushti Batonishvili describes in detail various Georgian everyday rites and customs, including the ritual of „Samaia“, performed by three people, during which invited musicians played

---

<sup>1</sup> ჯამბაკო ორბელიანი, ივერიანელების, შურნალი ცისკარი, 1861, გვ. 147.

instruments on which only psalms were read.<sup>1</sup> In the Psalms of the Prophet David, the instrument „trumpet“, in Georgian „ნესტვი“, is mentioned as a sound background during the reading of the psalm. The inclusion of these instruments along with „Samyia“ was supposed to become a harmoniously sounding praise to the Lord during the Psalms. According to this assumption, the troupe of musicians on the Svetitskhovli fresco also confirms the performance of psalms and covers the content of the composition of the entire fresco, based on which „Samyia“ stands out among the many dance cultures on the fresco.

„Sama“ is a synonym: for Trinity. Trinity – „Three is the same as Trinity“.<sup>2</sup> „ია“ – (ya) in Georgian is violet, and white violet is the emblem of the Virgin Mary.<sup>3</sup>

„Ayia“ – means holy, as in the Christian religion, is also found in the text of the Koran, and „Ayia» represents those chapters in which this word is used as a miraculous proof of the existence of God in nature, the truth of prophetic revelations. This name is closely related to the history of Georgia. „Ayia“ is the capital of Colchis (today’s Kutaisi – Kvataya). The name of the Colchian king Aiet is also associated with the name of the city „Ayia“. The island of „Ayia“, which is associated with the name of Ayeti’s sister Kirke, is also interesting for its traditional Georgian pre-Easter and religious ritual „Ayioba“. „Bayoba“, which was widespread not only in Samegrelo, but also in Abkhazia, and Svaneti, and has survived to this day. Therefore, with such a definition, we can assume the language of the Sami-Aya by the word order: Tri-Trinity. Ayia – holy – Holy Trinity, three saints, three deities, three signs, the grace of the Trinity. If we sum it all up, the samaya dance turns out to be not only a dance performance, but also a facial expression that carries ritual and, first of all, theological information.

The image of „Samayia“, brought to life in the sketch by Suliko Virsaladze, is a reflection of a set of values: faith, history, and value, which constantly connects us with the expression of „Samayia“, its

<sup>1</sup> საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ვახუშტი ბატონიშვილი, ისტორიული აღწერა, 1914, გვ. 18-19.

<sup>2</sup> ბაგრატიონი, წყობილსიტყვაობა, 1980, გვ. 187.

<sup>3</sup> კენტაშვილი, სიმბოლიკები.

information, and its history. Virsaladze gave the face of „Samaia“ the value that this ancient dance deserved, he used as a source of inspiration the fresco of Queen Tamara, the most valuable in the history of Georgia. The colors used in the costume exactly correspond to the canon of Georgian frescoes and iconography. The decoration of the clothes is like a word strewn with pearls, which increases when reading psalms. Virsaladze’s „Samayia“ represents the highest form, unlike other Georgian dance costumes, and the form created in this way leaves an impression of a living fresco and also appears to us as the beauty of pronouncing a high speech.

If we consider it in such an expressive way, then „Samayia“ is an ancient name that has left a mark in Georgian memory and has stood the test of time, with its solid inner essence, expression, depth, and energy, the roots of which take us back to the origins of Georgian history. Even in today’s reality, aesthetics shows that this is true „Samayia“, created for the glory of God, awakening the beauty of the soul.

The history of Georgia is one of the oldest sources in the world, and the mysterious expression on „Samayia’s“ face is a carrier of information from the distant past. In connection with all this, in my opinion, his mysterious internal coding requires deep research.



დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40