

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი**

№ 1 (97), 2025

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2025

ISSN 2720-8109 (web)

ISSN 1512-4215 (print)

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 1 (97), 2025

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 ცხიტიშვილი

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 ქაჯანია

ტექნიკური რედაქტორი
ია ლოდია

დამკაბადონებელი
ეკატერინე ოქროპირიძე

კორექტორი
მანანა სანადირაძე

გამომცემლობის ხელმძღვანელი
მაკა ჰასაძე

Art Science Studies #1 (97), 2025

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“, 2025
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2025

სარჩევი

თეატროლოგია

მარინე (მაკა) ვასაძე

დავით კლდიაშვილის პროზის უახლესი

ინტერპრეტაციები თანამედროვე ქართულ სცენაზე -----11

თამარ ცაგარელი

სპექტაკლი თუ რელიგია

(ინდური თეატრის განვითარების ერთი ეპიზოდი) -----29

კინომცოდნეობა

ზვიად დოლიძე

იაკონური კინოს გამოწვევები 1970-იან წლებში -----43

თათა მეტივიშვილი

ფარი და მემანარატივი: მეოთხე კედლის გარღვევა

ვიზუალური სიმბოლიკით -----55

გვანცა წიკლაური

მხატვრული მომთაუი დოკუმენტურ კინოში -----64

მედიის კვლევები

ნათია ტყემალაძე

მედიანა – როგორც სტილის ერთგვარი სახეობა -----71

ეორეოლოგია

ნინო აიდარაშვილი

ეორეოგრაფიის მეთაფორული გააზრება ქართული

საბჭოთა და უახლესი პერიოდის დრამატულ თეატრში --82

ლევან ალიაშვილი

უამინდობასთან დაკავშირებული ქალთა სახეიკავო

მისთარიები საქართველოში -----96

კულტურული ტურიზმი და ხელოვნების მენეჯმენტი

ვასტანგ ბერიძე

კულტურის სფეროს ორგანიზაციითა ისტორია და

თავისებურება მე-19 საუკუნის ბოლოსა და

დემოკრატული საქართველოში -----110

თარგმანი

გიორგი რაზმაძე

კინო როგორც ხელოვნების ორიგინალური ფორმა ----123

CONTENTS

THEATROLOGY

Marine (Maka) Vasadze

**THE LATEST INTERPRETATIONS OF DAVID KLDIASHVILI'S
PROSE ON THE MODERN GEORGIAN STAGE-----131**

Tamar Tsagareli

PERFORMANCE OR RELIGION

(An Episode in the Development of Indian Theatre) -----136

FILM STUDIES

Zviad Dolidze

**THE CHALLENGES OF JAPANESE CINEMA
IN THE 1970S -----138**

Tata Metivishvili

**COLOR AND METANARRATIVE: BREAKING THE
FOURTH WALL WITH VISUAL SYMBOLISM -----143**

Gvantsa Tsiklauri

ARTISTIC EDITING IN DOCUMENTARY CINEMA -----146

MEDIA STUDIES

Natia Tkemaladze

MEDIA LANGUAGE – AS A KIND OF STYLE -----149

CHOREOLOGY

Nino Aidarashvili

**DANCE AS A METAPHOR AT GEORGIAN
DRAMA THEATRE -----152**

Levan Aliashvili

**WOMEN'S DANCE MYSTERIES ASSOCIATED WITH
INCLEMENT WEATHER IN GEORGIA -----156**

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Vakhtang Beridze

**HISTORY AND CHARACTERISTICS OF CULTURAL
ORGANIZATIONS IN THE LATE 19TH CENTURY AND
DEMOCRATIC GEORGIA -----160**

თეატროლოგია

მარინე (მაკა) ვასაძე,

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

დავით კლდიაშვილის პროზის უახლესი ინტერპრეტაციები თანამედროვე ქართულ სცენაზე

რეზიუმე

დავით კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატული ნაწარმოებები საუკუნეზე მეტია იდგმება ქართულ თეატრში. პიესებსა და მოთხრობების ინსცენირებებს დგამენ სხვადასხვა ეპოქაში, განსხვავებული ხელწერისა თუ სტილის, სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა პროფესიული დონის რეჟისორები. ამ გენიოსი ავტორის შემოქმედებაში ყველა თავის სათქმელს ბოლოებს და თავისებურ ინტერპრეტაცია-კონცეფციაში აქცევს. მაინც რა ფენომენის გამო არ ჩამოდიან კლდიაშვილისეული პერსონაჟები სათეატრო ფიგარნაგებიდან, რატომ არიან ისინი საინტერესონი და მიმზიდველნი? რა ახალ სათქმელსა თუ პრობლემას ხედავენ რეჟისორები მის ნაწარმოებებში, შემდეგ უსადაგებენ თავიანთ ჩანაფიქრს და სცენაზე აცოცხლებენ? ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, კლდიაშვილისეული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის თანადროულობაა (ამიტომაც არის კლასიკოსი), პროზაული ნაწარმოებების ინსცენირების შემთხვევაში ამბისა თუ მოვლენის ქმედითად

გადმოცემა და, რაც მთავარია, ცოცხალი, სახიერი, დამახასიათებელი თვისებებით გამორჩეული სახეები.

კლდიაშვილს თავის ნაწარმოებებში ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები, მახასიათებლები, ქართულ საზოგადოებაში არსებული პრობლემები, სოციალური, საზოგადოებრივი თუ პიროვნული – საოცარი იუმორანარევი ტკივილით აქვს გადმოცემული, ამავე დროს – სხარტად, მოქნილად, ძალდაუტანებლად. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირების მწვავე პრობლემატიკაა ასახული.

ბოლო პერიოდში, ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების, პოლიტიკური და სოციალური კრიზისის ფონზე, ახალგაზრდა რეჟისორებმა ისევ კლდიაშვილის ნაწარმოებებს მიმართეს. 2024 წლის სათეატრო სეზონის ბოლოს, ივლისის თვეში, გიორგი ჩალაძემ პიესა „უბედურების“, საინტერესო, მისეული ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგ-

მულ სპექტაკლს „ბრმა ძაღლები“ უწოდა. 2025 წლის იანვარში კი „მსხვერპლი“ ორმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დადგა. გიორგი კაშიამ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე და წარმოდგენას „მსხვერპლნი“ უწოდა. საბა ასლამაზიშვილმა ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის დრამატულ თეატრში, მან სპექტაკლს მოთხრობის ორიგინალური სახელწოდება შეუნარჩუნა.

გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორად განსაზღვრეს კლდიაშვილის მოთხრო-

ბის მთავარი პრობლემატიკა და თავიანთ სპექტაკლებში საზოგადოების უვიც, გაუნათლებელ, სულიერად დეგრადირებულ თუ გარყვნილ, გამყიდველ მონების ხროვად გარდაქმნა და ადამიანში პიროვნულის დათრგუნვა-განადგურება - კონცეფციის ამოსავალ წერტილად აქციეს. რა თქმა უნდა, მიზეზთა კვლევისას მათ განსხვავებული ხედვა აქვთ და განსხვავებული ინტერპრეტაციებით, ხერხებით, ფორმებით წარმოაჩინეს თუ ასახეს სცენაზე თავიანთი სათქმელი.

საკვანძო სიტყვები: *კლდიაშვილის პროზა, ინსცენირება, თანამედროვე ინტერპრეტაცია, სარეჟისორო კონცეფცია*

დავით კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატული ნაწარმოებები საუკუნეზე მეტია იდგმება ქართულ თეატრში. პიესებსა და მოთხრობების ინსცენირებებს დგამენ სხვადასხვა ეპოქაში, განსხვავებული ხელწერისა თუ სტილის, სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა პროფესიული დონის რეჟისორები: ხანდაზმულები, შუა თაობის, ახალგაზრდები. ამ გენიოსი ავტორის შემოქმედებაში ყველა თავის სათქმელს პოულობს და თავისებურ ინტერპრეტაცია-კონცეფციაში აქცევს. მაინც რა ფენომენის გამო არ ჩამოდიან კლდიაშვილისეული პერსონაჟები სათეატრო ფიცარნაგებიდან, რატომ არიან ისინი საინტერესონი და მიმზიდველნი? რა ახალ სათქმელსა თუ პრობლემას ხედავენ რეჟისორები მის ნაწარმოებებში, შემდეგ უსადაგებენ თავიანთ ჩანაფიქრს და სცენაზე აცოცხლებენ? ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, კლდიაშვილისეული სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემატიკის თანადროულობაა (ამიტომაც არის კლასიკოსი), პროზაული ნაწარმოებების ინსცენირების შემთხვევაში ამბისა თუ მოვლენის ქმედითად გადმოცემა და, რაც მთავარია, ცოცხალი, სახიერი, დამახასიათებელი თვისებებით გამორჩეული სახეები.

შეიძლება ითქვას, რომ შექსპირი და კლდიაშვილი ქართველი რეჟისორების ყველაზე „საყვარელი“ ავტორები არიან. წლიდან წლამდე თეატრალური სეზონი ისე არ ჩაივლის, რომ საქართველოს სხვადასხვა თეატრში (თბილისსა თუ რეგიონებში) ამ ორი გენიოსის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი არ განხორციელდეს, ზოგი წარმატებული, ზოგი საშუალო დონის და ზოგიც წარუმატებელი.

კლდიაშვილს თავის ნაწარმოებებში ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები, მახასიათებლები, ქართულ საზოგადოებაში არსებული პრობლემები, სოციალური, საზოგადოებრივი თუ პიროვნული – საოცარი იუმორნარევი ტკივილით აქვს გადმოცემული, ამავე დროს სხარტად, მოქნილად, ძალდაუტანებლად. რა თქმა უნდა, კლდიაშვილი არ იქნებოდა კლასიკოსი, მის პროზასა თუ დრამატურგიაში საქართველოსა და ქართული სოციალური არსებული პრობლემები რომ არ ჰქონდეს განზოგადებული. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირების მწვავე პრობლემატიკაა დასმული. კლდიაშვილს უყვარს ადამიანი, თავის შემოქმედებაში კი ადამიანის სულიერ განცდებსა თუ ტკივილებს გადმოსცემს. დიდი ქართველი მეცნიერი, ლიტერატორი გრიგოლ კიკნაძე, რომელსაც კლდიაშვილისეული პროზა იუმორისტულ და არაიუმორისტულ მოთხრობებად აქვს განხილული, წერს: „თავის არაიუმორისტულ მოთხრობებში დავით კლდიაშვილი დიდი მხატვრული ოსტატობით გადმოგვცემს ადამიანის შინაგან სულიერ მოძრაობასა და კონფლიქტებს. მწერალს ისეთი სულიერი მოვლენები აინტერესებს, რომელთა განვითარებისა და მიმდინარეობის პროცესი უშუალოდ არის დაკავშირებული არსებულ საზოგადოებრივ ყოფასთან და, მაშასადამე, ასეთ მოვლენათა აღწერას გარკვეული საზოგადოებრივი ფასი აქვს“.¹

„მსხვერპლი“ დავით კლდიაშვილის ლიტერატურული მოღვაწეობის ერთ-ერთი პირველი მოთხრობაა. „შერისხვა“ 1893 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო „მსხვერპლი“ 1894 წელს. გრიგოლ კიკნაძე „მსხვერპლს“ (სხვებთან ერთად: „შერისხვა“, „მიქელა“, „მშობლის ნუგეში“, „წრფელი გული“) არაიუმორისტულ მოთხრობათა რიგს მიაკუთვნებს და აღნიშნავს, რომ თემატიკა ამ მოთხრობებისა მრავალფეროვანია, რთულია, რეალისტურია და, რაც მთავარია,

¹ კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის, თხზულებანი, ტომი II, 2005, გვ. 397.

ყოველ სიტუაციაში ავტორი ცოცხალ ადამიანს გამოსახავს და მის სულიერ სიღრმეებში გვახედებს და ქმნის არა სქემატურ, არამედ სრულყოფილ მოქმედ პირებს.

ბოლო პერიოდში, ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების, პოლიტიკური და სოციალური კრიზისის ფონზე, ახალგაზრდა რეჟისორებმა ისევ კლდიაშვილის ნაწარმოებებს მიმართეს. 2024 წლის სათეატრო სეზონის ბოლოს, ივლისის თვეში გიორგი ჩალაძემ პიესა „უბედურების“, საინტერესო, მისეული ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შემოგვთავაზა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დადგმულ სპექტაკლს „ბრმა ძაღლები“ უწოდა. ამ სპექტაკლზე ჩემი მოსაზრება გამოქვეყნებული მაქვს,¹ აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ რეჟისორმა ტექსტი დაამონტაჟა, ჩართო ფრაზები კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებებიდან, დაამატა საკუთარიც, აქცენტები გადაადგილა, მისეული ინტერპრეტაციისთვის „არასაჭირო“ პერსონაჟები ამოაგდო და მაყურებელს საინტერესო, თანამედროვეობის ამსახველი და თანამედროვე პრობლემებით დატვირთული სპექტაკლი შესთავაზა.

2025 წლის იანვარში კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ ორმა ახალგაზრდა რეჟისორმა დადგა. გიორგი კაშიამ რუსთაველის ეროვნული თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე და წარმოდგენას „მსხვერპლნი“ უწოდა. საბა ასლამაზიშვილმა ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის დრამატულ თეატრში სპექტაკლს მოთხრობის ორიგინალური სახელწოდება შეუნარჩუნა. თავიდანვე აღვნიშნავ, რომ ორივე დადგმა თავისებურად საინტერესოა, ხოლო კონცეფცია-ინტერპრეტაციით, სტილისტიკით, გადაწყვეტით – განსხვავებული. ჩემს აღქმაში დადგმებს ერთი რამ აერთიანებს, ფედერიკო გარსია ლორკასთან ასოციაციები. გიორგი კაშიამ პირდაპირ ფრაზები ჩართო ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლიდან“ (დადგმული აქვს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო სცენაზე). საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლში (მოთხრობის ინსცენირებაზე იმუშავეს მანანა ანთაძემ და საბა ასლამაზიშვილმა) ჩამატებული მოთხრობის პერსონაჟმა კი ლორკას მოხსენება „დუენდეს“ შესახებ გამახსენა („Duende-ს თეორია და თამაში“).²

¹ ვასაძე, ბრმა.

² ლორკა, Duende-ს თეორია, 2009. ესპანურიდან თარგმნეს ლია ლორიამ და ვახუშტი კოტეტიშვილმა. „Duende (იკითხება ისევე, როგორც იწერება – duende) – ესპანურად ნიშნავს არაბოროტ დემონს, რომელიც მფარველობს ფუძეს

კლდიაშვილის პროზასა თუ დრამატურგიაში სოციალურ-ეკონომიკური პრობლემاتيკა ფონად გასდევს ადამიანის, პიროვნების რღვევის პროცესს. „მსხვერპლში“ ერთ რომელიღაც სოფელში არსებული მინი სოციალური ცხოვრებისეული კრედიტების ასახვით, ავტორმა დაკნინებული საზოგადოების პიროვნებასთან დაპირისპირება წარმოაჩინა. ჩარჩოებსა და საზღვრებში მოქცეულთ, რომლებიც მხოლოდ არსებობენ და არ კი ცხოვრობენ, არ უყვართ, არ სიამოვნებთ, უფრო მეტიც, სძულთ თავისუფალი ნების, მათგან განსხვავებული, სიცოცხლის მოყვარული, სიცოცხლით სავსე ადამიანი, პიროვნება. და, თუკი, შემთხვევით მათში ასეთი გაჩნდება, რა თქმა უნდა, სასტიკად უსწორდებიან, სიცოცხლეს უმწარებენ და საბოლოოდ ანადგურებენ, სპობენ.

გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორად განსაზღვრეს კლდიაშვილის მოთხრობის მთავარი პრობლემاتيკა და თავიანთ სპექტაკლებში საზოგადოების უვიც, გაუნათლებელ, სულიერად დეგრადირებულ თუ გარყვნილ, გამყიდველ მონების ხროვად გარდაქმნა და ადამიანში პიროვნულის დათრგუნვა-განადგურება - კონცეფციის ამოსავალ წერტილად აქციეს. რა თქმა უნდა, მიზეზთა კვლევისას მათ განსხვავებული ხედვა აქვთ და განსხვავებული ინტერპრეტაციებით, ხერხებით, ფორმებით წარმოაჩენენ თუ ასახავენ სცენაზე თავიანთ სათქმელს.

გიორგი კაშიას, ახალგაზრდა ასაკის მიუხედავად, უკვე დადგმული აქვს საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სპექტაკლები. მათ შორის: ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ და კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში, კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ შალვა დადიანის სახელობის ბუგდიდის სახელმწიფო თეატრში. „მსხვერპლის“ ინსცენირების ავტორი თავად რეჟისორია, რომელმაც, პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას, მონტაჟის პრინციპი გამოიყენა და ნაწარმოებში ჩაამატა ფრაგმენტი, როგორც კლდიაშვილის პროზაული თუ დრამატურგიული ნაწარმოებებიდან, ასევე, სხვა ავტორ-

(შორეულად ჩვენებური „ფუძის ანგელოზი“ ან „ადგილის დედა“). ლორკა ამ ტერმინს ხმარობს ხელოვნების დიონისური საწყისის გამოსახატავად (აპოლონურის საპირისპიროდ). ამ მოხსენების თარგმანისას წამოიჭრა პრობლემა ტერმინ *duende*-ს ქართულად გამოხატვისა. ზუსტი შესატყვისის დაძებნა უაღრესად გაჭირდა. ევროპულ ენებზე შესრულებულ თარგმანებში ეს ტერმინი უცვლელად არის გადატანილი. ჩვენც ასევე მოვიქცეთ (აქაც და ქვემოთაც ფრჩხილებში მთარგმნელების შენიშვნებია).“

რებისაც. მაგალითად, კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“, „ირინეს ბედნიერებიდან“, ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლიდან“. ასევე, მღვდლის-ვასილის (მიხეილ არჩვაძე) პერსონაჟი შემოიყვანა და მას, სპექტაკლის კონცეფციის „შემკვრელის“ სიმბოლური ფუნქცია დააკისრა. ნაწარმოებში ვასილ კარიკაძე ფანტასმაგორიული პერსონაჟია, რომელსაც სოფელში საიქიოდან დაბრუნებული კაცის სახელი აქვს და ლამის წმინდანად შერაცხილი ჰყავთ ცრურწმენებით აღვსილ თანასოფლელებს. გიორგი კაშიამ ეს პერსონაჟი სოფლის უნიათო მღვდლად აქცია. წარმოდგენას რეჟისორი სწორედ ამ ვასილი-მღვდლით იწყებს და ასრულებს კიდევ. ჩაბნელებული სცენის ზედა ნაწილზე, აივანზე მიხეილ არჩვაძის ვასილი-მღვდელი, ნეფე-დედოფლის გვირგვინებით ხელში, ამონათდება, რომელთაც რამდენიმე წამში გაბრაზებული გამომეტყველები, ძირს მოისვრის, დაახეთქებს. რეჟისორმა ამგვარი მეტაფორით თავიდანვე მიგვანიშნა, რომ სცენაზე გათამაშებულ ამბავში რაღაც საბედისწერო მოხდება. ფინალში, ისევ მიხეილ არჩვაძის მღვდელი-ვასილი ჩნდება აივანზე, ისევ გვირგვინებით ხელში, ისევ დაანარცხებს, მოისვრის მათ და მღვდლის შესამოსლიდან განიძარცვება, გაშიშვლდება და სულის შებერვით აქრობს სინათლეს სცენასა თუ დარბაზში, ამთავრებს სპექტაკლს. მეტაფორა აბსოლუტურად ნათელი და გასაგებია, ამ უღმერთო, უფლისგან მიტოვებულ ქვეყანაში, საზოგადოებაში ღვთისმსახურის ადგილი აღარაა, მითუმეტეს ისეთი უუნარო ღვთისმსახურის, როგორიც მიხეილ არჩვაძის ვასილია. მსახიობი უსუსური ადამიანის სახეს ქმნის, რომელსაც ძალა არ შესწევს დაუპირისპირდეს და აღკვეთოს მის სამწყსოში არსებულ ცრურწმენები, ძალადობა, უსამართლობა. ვერაფერს უპირისპირებს გაუნათლებელ, სასტიკ, ეგოისტური ვნებებით აღსავსე სოციალურ, რომლის წევრებიც გამუდმებით ღმერთის სახელს ახსენებენ, პირჯვარს იწერენ, მაგრამ ღვთაებრივი სიყვარულის, სიკეთის, მიმტევებლობისა თუ შემწყნარებლობის არაფერი სცხიათ. ჩამატებულია აგრეთვე მანანა გამცემლიძის ელისაბედის პერსონაჟი, რომელსაც რეჟისორმა სოფლის „გიჟის“ ფუნქცია დააკისრა. ეს „ნორმიდან“ გადახრილი, სათნო მოხუცი, მგონი, ერთადერთია, ვისაც სიყვარულისა და თანაღმობის გრძნობა შერჩენია.

გიორგი კაშიამ ინსცენირებისას შეცვალა აგრეთვე პერსონაჟთა ხასიათები, ზოგიერთის კი უტრირებულად წარმოაჩინა. მაგა-

ლითად, ონისიმეს მეუღლე სოფიო მეშჩანური მიდრეკილებების ქალია. ნინო არსენიშვილის ფერუმარილით დაფარული სახე, მისი კოსტიუმი, პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა თუ მეტყველების მანერა ხაზგასმულად პროვინციალიზმის გამოხატველია. რეჟისორმა იგი პროვინციული ბუნების ადამიანისთვის დამახასიათებელი, მოხმარების საგნების ფეტიშიზაციითაც „დააჯილდოვა“. ამას მოწმობს სპექტაკლში კლდიაშვილისეულ ამბავში ჩამატებული სცენა – „კოფე“ ჭიქებით სოფიოს ტკბობა. არსენიშვილის სოფიომ მღვდელს უნდა დააღვინოს ამ ჭიქებით „კოფე“. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს სარკასტულ სატირასთან, რაც პრინციპში კლდიაშვილის ნაწარმოებებს არ ახასიათებთ. კლდიაშვილი იუმორს იყენებს პერსონაჟებისა თუ სიტუაციების აღწერისას, მაგრამ არა სატირას და მით უმეტეს სარკასტულ სატირას. კლდიაშვილს ყველაფრისა და მიუხედავად, უყვარს ადამიანი, უყვარს თავისი პერსონაჟები და თავად ყველაზე უარყოფითსაც კი რაღაცნაირი სევდით აღგვიწერს. გიორგი კაშიას სპექტაკლში კი ზოგიერთი მათგანი ამბოზენია. ასეთია, მაგალითად, ფეფენა. ცოტა გაუგებარია რეჟისორის მიერ მსახიობისთვის მიცემული ამოცანა. მანანა აბრამიშვილი პლასტიკით, სიარულის მანერით, ჟესტიკულაციითა თუ მეტყველებით „მოძველებიჭო“ ქალის სახეს ქმნის. ფინალში კი ფეფენას ფროიდისტულ-სექსუალური სიზმარი, სადაც მისი ვნება ვლინდება ედმონდ მინაშვილის დათიკო კარუგდელაძისადმი, მეტი რომ არ ვთქვათ, ყურით მოთრეული მეჩვენა. ფინალისკენ ჩამატებული ამ სცენის შემდეგ, თავშალ-შეხსნილი აბრამიშვილის ფეფენა სექსუალურ „დივად“ გარდაისახება. ასევე, გაუგებარი დარჩა ჩემთვის, რატომ ჭყეტს და ატრიალებს თვალებს გაუთავებლად ედმონდ მინაშვილის დავით კარუგდელაძე, რატომ გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მსახიობმა, რომ მუნჯი კინოს გმირი კაცებისთვის დამახასიათებელი მიმიკა მიმზიდველს გახდიდა მას. თუ ესეც სარკაზმნარევი სატირაა? და, მიზანი რა იყო? მე პირადად ვერ მივხვდი. ასევე, ზედმეტად პირდაპირი მეტაფორული მინიშნებაა ფინალში აივნიდან ჩამოშვებულ თეთრ ნაჭერზე, განათების ხერხით, სისხლის ამსახველი წითელი ზოლებისა თუ ლაქების გაჩენა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ანა ბერიშვილის შექმნილი დეკორაცია, რეჟისორის ჩანაფიქრის, კონცეფციის თანმხვედრია. შავ ფონში გადაწყვეტილ სცენაზე, სარეცხის თოკებზე გადაფენილი თეთრი ზეწრები თუ

სუფრები ბნელეთში არსებულ სინათლეზე მიგვანიშნებს. თუმცა, გიორგი კაშიას მარინე, რომელიც სინათლის სხივივით უნდა იყოს, ჩაუამებულ ქვეყანასა თუ საზოგადოებაში, არც ისეთი უცოდველია, როგორადაც ეს კლდიაშვილს აქვს „მსხვერპლში“. არადა, მარინე მოთხრობაში, სწორედ რომ მის გარშემო არსებული საზოგადოების, მისი უვიცი, ცრუმორწმუნე, უხეში წევრების მსხვერპლია. მარინე ლამაზი, ნათელი, სიცოცხლით სავსე ადამიანია და ამ მოთხრობის დრამატულობა, მწერლის ტკივილიც, სწორედ ამ სოცუმის მიერ მარინეს განადგურებაშია. არა მარტო ფეფენაა მარინეს სიკვდილში დამნაშავე, არამედ, სოფლის ყველა მაცხოვრებელი – ონისიმედან დაწყებული, მარინეს მშობლებით დამთავრებული. უფრო მეტიც, კლდიაშვილს ფეფენაც სოფლის მსხვერპლად გამოჰყავს რეჟისორს. ახალგაზრდობაში დაქვრივებული ქალი, რომელმაც შეძლო ოჯახიც ფეხზე დაეყენებინა და ვაჟიც აღეზარდა. ფეფენას არავინ დახმარებია, არც მისი მაზლი ონისიმი, თუ მისი ცოლი სოფიო. რეჟისორმა კლდიაშვილისეული ფეფენას აღმომხდარი გულისტკივილი დატოვა სპექტაკლში: „ონისიმე, ხომ იცი, რა გაჭირვება გამომივლია მე შენი ძმის ოჯახში... ყმაწვილი ქალი დავქვრივდი და გამოუცდელს ოჯახი მე დამაწვა კისერზე... რა ოჯახი? სარჩო რომ არ მოდიოდა!.. ვინ იყო ჩემი შემფარე, მშველელი?... ყანას მე ვხნავდი, მე ვწმენდდი, მე ვიწვედი... თან ბოვშსაც ვზრდიდი... შემწე ვინ მყოლებია? ყველაფერი მე ვიყავი, მე, მართოხელა ქალი!.. ვის უნახავს ჩემოდენი გასაჭირი?... ვის გამოუცდია, რაც მე გამოვცადე?... მეზობლობას ჩამოვრჩი – ჩემს საქნარს ვუნდებოდი და ზოგიერთს ჭკუათხელს ჰგონია, ვითომ მე ადამიანი მძულს და იმიტომ არ ვეკარები არავის!.. მარა სხვის უგუნურ სიტყვას არ ავყოლივარ ჩემს დღეში... ოჯახი კი ფეხზე დავაყენე... ჩემი თავი ნამუსიანად შემინახავს... ჩირქი ოჯახისათვის არ მიმიცხია და რომ ამდენი ტანჯვა-წვალებით შემონახულ ოჯახს ვინმემ თავსლაფი დაასხას, ქვეყნის სასაცილოდ გამიხადოს, მის სისხლს დაღევს ფეფენა, იცოდე! მის სისხლს დაღევს ფეფენა! – და აღელვებული მოხუცი დედაკაცი თავის გრძელ ჯოხს ურტყამდა მიწას“¹. მართალია, რეჟისორმა სპექტაკლში დატოვა ფეფენას ეს ხმამაღლა წარმოთქმული გულის ნადები, მაგრამ მის არსს, ეტყობა, ბოლომდე ვერ ჩასწვდა. კლდიაშვილის ფეფენა, რომ იტყვიან ცხოვრებისგან

¹ კლდიაშვილი, მსხვერპლი.

გალახული ქალია. ბევრი ტკივილი და გაჭირვება ნახა, მაგრამ მაინც შეძლო საკუთარი ოჯახის ფეხზე დაყენება. თუმცა ამ გაჭირვებამ გააუხეშა, ეჭვიანი გახადა, თავის თავში ჩაკეტა, გააკაპასა... რა მიიღო ამდენი შრომის შედეგად ფეფენამ? მას პირადი ცხოვრება აღარ ჰქონდა, გვერდზე კაცი აღარ ედგა, გამუდმებით მძიმე შრომამ გაამკაცრა. ფეფენამ არა მარტო საკუთარი თავი მოაქცია მარყუჟებში, არამედ ვაჟიშვილიც. ვაჟის აღზრდაში გამუდმებულმა სიმკაცრემ ნიკას საკუთარი ნებელობა წაართვა. და, ზრდასრული კაცი, დედის კალთას ამოფარებულ, ინფანტილურ არსებად აქცია. აქვე ვიტყვი, გიორგი კაშიას მაინცდამაინც ფროიდის ფსიქონალიზმის მისადაგება თუ სურდა, ან, ამ მოთხრობაზე მუშაობისას ასოციაციურად მივიდა ფროიდისტული სექსუალური ვნების დათრგუნვის შედეგად ადამიანში ფსიქიკური დაავადების გამოწვევის მიზეზამდე, მაშინ, ალბათ, ფეფენასა და მის ვაჟ ნიკას შორის არსებულ ნორმიდან გადახრილ ურთიერთობაზე უნდა გაეკეთებინა აქცენტი. რა თქმა უნდა, ეს მისი სპექტაკლია და მისი კონცეფციაა, და, შესაძლოა, ასეც ყოფილიყო. ფეფენას რძლისადმი, მარინესადმი, ასეთი სასტიკი მოპყრობის მიზეზი, დავითისადმი მისი ვნება და ლტოლვა გახლდათ. მაგრამ... მაშინ დავითი სიმპათიას ხომ უნდა იწვევდეს? ედმონდ მინაშვილის დავითი კი, რბილად რომ ვთქვა, ანტიპათიური ტიპაჟია. შესაძლოა, რეჟისორის ჩანაფიქრი ასეთია, უკაცოდ დარჩენილ ქვეყანაში, დავითიც კი ამდენი ქალისთვის სასურველია. ფეფენას სიზმარსა თუ ხილვაში დავითის ელტვიან - მისი მეუღლე ნატალია, ფეფენა და მარინეც. ერთგვარად მოკრძალებული, მინი ორგის ეპიზოდი შემოგვთავაზა რეჟისორმა.

სპექტაკლში, რეჟისორის ინტერპრეტირების თანახმად, რუსიკო მაყაშვილი ქმრისა და ცხოვრებისგან გაწბილებული ქალის სახეს ქმნის. დარდისგან ჩამომდნარი, ფერდაკარგული მისი ნატალია, ჩვილი ბავშვით ხელში, კიდეც ორსულადაა. სწორედ ამიტომაც, ძალადობის მსხვერპლი, ამ შემთხვევაში მორალური და არა ფიზიკური, ვერ ტოვებს უღირსი, მექალთანე, ამორალური, ქმრის სახლს. რუსიკო მაყაშვილი მინიმალისტური ხერხებით ძერწავს დარდისგან გაუბედურებულ, გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ქალის სახეს. რეჟისორის საინტერესო მიგნება-მეტაფორაა, რაღაც მომენტში, როდესაც ნატალია მაინც გადაწყვეტს წასვლას, კარს მიღმა თოვლის ფანტელების ცვენა, მაგრამ ეს არა სილა-

მაზისა და სისუფთავის აღმნიშვნელი, არამედ სიცივის, გამოუვალობის მიმანიშნებელია. რუსკა მაყაშვილის ნატალიას არსად აქვს წასასვლელი, ისევ ფეხმძიმედ მყოფს, ჩვილი ბავშვით ხელში მისი „გაღლეთილი“ მშობლები, როგორც მათ დავითი უწოდებს, ვერ მიიღებენ, ვერ შეინახავენ. სწორედ, ამიტომაც, მთვრალი დავითი არხეინად დაიძინებს ცოლთან ჩხუბის მერე. მან ზუსტად იცის და ამბობს კიდევ, რომ ნატალია სულ მალე დაბრუნდება და ასეც ხდება.

დავით კვირცხალიას ონისიმე სპექტაკლში ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც კლდიაშვილის მოთხრობაში არსებული გმირის ხასიათის იდენტურია. ყოველგვარი გადამეტებული ხერხების გარეშე, მსახიობი ქმნის ასაკში შესული, ადამიანური თვისებების მქონე კაცის სახეს. მას სიკეთე სურდა თავის ძმისწულისა და მარინესათვისაც, ამიტომაც იკისრა „მაჭანკლობა“ და ეს ორი ახალგაზრდა მისი „მეცადინეობით“ დაქორწინდა. ალბათ, ამიტომაც ფეფენასა და ნიკასგან გამწარებული მარინე სწორად მასთან გარბის ხოლმე თავშესაფრის საძებნელად. მართალია, ონისიმე ცდილობს მარინეს დაცვას, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, მოთხრობაშიც და სპექტაკლშიც ვერაფერს ხდება. მოთხრობაში, მის ცოლს, სოფიოს ფეფენას კუდიანობის ეშინია და აღშფოთებულ-აბოზოქრებულ ქმარს აშოშმინებს, აჩერებს ხოლმე. სპექტაკლში გიორგი კაშიამ ამ მოვლენაში ცვლილება შეიტანა, ფეფენა ონისიმესა და მის მეუღლეს მიანიშნებს, რომ მათ ახალგაზრდების ქორწინებიდან რაღაც გამორჩენა ჰქონდათ. ამას ფეფენა აყვედრის ონისიმესა და სოფიოს, მაგრამ აბსოლუტურად გაუგებარია, ვისგან ჰქონდათ ეს გამოჩენა. ფეფენასგან? მაშინ, ფეფენას ხასიათიდან გამომდინარე, პირდაპირ რატომ არ მიახლის პირში? მარინეს მშობლებიდან ვერანაირად ვერ ექნებოდათ, ვინაიდან სპექტაკლში ხაზგასმულია, რომ ისინი არაფრის მქონე გლეხები არიან, რომელთაც საკუთარი სახლის სახურავიც კი ვერ შეუკეთებიათ და მუდმივად ჩამოსდით წყალი.

ირაკლი მაჭარაშვილი და ნანა ლორთქიფანიძე მარინეს მშობლებს - მარკოზასა და ესმას განასახიერებენ. ირაკლი მაჭარაშვილი ცდილობს ტიპური იმერელი კაცის სახე შექმნას, ალბათ, რეჟისორის მიცემული ამოცანის თანახმად. თუმცა, როგორც ედმონდ მინაშვილი, ისიც აჭარბებს იმერელი კაცის დამახასიათებელი მა-

ნერების გამოყენების, იქნება ეს მეტყველება, სიარული, მიმიკა, ჟესტიკულაცია და გროტესკულს ხდის თავის პერსონაჟს. იმავცს ვერ ვიტყვი ნანა ლორთქიფანიძის ესმაზე. ესმა საკუთარ შვილში უზომოდ შეყვარებული პერსონაჟია, რომელმაც ზუსტად იცის მარინეს ფასი და ყველაფერს გაიღებს მისთვის. ნანა ლორთქიფანიძეც იყენებს დამახასიათებელ ხერხებს სახის გამოძერწვისას, მაგრამ გადაუჭარბებლად.

ძლიერი, მტკიცე ხასიათის დედისგან, ფეფენასგან დაბეჩავებული ვაჟის – ნიკას – სახეს ქმნის ახალგაზრდა მსახიობი ბუკა თოლორდავა. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში სწავლის პერიოდში მან არა ერთი საინტერესო როლი განასახიერა. მსახიობი ცდილობს მასკულინური ქალის, დედისგან დაჩაგრული ვაჟის ტიპაჟი გამოძერწოს. ამგვარი დედაშვილური ურთიერთობები მრავლადაა ჩვენ გარშემო. არანორმალური ურთიერთობები, რა თქმა უნდა, მოქმედებს ამ ადამიანთა ფსიქიკაზე. მოძალადე დედის შვილები, ხან თავადაც მოძალადეები ხდებიან და მხოლოდ დედას ემორჩილებიან; ან, გასაცოდავებული, საკუთარი ნების არმქონე, ყოველთვის ვიღაცის კალთის ქვეშ ამოფარებულნი არიან. ბუკა თოლორდავას ნიკა ამ მეორე ტიპს განეკუთვნება. მსახიობის მიგნებული ხერხი, ნერვიულობის დროს სახის კუნთების „თამაში“, ცოტა გადაჭარბებულად მომეჩვენა. ბუკა თოლორდავა ცდილობს უსუსური ადამიანის სახის გამოძერწვას, მაგრამ ამას მხოლოდ ფიზიკური ქმედებებით ახორციელებს და ვერ ახერხებს გმირის შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემას.

მარინეს როლის შემსრულებელმა მარიტა მესხორაძემ პროფესიონალურად გაართვა თავი რეჟისორის მიერ დაკისრებულ ამოცანას. მსახიობი მინიმალური ხერხებით ცდილობს მარინეს შინაგანი მდგომარეობის წარმოჩენას. მხიარული, ლაღი, სიცოცხლით სავსე ლამაზი მარინე, მაყურებლის თვალწინ, მის გარშემო არსებული საზოგადოების ძალადობისა და უსამართლობის მსხვერპლი, ნელ-ნელა „ქრება“, ნელ-ნელა კარგავს სილალეს, სიცოცხლის სიყვარულს და ფინალში გარდაიქმნება იმად, საითკენაც, მოძალადე დედამთილი ფეფენა უბიძგებდა. მარინე დავითის საყვარელი ხდება და მასთან ერთად მიდის. ფინალზე ზევით უკვე ვისაუბრე, მაგრამ აქაც ვიტყვი, რომ მარინეს სახის ამგვარი გადაწყვეტა უცნაურია. კლდიაშვილის მოთხრობაში საზოგადოე-

ბის მსხვერპლი მარინე თანდათანობით იფერფლება და ბოლოს კვდება. კლდიაშვილმა მოთხრობაში ტრაგიზმამდე აიყვანა მარინეს ბედი. გიორგი კაშიამ, სპექტაკლში მისი სახის ამგვარი ინტერპრეტირებით, ვფიქრობ, დააყენა მარინეს (და არა მარტო მარინეს) სახე, ნაკლებ ტრაგიკულად აქცია. მართალია, იგი იმ ადამიანთან ერთად გარბის ქმრისგან, რომელიც არ უყვარს, მაგრამ მისთვის ეს გამოსავალი და თავის დაღწევაა. რატომ გადაწყვეტა რეჟისორმა ფეფენას, ნატალიასა და მარინესაგან სასიყვარულო სამკუთხედის შექმნა, ცოტა გაუგებარია. ცხადია, სამივე ქალი დათიკოს მსხვერპლია, მაგრამ რატომ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა მიჭირს.

გიორგი კაშიამ, როგორც ზევით აღვნიშნე, სპექტაკლს „მსხვერპლნი“ უწოდა. რეჟისორის გადაწყვეტით, ამ უვიცი, გაუნათლებელი, ცრუმორწმუნე, მოძალადე საზოგადოების თითოეული წევრი თავისებური მსხვერპლია. უფრო მეტიც, ინტერაქციის ხერხით, რეჟისორი სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელთა დარბაზს ამოანათებს ხოლმე და რომელიმე პერსონაჟი სწორედ დარბაზში მსხდომთ მოგვმართავს – „ასე რავა უნდა წახდე კაცი?!“ (ადამიანი). შეიძლება რეჟისორი მართალიყა, იმ უბედურებაში, რაც დღეს ჩვენს ქვეყანაში (და არა მარტო ჩვენს, მთელ მსოფლიოში) ხდება, საზოგადოების თითოეული წევრი ვართ დამნაშავენი – ერიც და ბერიც. ჩვენ ყველა „წახდით“, ადამიანი „წახდა“ ზოგადად. ალბათ, ამიტომაც, სხვასთან ერთად ფინალში მიხეილ არჩვადის მღვდელი განიმოსება, ღვთის კაციც კი გამოსავალს ვეღარ ხედავს, მაგრამ ამაში დამნაშავე თავადაც არის, ისიც „წამხდარია“ თავისი უუნარობით, თავის გარშემო განვითარებულ მოვლენებს იგი ხომ დუმილით პასუხობს, ძალადობას არ აღუდგება. რეჟისორმა კიდევ ერთი მეტაფორა გამოიყენა დადგმაში, სწორედ მიხეილ არჩვადის მღვდელს ავანსცენაზე ხურდა ფულს აყრევენებს, რაც მაყურებელში სახარებისეულ ტექსტთან ასოციაციას იწვევს: იუდამ ქრისტე 30 ვერცხლად გაყიდა, შემდეგ, მართალია, უკან მიუყარა მღვდელმთავრებს, ფარისევლებსა და სადუკეველებს ეს ფული, მაგრამ ხომ გაყიდა.

მართლაც, დღევანდელ საზოგადოებას რომ გადახედო, მისი წევრთა უმრავლესობა ფულზე, გამორჩენაზე, ძალაუფლების მოპოვებაზე ორიენტირებული გახდა. ვილას ახსოვს თანამოძმე, მოყვასი, ახლობელი, მეგობარი. სიყვარულის, თანაღმობის, თა-

ნაგრძნობის, შემწყალებლობისა და შემწყნარებლობის გრძნობა დავკარგეთ და გულქვა, გაბოროტებულ არსებებად ვიქცით. ალბათ, ამის თქმა სურდა რეჟისორსაც. ინსცენირების ავტორი და მუსიკალური გამფორმებელიც (გამოყენებულია ვაჟა აზარაშვილის, ვახტანგ კახიძისა და რობი კუხიანიძის მუსიკალური ნაწარმოებების ფრაგმენტები) თავად რეჟისორია. მის მიერ აწყობილი მუსიკალური რიგი, მოვლენათა განვითარებასაა მისადაგებული და გარკვეულ ემოციურ მუხტს უქმნის მაყურებელს. ვფიქრობ, უპრიანი იქნებოდა მოთხრობის გასცენურებისას გიორგი კაშიას ტექსტი გაეთანამედროვებინა. მითუმეტეს, რომ დადგმაში, როგორც სცენოგრაფიაში, ასევე კოსტიუმებში (მხატვარი - ანა ბერიშვილი) დრო არ არის განსაზღვრული, ანუ, ის რაც სცენაზე ხდება, წარსული ამბავი არ არის. ყველა პრობლემა თუ სატკივარი, რასაც გიორგი კაშია თავის სპექტაკლში ასახავს, როგორც წარსულს, ასევე აწმყოს ესადაგება.

საბა ასლამაზიშვილმაც არაერთხელ მიმართა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებს და შეიძლება საკამათო, მაგრამ ორიგინალური, საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სპექტაკლები დადგა. მათ შორის: „უბედურება“, „ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“. ამჯერად, ახალგაზრდა რეჟისორმა, ფოთის ვალერიან გუნიას სახელობის სახელმწიფო თეატრის დასთან ერთად, გიორგი კაშიასგან რადიკალურად განსხვავებული ფორმით ასახა კლდიაშვილისეულ „მსხვერპლში“ განვითარებული მოვლენები. სპექტაკლზე საუბარს სცენოგრაფიის განხილვით დავიწყებ, ვინაიდან გიორგი უსიტაშვილის დეკორაცია რეჟისორის კონცეფციას ნათლად წარმოაჩენს. სცენის სიღრმეში მსახიობთა საპირფარეშოში არსებული სარკეებია განთავსებული, მათ გასწვრივ მაყურებელთა დარბაზისკენ ზურგით მსახიობი-პერსონაჟები სხედან. თითოეული მათგანი, როდესაც მათი ჯერი დგება, სცენაზე განვითარებულ ამბავში, ქმედებაში ჩართვისას, ანთებს სარკესთან არსებულ ნათურებს, თავის პერსონაჟს ამოანათებს, შეასრულებს ევრეთ წოდებულ „როლს“, შემდეგ ისევ თავის ადგილს უბრუნდება, თიშავს სინათლეს და სარკეს ჩააბნელებს. ასე გრძელდება სპექტაკლის დასრულებამდე. ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც სარკესთან არ ზის, იწყებს წარმოდგენას და, სხვასთან ერთად, მოთხრობლის როლი აქვს დაკისრებული.

საბა ასლამაზიშვილმა და მანანა ანთაძემ მოთხრობის გასცენურებისას, კლდიაშვილისეული პერსონაჟების სამეტყველო ენა გაათანამედროვეს, ზოგიერთი პერსონაჟი ამოაგდეს, მაგალითად, აზნაური დავით კარუგდელაძე, მარინეს დედა – ესმა, და, როგორც უკვე მოგახსენეთ, ახალი პერსონაჟი მუნჯი მთხრობელი დაამატეს. ვფიქრობ რეჟისორმა ამ ცვლილებებით თავის სათქმელი უფრო ნათელი გახადა. ყველა, საზოგადოების თითოეული წევრი, ცხოვრებაში ჩვენ-ჩვენს როლს ვთამაშობთ. ხოლო მუნჯი მთხრობელი ყოველი ჩვენგანის ბედისწერაა, ერთგვარი „დუენდო“. სპექტაკლის ექსპოზიცია სწორედ შოთა სასანიას მუნჯი მთხრობლის მუსიკის თანხლებით პლასტიკაში გადაწყვეტილი თხრობა-ქმედებაა (ქორეოგრაფია ირინა კუპრავას ეკუთვნის). აქვე აღვნიშნავ, რომ კოტე ეჯიბაშვილის მუსიკა საბა ასლამაზიშვილის კონცეფციას ზუსტად ესადაგება და შეიძლება ითქვას, მისი წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. სცენოგრაფიაში მრავალ რეჟისორს აქვს გამოყენებული სცენაზე მსახიობთა საპირფარეშოს სარკეები, მაგალითად ოსკარას კორშუნოვას „ჰამლეტი“, მაგრამ ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში, საბა ასლამაზიშვილისა და გიორგი უსტიშვილის მიერ ამგვარი ფორმით სცენოგრაფიის გადაწყვეტა, არა პლაგიატი, არამედ ციტირებაა. ვფიქრობ, როცა გჭირდება, როცა შენს გადაწყვეტას ესადაგება უკვე არსებული სათეატრო ფორმა თუ ხერხი, ციტირების გამოყენება აბსოლუტურად მისაღებია.

ბევით აღვნიშნე, რომ საბა ასლამაზიშვილმა და მანანა ანთაძემ, პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გარდაქმნისას, რამდენიმე პერსონაჟი ამოიღეს. შეიძლება ითქვას, მათ არც კლდიაშვილის მოთხრობაში აქვთ მნიშვნელოვანი როლი. მოთხრობაში, კონფლიქტის მიზეზი დავით კარუგდელაძე, თუ არ ცვდები, მხოლოდ ერთხელ ჩნდება, როდესაც ყანიდან სახლისკენ მიმავალ, ფიქრებში ჩაძირულ ფეფენას ხმაური შემოესმება, გაიხედავს და ღობეზე გადმომდგარ თავის რძალ მარინეს და „გაღლეთილ“ აზნაურ დავითს დაინახავს ერთმანეთში მოსაუბრეს. დავითი ეუბნება: „ – კვირას მოვალ, უსათუოდ გეწვევი... კაი მასპინძელი თუ დამიხვდები!“, რაც ფეფენას ეჭვებს კიდევ უფრო გაამყარებს და კონფლიქტს გაამწვავებს. ვფიქრობ, რეჟისორმა პროზაული ტექსტის სასცენო ტექსტად გადამონტაჟებისას, ამ ეპიზოდის ჩართვა სპექტაკლში, კონცეფციიდან გამომდინარე მისთვის არასაჭიროდ

და ზედმეტად ჩათვალა, ვინაიდან გიორგი კაშიას ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით, საბა ასლამაზიშვილთან მარინეს არავითარი ვნება დავითისადმი არ აქვს, ხოლო ფეფენას მიერ რძლის ამოჩემა, მასზე გაცხარება ამ პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარეა. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში, პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება მნიშვნელოვან პრობლემად არის გამოტანილი, მაგრამ საბა ასლამაზიშვილი, სხვადასხვა მიზეზით, ადამიანთა შორის დაპირისპირებას უსვამს ხაზს, ასევე, დუენდეს, ბედისწერას. მარინეს დედა ესმა კი მწერალს მხოლოდ მოთხრობის ფინალისკენ შემოჰყავს, რომელსაც გარდაცვლილი შვილის დატირების ფუნქცია მიანიჭა. ნაწარმოებში მარინეს მშობლებიდან მამის პერსონაჟია მნიშვნელოვანი, სწორედ გამწარებული მამა დაშანთავს ფეფენას. ალბათ, აქედან გამომდინარე, საბა ასლამაზიშვილმა ესმა ამოიღო სპექტაკლიდან. ამ პერსონაჟის ფუნქცია მის სპექტაკლში არ ჯდება.

ფოთის თეატრის „მსხვერპლში“ პერსონაჟებს დაჩლუნგებული აქვთ მთავარი ადამიანური გრძნობები: სიყვარული, თანალმობა, შემწყნარებლობა. ისინი გაუნათლებლობითა და ცრურწმენებით აღვსილ, „მოყირტებული ტრადიციების“ მიმდევარ საზოგადოებას ქმნიან, რომლის წევრებს შორის კომუნიკაბელურობის უდიდესი პრობლემა დგას. და, სწორედ, მათი მსხვერპლნი არიან მარინეც და თავისებურად ფეფენაც.

შოთა სასანიას მუნჯი მოთხოვნილი = დუენდე გამუდმებით სცენაზე და თავს დასტრიალებს სპექტაკლის თითოეულ გმირს. იქნება ეს მარინე, ფეფენა, ნიკა, ონისიმე, მარკოზა, სოფიო თუ „ღვთის კაცი“ – ვასილ კარიკაძე. შოთა სასანია პლასტიკით, მიმიკით, ჟესტიკულაციით ძერწავს თავის პერსონაჟს. მის სახეზე მუდმივად, გეგონება ნილაბი აქვს მორგებულიო, აისახება ირონიის გამომხატველი ღიმილის მიმიკა. თითქოს გვაგრძნობინებს, რომ სცენაზე მიმდინარე ცხოვრებისეულ მოვლენათა რიგის განვითარება მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული, მხოლოდ ის წყვეტს პერსონაჟ-ადამიანთა ბედ-ილბალს. მსახიობის პლასტიკა იმდენად დახვეწილი და მსუბუქია, გიჟდება განცდა, რომ მოინდომოს, ჰაერშიც კი აიწევა, აფრინდება. მსახიობი აბსოლუტურად ფლობს თავის სხეულს და სწორედ ფიზიკური ქმედებით გადმოსცემს გმირის გრძნობათა ბუნებას.

კლდიაშვილის ნაწარმოების მსგავსად, საბა ასლამაზიშვილის სპექტაკლშიც ყველა მსხვერპლია. მარიკა ბუკიას მშვიდარა სოფიო – შიშის. რამინ კილასონიას ონისიმე – დაურწმუნებლობისა და გადაუწყვეტლობის, რომელსაც არ აღმოაჩნდა უნარი – წინ აღუდგეს უსამართლობას და დაიცვას მარინე, თუმცა, ამის მცდელობა არაერთხელ აქვს. ზურაბ დონდოლაძის მარკოზა – მიმდობლობის, დაუფიქრებლობის, წინდაუხედაობის, დრომოჭმული ტრადიციების მიმდევრობის, არასწორი არჩევანის; ისე დათანხმდა ონისიმეს ნიკაზე მარინეს მითხოვებას, წესიერად არც კი გაუკითხავს სასიძოს ოჯახის ამბავი – რას წარმოადგენდნენ ფეფენა და ნიკა? არადა, სოფელში ფეფენას ხომ „კუდიანის“ სახელი ჰქონდა გავარდნილი. თემურ გოგინავას ნიკა – დედის მსხვერპლია, საკუთარი ნება არ გააჩნია. ნინო პაჭკორიას ფეფენა – საკუთარი მძიმე ხასიათისა და ცრურწმენებით მოცული საზოგადოების. თამუნა ჭუბაბრიას მარინე – არა მარტო მძიმე ხასიათის, ეჭვიანი, ამპარტავანი დედამთილის, არამედ იმ გაუნათლებელი, უვიცი სოციუმის, რომელშიც იგი ცხოვრობდა; ამ სოციუმის უკლებლივ ყველა წევრის, იქნება ეს – მამა, ქმარი, ბიძა თუ სხვა. მარტინ ლამბარაშვილის ვასილი, ეგრეთ წოდებული „ღვთის კაცი“, საკუთარ სიბეცეს კინალამ შეეწირა, აკი თავად ჰყვება, ის ტოტი მოჭრა ნაჯახით, რომელზეც იჯდა. მართალია, შემდგომ ეს თავისი სისულელე შეაღამაზა, გადაასხვაფერა, საიქიოში ნამყოფი კაცის ამბავი გამოიგონა და ისე უყვებოდა ცრურწმენებით აღვსილი საზოგადოების ბევრ წევრებს და იმდენჯერ, რომ საბოლოოდ თავადაც დაიჯერა მისივე გამოგონილი „ზღაპარი“. მსახიობები ზედმიწევნითი სიზუსტით ასრულებენ რეჟისორის მიცემულ ამოცანებს და ქმნიან ინდივიდუალური თვისებებით შემკულ სახასიათო პერსონაჟებს. რეჟისორის მიერ შექმნილ ანსამბლურ სპექტაკლში, რამდენიმე მსახიობის შექმნილ სახეს გამოვყოფდი: შოთა სასანიას – მუნჯ მთხრობელს, თამუნა ჭუბაბრიას – მარინეს, ნინო პაჭკორიას – ფეფენას და მარტინ ლამბარაშვილის – ვასილს, „ღვთის კაცს“.

საბა ასლამაზიშვილმა მოთხრობის გასცენურებისას, ცვლილებები შეიტანა ტექსტშიც, პერსონაჟებშიც, მაგრამ რეჟისორი ნაწარმოების იდეის ერთგული დარჩა. პროგრამაში ვკითხულობთ: „სპექტაკლი გვიყვება ადამიანური სიბეცის, გაუნათლებლობისა და სიბრიყვის ცეცხლში დაფერფლილი ახალგაზრდა ქალის სიცოცხლეზე; კლიშეების, სტერეოტიპების და სისასტიკის მსხვერპლ

- განწირულ საზოგადოებაზე. გადარჩენის გზა კი მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულია“.

სწორედ ეს საზოგადოება, და არა მარტო ფეფენა, მარინეს, ლამაზ, ლალ, მხიარულ, ცხოვრებით აღსავსე ქალს, ნელ-ნელა, თანმიმდევრულად გამოსწოვს სასიცოცხლო ძალებს და ბოლოს კლავს. მარინე, მართალია, თავად გარდაიცვლება, მაგრამ სინამდვილეში მის სიკვდილში სოციუმის ყოველი წევრია დამნაშავე. სპექტაკლის დასაწყისში მარინე და ნიკა ერთმანეთში შეყვარებული წყვილია, რაც მათი ურთიერთობისას ვლინდება. ამ ახალგაზრდების სიყვარულიც ყველამ ერთად ჩაკლა. ფინალში, გარდაცვლილი მარინე რეჟისორმა შავ ტალახში ამოსვარა. ეს ლამაზი, უმანკო არსება ფეფენასთან ერთად, ცრურწმენებით აღსავსე თანასოფლელებმა ლაფში ამოთხვარეს - მარინეს მამამ, მარკოზამაც კი დაიჯერა, რომ ფეფენას წყალობით მისი ქალიშვილი კუდიანად იქცა. სწორედ მარკოზამ ცეცხლში გავარვარებული რკინით დაშანთა ფეფენა. ფეფენასაც ხომ კუდიანად თვლიდნენ თანასოფლელები და რის გამო? ახალგაზრდობაში დაქვრივებულს, მუდმივად შრომაში მყოფს, ოჯახისა და შვილის ფეხზე დასაყენებლად, მეზობლებთან სალაპარაკო დრო რომ აღარ რჩებოდა?! ფეფენას შესახებ არავინ არაფერი იცოდა, განსხვავებულს კი საზოგადოება ვერ იტანს.

დიახ, ყველა მსხვერპლია, მაგრამ სპექტაკლის დასრულების შემდეგ, ყველაზე მეტად მარინესადმი გიჟდება თანაგრძნობა. ხოლო საზოგადოება, რომელიც კლდიაშვილის ნაწარმოებსა თუ საბა ასლამაზიშვილის დადგმაშია ასახული და ჩვენი თანამედროვე ყოფის, ჩვენი საზოგადოების მსგავსია, სიბრაღულის გრძნობას არ იწვევს, უფრო მეტიც, ასეთი საზოგადოება არ უნდა არსებობდეს, უნდა „ალიგავოს პირისაგან მიწისა“. იმისთვის, რომ მომავლის რწმენა, იმედი გაგვიჩნდეს, ამგვარ სოციუმში მცხოვრები ადამიანები უნდა გაქრნენ, უნდა შეიქმნას ახალი საზოგადოება, რომელიც არა წარსულით და წარმავლით, არამედ პროგრესული მომავლის რწმენით იცხოვრებს. გადარჩენის ერთადერთი გზა კი, როგორც სპექტაკლის პროგრამაში წერია - „მხოლოდ და მხოლოდ სიყვარულია“.

გრიგოლ კიკნაძე კლდიაშვილის „მსხვერპლის“ ანალიზისას წერს: „კლდიაშვილი სოფლის ცხოვრების მარტოოდენ გარეგნულ

მხარეთა ასახვით არ კმაყოფილდება. მისი მიზანია გვიჩვენოს ის პროცესი, თუ როგორ ხდება ადამიანის ნების გატეხა, მისი გათელვა და ადამიანის გადაქცევა სრულიად მორჩილ, უსიტყვო, უენო და მისწრაფებათა ჩამკვდარ არსებად“.¹

და, განა იგივე არ ხდება დღეს? განა, ისევ არ ცდილობენ, ადამიანი აზროვნებას მოკლებულ, მორჩილ მონად აქციონ? განა, დღეს ისევ არ ებრძვიან თავისუფალი ნების, პიროვნული თვისებების მქონეთ? ახალგაზრდა რეჟისორებმა გიორგი კაშიამ და საბა ასლამაზიშვილმა სწორედ ამ სატკივრის, უმნიშვნელოვანესი პრობლემის წარმოსაჩენად მიმართეს დავით კლდიაშვილის „მსხვერპლს“ და მათეული სარეჟისორო ხედვით, ფორმითა თუ ხერხებით გამოხატეს თავიანთი სათქმელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კიკნაძე გ., დავით კლდიაშვილის იუმორი, თხზულებანი, ტომი II, თბ., 2005.

ინტერნეტ რესურსები:

- კლდიაშვილი დ., მსხვერპლი, <https://poetry.ge/poets/david-kldiashvili/prose/9685.msxverpli.htm> 11/03/2025
- ლორკა ფ. გ., Duende-ს თეორია და თამაში, 2009. <https://urakparaki.com/?m=4&ID=10332> 11/03/2025.
- ვასაძე მ., ბრმა ძაღლების ხროვად ქცეული საზოგადოება, <https://www.theatrelife.ge/brma> 11/03/2025.

¹ კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის, თხზულებანი, ტომი II, 2005, გვ. 399.

თამარ ცაგარელი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების,
მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის ასოცირებული
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თეატრმცოდნე.

სპექტაკლი თუ რელიგია

(ინდური თეატრის განვითარების ერთი ეპიზოდი)

რეზიუმე

როგორც ცნობილია, ინდური თეატრი მკაცრი, დადგენილი, დოგმატური იმპერატივით ჩამოყალიბდა და მისი განვითარებაც უცვლელი კანონების შესაბამისად ყალიბდებოდა, რომლის საფუძველიც ადამიანთა მოთმინება, მორჩილება და სრული სიმშვიდე იყო. სანაცვლოდ, რელიგია ანუ ოფიციალური იდეოლოგია მას ნეტარ იმქვეყნიურ ცხოვრებას ჰპირდებოდა, რომელზეც ზრუნვა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის ერთ-ერთ უმთავრეს მომენტად იქცა. ისევე, როგორც ელინთა თეატრში, აქაც უცვლელი დარჩა წარმოდგენის საფუძველი – მითი, დრამის მთავარი მოქმედი პირები – ღმერთები და წმინდანები. ძველი ბერძნებისაგან განსხვავებით, ინდოეთში იკრძალებოდა პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი დონის კონფლიქტების წარმოდგენა და არ არსებობდა „სამი ერთიანობის“ (დროის, მოქმედებისა და ადგილის) კანონის დოგმა, რომელიც ევროპული თეატრის ძირითად მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. აღსანიშნავია, რომ ორივე ქვეყნის

სანახაობითი კულტურა ეფუძნებოდა სათეატრო ხელოვნების „ხერხემალს“ – რიტუალს, ნიღაბს, ქმედებას (პლასტიკურ-სიტყვიერ მოქმედებას). ელინთა სათეატრო სანახაობა პრიორიტეტს ანიჭებდა ვერბალურ პლასტს, ხოლო ინდური სასცენო ხელოვნება – ვიზუალურ მხარეს, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა ეროვნული კლასიკური ცეკვის სკოლები. შესაბამისად, ბერძნული სათეატრო ხელოვნების პირველი ავტორები იკვლევდნენ დრამას, ხოლო ინდოეთში სათეატრო ლიტერატურის კვლევის ობიექტს წარმოადგენდა ცეკვა და მუსიკა, რაც სანსკრიტული დრამის ცნებაშია ჩაქსოვილი: „ნატაკა“ – „ნატია“ – „ნატ“ და ნიშნავს ცეკვასა და ერთი როლის თამაშს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ინდოეთში „ნატაკას“ მკვლევრები არ იყვნენ სანახაობის უშუალო მონაწილენი. დრამის პრობლემებით დაინტერესდნენ ქურუმები, რამაც შემდგომში საფუძველი ჩაუყარა და ბიძგი მისცა, თეორეტიკოსებს ეფიქრათ და ემსჯელათ თეატრზე.

საკვანძო სიტყვები: აღმოსავლეთის კულტურა, რელიგია, ინდური თეატრი, შუა საუკუნეები

ისტორიიდან ცნობილია, რომ ადრე, შუა საუკუნეებში, როდესაც ევროპის პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული კავშირები დანარჩენ მსოფიოსთან სუსტი და ზედაპირული იყო, აღმოსავლეთი აღიქმებოდა როგორც შორეული და ეგზოტიკური სამყარო. ეპიზოდურად და ზედაპირულად იყო მოხსენიებული ძველი ეგვიპტელების, ჩინელების, ინდოელთა და მუსლიმური სამყაროს მიღწევები ხელოვნების, და არა მხოლოდ, სფეროში. განმანათლებლობის ეპოქაში კი, როდესაც გამყარდა შეხედულება ისტორიაზე, როგორც სწორხაზოვან პროცესზე, პროგრესი განიხილებოდა, როგორც ევროპული ცივილიზაციის თანდათანობითი შეღწევა მსოფლიოს ყველა რეგიონში.

მსოფლიო ისტორია, დაახლოებით, ექვსი ათას წელს მოიცავს და რვა ერთმანეთისაგან იზოლირებული, თანაბარმნიშვნელოვანი კულტურის ისტორიაა. ესენია: ჩინური, ბაბილონური, ეგვიპტური, ინდური, ანტიკური, არაბული, დასავლური და მაიას კულტურები. არსებობენ კიდევ ჩანასახოვანი კულტურები, რომლებიც არ განვითარდნენ, ვერ მომწიფდნენ (მაგალითად, ხეთური).

უხსოვარი დროიდან XIX საუკუნემდე ინდოეთს არ ჰქონდა ერთიანი გეოგრაფიული სახელწოდება. ტერმინი ინდოეთი, როგორც გეოგრაფიული სახელი, ისტორიაში მხოლოდ XIX საუკუნეში წარმოიქმნა. მანამდე, ევროპულ ლიტერატურაში, მოიხსენიება, როგორც მისტიკური კულტურის სამშობლო. ჩვენთვის ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში თავად სახელი - ინდოეთი ხშირად იხმარებოდა როგორც ზღაპრული და ფანტასტიკის სამეფოს დასახელება, მაგალითად, ასე იხსენიება ინდოეთი „ვეფხისტყაოსანში“ და ასევე იხსენიება იგი ნიზამი განჯევის „ისკანდერ-ნამეში“ - როგორც მისტერიათა სამყარო.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ინდოეთის ძველი კულტურის შესახებ საუბრისას ვგულისხმობთ არა მხოლოდ დღევანდელ სახელმწიფო ინდოეთს, არამედ მასთან ერთად პაკისტანსა და ბანგლადეშს. ამ ორმა ქვეყანამ დამოუკიდებლობა, რელიგიური ნიშნით, მხოლოდ XIX საუკუნის შუახანებში მოიპოვა (ისლამის მიმდევრებმა ცალკე სახელმწიფოები შექმნეს), ასე რომ, ინდოეთის შუა საუკუნეების სათეატრო ხელოვნებაზე საუბრისას, ჩვენ,

რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ პაკისტანსაც და ბანგლადეშსაც.

შეუძლებელია, ვისაუბროთ შუა საუკუნეების ინდურ თეატრზე, შესაბამისად, დრამაზე და არ გავიხსენოთ, თუ როგორ და ვისთვის შეიქმნა სათეატრო ხელოვნება ამ მისტიკურ სამყაროში, რადგანაც სწორედ ეს ფორმა, სტილი და მოთხოვნები გადმოჰყვა ინდოეთს შუა საუკუნეებშიც, რაც გამოწვეული იყო რელიგიური დოგმით. სათეატრო სანახაობაც ხომ სწორედ ღმერთებისთვის შეიქმნა. ბრაჰმას, სამყაროს შემქმნელის, თხოვნიდა თუ ბრძანებით, ბჰა-რაატს, როგორც ქურუმს, შეუქმნია ინდოეთში კლასიკური თეატრი, დაახლოებით, ძვ. წ. II-I საუკუნეებში: „მაშინ მითხრა ღმერთმა (ბრაჰმამ), ეს არის სამავარა - რაც მე შევქმენი - აი, ის წარმოდგენა, რომელიც უნდა გაათამაშო - ეს ასულდგმულებს და ახარებს ღმერთს“.¹ ღმერთს სურს წარმოდგინოს და გაათამაშოს მისი შექმნილი. „ის, რაც ეხება ღმერთს, არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარება და ის, რაც ეკუთვნის ღმერთებს, საუკეთესო და განუმეორებელია“.² თეატრის მიზანი გამოიკვეთა: ღმერთების კულტის დამკვიდრება, ამიტომაც დასის მოვალეობა და ვალდებულება თავად ბჰარატმა დააკანონა, რომ მსახიობებს დაეცვათ არა მარტო ტექსტის ყოველი ნიუანსი, წარმოდგენის საფუძველი: რელიგიური მოტივები, რელიგიური ტექსტები რიტუალით აღვსილი, რომელნიც წარმოდგენისას, ძირითადად, უნდა ყოფილიყო გამოხატული ჟესტიკულაციით.

ღმერთები თავად ჩაერთნენ ახალ ხელოვნებაში: შივა ასრულებდა მძაფრ და შმაგ ცეკვას - ტანდავას. პარვატი - მისი მეუღლე - ნაზ და ვნებიან ცეკვას, ლასიას. ვიშნუ თხზავდა ლექსებს და მათ წარმოდგენის დროს კითხულობდა. ძველი ინდური თეატრის შესახებ ინფორმაცია მოწოდებული გვაქვს ინდურ-სანსკრიტული მონოგრაფიიდან, რომლის ავტორიც გახლავთ ბჰარატა-ნატიასასტრა, რომელსაც აკისრია გამორჩეულად საგანგებო მისია, როგორც ქურუმს და არა როგორც ღვთაებას, - საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას. ავტორი თავისი ტრაქტატით „ნატიასასტრა“ (ასე ეწოდება V ვედას და სიტყვასიტყვით ქართულად ითარგმნება, როგორც - გულახდილობა თეატრალურ ხელოვნებაზე) საფუძველს უყრის სანახაობით კულტურას და პერსპექტივის მინიჭებით

¹ Thibaut, the Vedanta-Sutras/Brahma Sutras, 2008, p. 52.

² Krishna, Encyclopaedia Britannic.

ინდური კლასიკური თეატრის ტრადიციასაც მოიაზრებს. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ეს ნაშრომი დღემდე ამ წესებით დადგენილია მოცემულ წიგნში და უცვლელ კანონად რჩება ინდოელ მსახიობთა მთელი თაობებისათვის. „ნატიავედადან“, ანუ პირველი ოთხი ვედიდან - საღმრთო წიგნებიდან - ბჰარატა მსგავსი ელემენტების ამოკრებით და შერწყმით ქმნის V ვედას, რომელთაც ერთიანობაში „ნატიასასტრა“ ეწოდება. ნატიასასტრას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია სატგვიკა ანუ შემოქმედებითი მდგომარეობა. მსახიობმა ღრმად უნდა შეისისხლხორცოს როლი, განიმსჭვალოს გრძნობებით, რომლის გამოსახვაც მას მოუწევს. მნიშვნელოვანია, გამოხატოს გმირის სულიერი მდგომარეობის უფაქიზესი დეტალები (ცრემლები, სახის ფერის შეცვლა, კანკალი და ასე შემდეგ). ამის გარეშე მსახიობი ვერ შეძლებს მაყურებელში იმ მდგომარეობის მიღწევას, რომელსაც გამოხატავენ მრავლისმთქმელი სიტყვით „რასა“. ინდური კლასიკური თეატრალური სანახაობის არსი და გასაღები, ცნება, კომპლექსური გონებრივი აქცია, ქმედება - ესე იგი, რასა, შედგება სამი ფაზისგან:

1. სცენაზე განსახიერებელი ემოციები;
2. ესთეტიკური ბგერადობის გამოწვევა მაყურებლის გულში;
3. გონებრივი გათავისუფლების ბედნიერების მდგომარეობა.

სწორედ ეს სამი ფაზა ფიგურირებდა შუა საუკუნეების ინდურ სათეატრო ხელოვნებაში, რომელიც წარმოდგენას, ტრაქტატის თანახმად, ოთხ ფორმაში ახორციელებდა, ეს იყო: სიტყვა და პოეზია, ცეკვა და მუსიკა, ემოციები, ქმედება.

არსებობს წარმოდგენის ორი ტიპი: „სუკუმარა“ - ანუ „ნაზი და მგრძნობიარე“ და „ავიდა“ - ანუ „დამანგრეველი, ბრძოლისუნარიანი“, რომელშიც ქალები არ იღებდნენ მონაწილეობას.

ბჰარატას მიერ დაკანონებული და აღიარებული იყო ცეკვის ორი ფორმა: „ლაზია“ - ქალების ფაქიზი, სასიყვარულო ცეკვა და „ტანდავა“ - მამაკაცების ძალისმიერი, მკაცრი ცეკვა.

დრამატულ ფორმებს ასხვავებდნენ მოქმედებათა და გმირების ვინაობის მიხედვით, ამავე დროს, ბჰარატა აყალიბებს დრამის ფორმის კანონზომიერებას, რომლის თანახმადაც ძირითადი თემებია: ადამიანის ზნეობა და მსოფლიოს წაბაძვა. ამიტომაც, შუა საუკუნეებში, სწორედ ეს თემატიკა ჭარბობდა არა მხოლოდ დრამატურგიაში, არამედ, ზოგადად, ლიტერატურაშიც. ბჰარატა აღნიშ-

ნავს თეატრის ანუ „სათამაშო სახლის“ მიზანსაც, რომ მოემსახუროს, როგორც ვედა, ოთხივე ვარნას (საზოგადოების ყველა ფენას). მომსახურებაში შედიოდა: გართობა, აღზრდა და გარკვეული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, რელიგიურ-დიდაქტიკური მსოფლგაგება. ამასთანავე, სანახაობა გამიზნული იყო ყველა ფენისათვის ანუ ვარნასთვის, როგორც ცოდნის (ვედა) გავრცელების სახეობა. ასეთი ვარნა ინდოეთში ოთხი წოდებაა: ბრაჰმანები ანუ ქურუმები, სახელმწიფო მოხელეები, შატრიები ანუ მეომრები, სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები, ვაიშერი - რიგითი თანამოძმენი, შუდრები - თემის მსახურნი, ხელოსნები და ასე შემდეგ.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ „ნატიასატრა“ არის ერთ-ერთი პირველი ტრაქტატი, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია „სათამაშო სახლის“ შენობაზე, რომლის აგებაც ბრაჰმამ უბრძანა საღვთო ოსტატს, ვაშეაკარმანს. ინდოეთში მაშინდელი თეატრები სასახლეებთან იყო მიბმული, მსახიობები და დრამატურგები იყვნენ მეფის მსახურები, რომელთა უზრუნველყოფაც სპეციალურად იყო განსაზღვრული. მათ განსაკუთრებული პირობები ჰქონდათ შექმნილი, რათა არტისტების ჯანმრთელობას ზიანი არ მისდგომოდა, რადგანაც სწორედ ისინი იყვნენ იდეოლოგიისა და შემდგომში, განათლების გამავრცელებლები.

ამ ტრაქტატის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ინდური თეატრი კლასიკური თეატრის ტრადიციებს მოისაზრებს, საძირკველს უქმნის სათეატრო პრაქტიკას, ქმნის კანონს სცენის ოსტატების დასაცავად, აყალიბებს მსახიობის ხელოვნების ნორმებს, სადაც აქცენტი გაკეთებულია აქტიორის ხელოვნების ვიზუალურ პლასტზე. აღსანიშნავია, რომ ტრაქტატში ყურადღება გამახვილებულია ფიზიკურ მოძრაობაზე, ცეკვაზე, რადგანაც ინდური თეატრის განსაკუთრებული ფორმაა კლასიკური ცეკვა, რომელიც წარმოადგენს ცეკვადრამას ანუ ქორეოდრამას, სადაც გაერთიანებულია ვიზუალური აქტი/სხეულის მოძრაობა, სიტყვა სიმღერით გადმოცემული. ერთ-ერთი ძველი სტილი - ბხარატნატიაში დღემდე შემორჩა ტაძრების მოცეკვავთა წყალობით, რომლებმაც სიცოცხლე მიუძღვნეს ღვთის მსახურებას. განსაზღვრულია აგრეთვე ცხრა ტიპი გმირი ქალებისა, რომლებიც ძირითადად ინდრას წარგზავნილები არიან და მათ გააჩნიათ მხოლოდ და მხოლოდ „მუდრა“ ანუ თითების მოძრაობა. ეს ტიპები არიან: 1. ქალიშვილი; 2. გათხოვილი ქალი;

3. ქვრივი; 4. ბრძენი, ანუ ღმერთისგან დედამიწაზე წარგზავნილი; 5. მომღერალი; 6. მოცეკვავე; 7. მაგი, ანუ ჯადოქარი; 8. ნაზი, მგრძნობიარე. მოცეკვავე ქალი, რომელსაც აცვია ფერადოვანი კოსტიუმი, ჯერ თაყვანს სცემს გურუს (მასწავლებელს) და მაყურებელს, შემდეგ კი, თითქოსდა წამიერად, შეშდება, გაირინდება, უსმენს ციმბალის (ხალხური მუსიკალური საკრავი; წარმოადგენს ბრტყელ ყუთს, რომელზედაც გაჭიმულია სიმები; უკრავენ ორი პატარა ხის ჩაქუჩით) ბგერებს და შემდგომ იწყება ცეკვა, სპექტაკლი. ამგვარი სათეატრო სანახაობა წარმოადგენს შერწყმას ნრიტია-სისას (თხრობა ცეკვით) ნრიტასთან (მხოლოდ ცეკვა). გარკვეული ამბის სხეულის ენით გადმოცემის შემდეგ, იწყება ინტერმედია, ანუ პოდამი: მომღერალი ასრულებს სიმღერას, ხოლო მოცეკვავე ქალი მის შინაარსს გადმოსცემს განსაკუთრებით გამომხატველი მიმიკითა და ხელის ჟესტებით (თითოეულ ჟესტიკულაციას თავისი სახელი და შინაარსი გააჩნია). სიმღერის ერთი და იგივე სტროფი მეორდება კვლავ და კვლავ - ყოველ ახალ ჯერზე, მსახიობი მას გადმოსცემს განსხვავებულად. სხეულის თითოეული ნაწილისათვის არსებობს მოძრაობათა დამახასიათებელი კომპლექსი: თავისათვის - ცამეტი მოძრაობა, თვალებისათვის - ოცდათექვსმეტი, კისრისათვის - ცხრა და ასე შემდეგ. მსახიობმა ყურადღებით უნდა შეარჩიოს ფეხების პოზიციები და სიარულის სხვადასხვა ტიპი: დიდებული დგომა, ცვალებადი ნაბიჯი და სხვა; ხელების ჟესტიკულაციას მუდრა ეწოდება, რომელიც რთულია და მრავალფეროვანი და ოცდაოთხ სახეობას მოიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ ინდური თეატრისათვის უმთავრესი გამომსახველობითი ნიშანი ცეკვა გახლავთ, მსახიობები მაჰაბჰარატას სცენა კატაპალიდან დიდ ყურადღებას აქცევენ მეტყველებას, მის ტემპს, ინტონაციასა და დიქციას, რასაც ვაჩიკა ეწოდება. მათ მიაჩნდათ და მიაჩნიათ, რომ კომიკური და სასიყვარულო სიმღერები უნდა შესრულდეს უბრალოდ, სადად, გმირული კი, პათოსით, რათა მაყურებელს შეუქმნას გარკვეული განწყობა/ემოცია.

როგორც ცნობილია, ინდური თეატრის დაარსების პირველივე დღიდან, სპექტაკლის შექმნისას, აქცენტი კეთდებოდა მსახიობის კოსტიუმზე, რომელიც იქმნებოდა უძვირფასესი ნაჭრისგან, ირჩეოდა მკვეთრი ფერები და იმკობოდა ძვირფასი ქვებით. გარდა ამისა, მსახიობს საკმაოდ მრავალფეროვანი და ძვირფასი აქსე-

სუარები უნდა კეთებოდა, იქნებოდა ეს სამაჯურები, ყელსაბამე-
ბი, საყურეები თუ თავსაბურავები. კოსტიუმსა და გრიმს – ახარია
ეწოდებოდა. ნილაბი და გრიმი პერსონაჟის ხასიათისა და მისი
სტატუსის შესაბამისად ირჩეოდა. მაგალითად: ღმერთებისათვის
და ციური ქალწულებისათვის აუცილებელი იყო ფორთოხლისფე-
რი გრიმი, უმაღლესი კასტის წარმომადგენლებს, ბრახმანებსა და
კშატრიებს წითელი, ხოლო შუდრებს მუქი ლურჯი გრიმი უნდა გაე-
კეთებინათ, მეფეები ღია ვარდისფერი, ბრძენები და განდევნილები
იასამნისფერი გრიმით წარუდგებოდნენ მაყურებელს, დემონები-
სა და ქონდრისკაცების ან ჯუჯების ხასიათის შტრიხის ხაზგასას-
მელად არტისტები რქებს იკეთებდნენ. რეკვიზიტი და ბუტაფორია
საკმაოდ რეალისტური, მაგრამ, ამავე დროს, სიმბოლურიც ჰქონ-
დათ და აქვთ. ცნობილია მათ მიერ შექმნილი მინიატიურული ური-
კები, მთები, ორთვალები და ასე შემდეგ.

სპექტაკლი იწყებოდა პროლოგით, ეს იყო ლოცვა. შესაბამი-
სად, ეპილოგიც წარმოადგენდა ღმერთის სამადლობელს. პრო-
ლოგის დასასრულს მაყურებელს ამცნობდნენ ავტორს და პიესის
სახელწოდებას. ამგვარი გაცნობა ვითარდებოდა დასის მეპატრო-
ნისა ანუ სუტრადჰასა (აღსანიშნავია, რომ ინდოეთში XVIII საუკუ-
ნემდე, თეატრები იყო კერძო მფლობელობაში ანუ მანამდე, სანამ
იაქშაგანას ზარი დამოუკიდებლობას ინარჩუნებდა. ისტორიიდან
ვიცით, რომ XVIII საუკუნიდან, ევროპულმა იმპერიებმა მოახერხეს
კონტროლის შენარჩუნება ინდოეთის ტერიტორიებზე, რომელთა
უდიდესი ნაწილი ინგლისელების ბატონობის ქვეშ იყო, გარკვეუ-
ლი ტერიტორია კი საფრანგეთის, ნიდერლანდური საპორტო ქა-
ლაქისა და პორტუგალიის კოლონიები გახლდათ 1947 წლამდე,
როცა ინდოეთმა დამოუკიდებლობა მოიპოვა) და მსახიობ ქალს
შორის, დიალოგით, რომლის შემდეგ, წარმოდგენა აუცილებლად
უნდა დაწყებულიყო მთავარი მოქმედი გმირის გამოჩენით ანუ
პირველი მსახიობის სცენაზე გამოსვლით და ეტაპობრივად, მოვ-
ლენათა განვითარების კვალდაკვალ, მოქმედებაში ერთვებოდნენ
სხვა პერსონაჟები, სცენაზე გამოდიოდნენ სხვა მსახიობები. კლა-
სიკურ ინდურ დრამაში, ძირითადად, ორი ჟანრი დომინირებდა:
ნატაკა (ითარგმნება, როგორც წარმოდგენა ცეკვით) – მითოლო-
გიურ სიუჟეტზე დაფუძნებული ეგრეთ წოდებული მაღალი დრამა
მისტიკური ქმედებით და პრაკარანა – კომედიური ხასიათის ჟან-

რი, სადაც ყველა თემა თუ ამბავი, თუნდაც სერიოზულ სიუჟეტზე დაფუძნებული, ირონიულად და კომიკურად იყო გადმოცემული (ამ ჟანრში მონაწილე მსახიობებს შაკარა და ვიტა/ვიდუშკა ეწოდებოდა).

შუა საუკუნეებში ინდურ დრამატურგიასა და სათეატრო ხელოვნებაში ჩნდება ეგრეთ წოდებული მსუბუქი ჟანრის მონო სპექტაკლები (ერთი მსახიობის მონაწილეობით), რომელიც წარმოადგენდა ერთი გარკვეული ამბიდან ერთ პატარა სიუჟეტს ანუ ბჰანას. ამგვარ წარმოდგენას ნატი-ნატიკა ეწოდებოდა, მან ისეთი პოპულარობა მოიპოვა, რომ გადაფარა ნატაკა და პრაკარანა. ნატი-ნატიკას შემსრულებელს ვიტა ეწოდებოდა. იგი წარმოდგენის დაწყებამდე დადიოდა ქალაქში და ცდილობდა მაცხოვრებლებთან კონტაქტში შესულიყო, მხიარულად ებასებოდა მათ, აცნობდა ახალ ამბებს და ეპატიჟებოდა წარმოდგენაზე.

როგორც ცნობილია, სახალხო თეატრის შექმნას ხელი შეუწყო ინდურმა ეპოსმა, კერძოდ „მაჰაბჰარატამ“ ანუ „თქმულებამ დიდ ბჰარატებზე“, რომელიც წერილობითი ფორმით ძველი წელთაღრიცხვით 400 და ახალი წელთაღრიცხვით 400 წლებში ჩამოყალიბდა. მაჰაბჰარატა შეიცავს, დაახლოებით, ასი ათას ორ ლექსს, რითაც იგი მსოფლიოში ყველაზე დიდი პოემაა. „მაჰაბჰარატა“ როგორც საგმირო, ასევე რელიგიურ-ფილოსოფიური ეპოსია. მის ავტორად მიჩნეულია ლეგენდარული პოეტი ვიასა, რომელსაც მაჰაბჰარატას შექმნა ღვთაება განეშამ შთააგონა. პოემა შედგება თვრამეტი თავისა და ბოლოსიტყვაობისგან. ისევე როგორც არაბული ზღაპარი „ათას ერთი ღამე“, მისი მთავარი შინაარსი განვრცობილია მრავალი პარალელური მოთხრობითა და მოკლე ეპიზოდით. „მაჰაბჰარატა“ განიხილავს ინდუიზმის ყველა ძირითად თემას - არსებათა ყოფას, სიკვდილსა და ხელმეორედ დაბადებას, კარმასა და დჰარმას, აღწერს ბედნიერებასა და ტანჯვას, კეთილისა და ბოროტის ქმედების ნაყოფს, მსხვერპლშეწირვას და მის დანიშნულებას. ამ საოცარ ნაწარმოებთან ერთად, სათეატრო ხელოვნების საფუძვლად აიღეს მეორე ინდური ეპოსი - „რამაიანა“.

მოხეტიალე მსახიობებს ადგილიდან ადგილზე გადააქვთ მარტივი დეკორაციები და უმთავრესად სწორედ „მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ სიუჟეტებზე შექმნილ წარმოდგენებს მართავენ. დაიდან ქალაქიდან ქალაქში, სოფლიდან სოფელში და მაყურებელს

ზეპირად უკითხავენ მათ ნაწყვეტებს. ამ დროს, რა თქმა უნდა, სრულდება სიმღერა და კატჰაკალის მოცეკვავეების ტრადიციული ცეკვა. სპექტაკლის მსვლელობის დროს აჩირაღდნებენ და რთავენ ყვავილებით. ისტორიულად ეს ორი თეატრალური სანახაობა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მისი ერთ-ერთი სიუჟეტი გამოსახულია ცნობილი ბუდისტური ტაძრის - სანჩის - ბარელიეფზეც კი. ტაძარი კი ძვ. წ. II-I საუკუნეებშია აგებული.

როგორც ცნობილია, პირველი ხალხურ ლირიკულ დრამაზე დაფუძნებული თეატრი - ჯატრა შეიქმნა ჯერ კიდევ ძვ. წ. I საუკუნეში, ვიშნუ-კრიშნას კულტთან დაკავშირებული სამლოცველო რიტუალის მიხედვით. მას ასრულებდნენ დღეობებზე კრიშნას პატივისცემის ნიშნად. სათეატრო სანახაობა გადმოსცემდა კრიშნას ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს. როგორც ვხედავთ, სახალხო თეატრის ეს სახეც, ძირითადად, დაკავშირებული იყო რიტუალთან და რელიგიურ მოტივებთან, თუმცა, ამის პარალელურად, ნელ-ნელა ფეხს იკიდებს და რიტუალისგან თავისუფლდება სახალხო თეატრის მეორე სახეობა, რომელსაც რასლილა ეწოდება (რას - ცეკვა, ლილა - თამაში). ეს უკვე მინიშნებაა და საწყისი ნიშნებია ინდური კლასიკური თეატრისა, რომლის პირველი დრამატურგები იყვნენ აშვაგჰოშა, ბჰასა, საუმილა, კავიპუტრა და სხვა. ინდური თეატრალური სანახაობისათვის დამახასიათებელი იყო ინდური ეპოსებიდან - „მაჰაბჰარატადან“ და „რამაიანადან“ აღებული სიუჟეტების შეხამება რეალურ ცხოვრებასთან, მაყურებლისთვის ნაცნობ თანამედროვეობასთან. აქ ტრაგიკული და კომიკური ჟანრები ერთად იყო წარმოდგენილი. ერთმანეთს ერწყმოდა ლექსი და პროზა, დიალოგი და მონოლოგი (სიმღერა), ცეკვა და მუსიკა. დრამა ჩვეულებრივ კეთილად მთავრდებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ძირითადად ექცეოდა სასახლის ანუ კარის თეატრის ხელოვნებას, სადაც ხაზგასმული იყო თეატრალური კოსტიუმების სიმდიდრე, ფერების ნაირსახეობა. დეკორაციები ზედმეტად იყო მიჩნეული. დრამა ამ შემთხვევაში გახლდათ საშუალება ხოტბის შესხმისა, პირველ რიგში, მეფეებისთვის, ბრაჰმანებისა და გმირებისათვის.

ახალი წელთაღრიცხვიდან საუკუნეების განმავლობაში, XVII საუკუნის ჩათვლით, ინდოეთში არა მხოლოდ გრძელდება ხელოვნების ძველი ტრადიციები, არამედ აგრეთვე იწყება მეტად საგრძნობი ცვლილებებიც, რომლებიც ქვეყნის ჩრდილო/დასავლეთ ნაწილში ხდება. ეს ის ადგილებია, ეგრეთ წოდებული ინდოე-

თის კარიბჭე, საიდანაც სახმელეთო გზა შემოდის და საიდანაც თავის დროზე ინდოარიელებიც შევიდნენ ქვეყანაში. ამ ახალი ეტაპის ხელოვნებას განდჰარას ხელოვნებას უწოდებენ, სადაც უდიდესი ყურადღება ეთმობოდა თეატრალურ სანახაობას.

არიელთა პერიოდიდან კი, რომელიც მოიცავს III-IV საუკუნეებს, ინდოეთის ერთ-ერთ პროვინციაში, ტამილანდში, ფუნქციონირებდა უმაღლესი რანგის პოეზიის აკადემია, რომელსაც „სანგა“ ეწოდებოდა. აქ იკრიბებოდნენ პოეტები, დრამატურგები, გროვდებოდა საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები, იდგმებოდა დრამატული ნაწარმოებები და ასე შემდეგ. უმთავრეს ლიტერატურულ წყაროს არიელთა პერიოდის შესახებ „ვედები“ წარმოადგენს, რომელიც არიელ დამპყრობლებს თან მოჰყვა ინდოეთში. ეს არის ოთხი ნაწილისაგან შემდგარი რელიგიური ტექსტების, ჰიმნების, სიმღერებისა და მაგიური ფორმულების კრებული. სწორედ ამ კრებულებიდან იქმნებოდა სამხრეთ ინდოეთში თეატრალური სანახაობები, რომლებიც უკავშირდებიან ტაძრების მთხრობელებს ანუ ჩაკიარების ხელოვნებას. ისინი კითხულობდნენ სანსკრიტზე და დღესაც ამგვარი ხელოვნება შენარჩუნებულია. მოგვიანებით კი, ადგილობრივ მოსახლეობას უთარგმნიდნენ ტექსტს მათსავე ენაზე. ამგვარად ჩაეყარა საფუძველი ერთი პოეტის თეატრს, რომლის მსახიობი ჩაკიარის სახელითაა ცნობილი. იგი ეპიკური ნაწარმოების სახით გახლდათ შუამავალი კოლექტიურ ცოდნასა და ინდივიდ ხელოვანთან, რომელიც უკვე მოგვიანებით თავს უფლებას აძლევს, საკუთარი პოეზია თუ ნააზრევიც გააცნოს მაყურებელს. გეპირსიტყვიერებასთან ერთად ჩაკიარი იყენებდა მიმიკას და ჟესტებს. დროთა განმავლობაში მთხრობელთან ერთად ტაძარში გამოსვლები დაიწყო პროფესიონალმა მსახიობებმაც. არტისტები კითხულობდნენ სანსკრიტულ ტექსტებს და დეკლამაციასთან ერთად ცეკვავდნენ. ამგვარმა წარმოდგენამ სახელწოდება მიიღო - კუტიატამი (სანსკრიტულ ენაზე - „კოლექტიური ცეკვა“). კუტიატამში თანაბრად მნიშვნელოვანი იყო სიტყვა და ცეკვა, შუა საუკუნეებიდან მისმა დასმა დაიწყო მითებისა და ლეგენდების ინსცენირების წარმოდგენები.

აღსანიშნავია, რომ ინდოეთში ძალიან დიდი პოპულარობა მოიპოვა თოჯინებისა და მარიონეტების სანახაობამ, რომელთა „დაბადების“ ზუსტი თარიღი უცნობია, მაგრამ ფაქტია, რომ ისინი ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვით არსებობდნენ. თავდაპირვე-

ლად მათ, განსაკუთრებით, თოჯინების წარმოდგენას, მაგიურ-რიტუალური აქტების განსახორციელებლად იყენებდნენ. სიმბოლურად, თოჯინას დიდი ძალა გააჩნდა. უძველესი თოჯინების თეატრი გახლავთ კატპუტლი, რომელიც ინდოეთის ერთ-ერთ უდიდეს შტატში, რაჯასტანში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა (კატპუტლი - რაჯასტანის ენაზე ითარგმნება, როგორც Kath - ხე და Putli - თოჯინა, რომელსაც არ გააჩნია სიცოცხლე). სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ თოჯინა ხის იყო. თავდაპირველად, ამ თოჯინებით თამაშობანი უბრალო ხალხის გასართობი გახლდათ, რომლის თემატიკა ფოლკლორზე იყო დაფუძნებული. თუ მისი შექმნის საწყის ეტაპზე, წარმოდგენები თოჯინებით თამაშდებოდა, შემდგომ მას სიმები გაუკეთეს, ერთი ძირითადი და ორისამი დამხმარე სიმი - შექმნეს მარიონეტი. ლეგენდის თანახმად, 1500 წელზე უფრო ადრე, რაჯასტანის ტიტულიანი სამეფო კარის წარმომადგენლების თხოვნითა და ბრძანებით, სამეფო კარზე დაიწყეს კატპუტლის წარმოდგენების შექმნა და გამართვა, რომელიც დიდებულიებს ძლიერ მოსწონდათ - შესაძლებელია ითქვას, რომ შეუწყვარდათ კიდეც. სამეფო კარზე ამ წარმოდგენებს რელიგიურ-რიტუალური თემატიკით მართავდნენ. მარიონეტები ძვირადღირებული მასალისგან იქმნებოდა, რა თქმა უნდა, მათი კოსტიუმები მრავალფეროვანი პალიტრით იყო შექმნილი, რაც ძალიან ლამაზ სანახაობას ქმნიდა. მარიონეტების ოსტატების მთავარი მიზანი იყო, რომ თოჯინები გაეცოცხლებინათ ცეკვა/თამაშით. მათი მოძრაობა თითქმის ცოცხალი მოცეკვავის მოძრაობის მსგავსი კატპუტლის მარიონეტების თეატრი უნდა ყოფილიყო. ტიტულიანი საზოგადოების წარმომადგენლების სიყვარულმა განაპირობა, რომ, გარდა იმისა, ისინი, ტრადიციისამებრ, თითქმის ხუთას წელზე მეტ ხანს მფარველობდნენ ამ თეატრს. მარიონეტების ეს სახეობა პოპულარული გახდა მთელ ინდოეთში და დღესაც ბევრი მაყურებელი ჰყავს. შუა საუკუნეების ინდოეთში, კატპუტლის თეატრი მოედნებზე სახალხო წარმოდგენებს მართავდა, რომლის თემატიკა განპირობებული იყო იმ პერიოდის საზოგადოების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. ძირითადად, სპექტაკლები დაფუძნებული იყო განმანათლებლობაზე, სოციალურ და მორალურ ასპექტებზე.

აქვე უნდა განვიხილოთ ინდური თეატრის ის ტრადიციული სახეობა, რომელიც ერთდროულად მოიცავს რიტუალური, რელიგიური, სამეფო და საერო თეატრის ელემენტებს, რომელნიც ას-

წლებების განმავლობაში ყალიბდებოდნენ და მათ იაქშაგანა (Yakshagana) ეწოდება, რაც ეტიმოლოგიურად ნიშნავს სიმღერას (Gana) და სულიერებას (Yaksha), იაქშაგანა გახლდათ და გახლავთ ცეკვის, მუსიკის, დიალოგის, საოცარი კოსტიუმებისა და ნიღბები/გრიმების კომბინაცია და, რაც ყველაზე მთავარია, აღჭურვილი იყო სცენის ტექნიკის უნიკალური სტილითა და ფორმით. ამ თეატრს, როგორც სათეატრო სანახაობას, ორმაგი დატვირთვა გააჩნდა: იქმნებოდა თოჯინური სპექტაკლები და მისი მეორე მიმართულება იყო ეგრეთ წოდებული ქორეოდრამა ანუ ცეკვის თეატრი. ორივეს თემატიკა, ძირითადად, დაფუძნებული გახლდათ „რამაიანას“, „მაჰაბჰარატას“, „ბჰაგავატასა“ და ჰინდუსა (ჰინდუ არის ადგილობრივი ინდური სარწმუნოებების კრებული სისტემა) თუ ჯაინაზმის (ერთ-ერთი ინდური რელიგია, რომლის მიმდევრები საკმაოდ მცირე იყო და არის) ტრადიციებზე. როგორც ცეკვის თეატრი, იაქშაგანა, თავდაპირველად, უფრო მეტად ვიწრო ოჯახური სანახაობა გახლდათ ანუ წარმოდგენები იმართებოდა მდიდარი ხალხის ოჯახებში. იგი სახალხო XI საუკუნიდან იაქშაგანადსის „კოსტიუმი ნიღბით“ გახდა, ხოლო, XVI საუკუნის ბოლოს საერთოდ აიკრძალა, სანამ კოლონიზაციის პროცესი დაიწყებოდა, ქორეოდრამაში ჩაერთნენ ინდუსი პოეტები და მას ეწოდა იაქშაგანას პოეტების (Yakshagana poet) თეატრი, რომელსაც საზოგადოების ყველა ფენა ესწრებოდა. თემატიკა უცვლელი იყო, ძირითადად, დამატა სახალხო პოეტების მიერ შექმნილი ნაწარმოებები, რომლებიც ზემოთ აღნიშნულ ლიტერატურას ეყრდნობოდნენ. იაქშაგანას სათეატრო ხელოვნების პირველი წერილობითი მტკიცებულება აღმოჩენილია კურუგოდუს ლაქშმინარაიანას ტაძარში, რომელიც დათარიღებულია 1556 წლით და სადაც წერილობით აღწერილია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს, როგორც ხელოვნების საუკეთესო საშუალებას და პოეტები ითხოვენ წარმოდგენის გამართვის ნებართვას ტაძარში. მეორე მნიშვნელოვანი დოკუმენტი, რომელიც აღმოჩენილია ქალაქ აჯაპურაში, პალმის ფოთოლზე დაწერილი აჯაპურა ვიშნუს (Ajapura Vishnu) პოემაა, სპეციალურად იაქშაგანას წარმოდგენისთვის შექმნილი. სამწუხაროდ, თარიღი მითითებული არაა, მაგრამ, ფაქტია, რომ ის შუა საუკუნეების ექსპონატია. ნაწარმოები დაფუძნებულია ბუდისტურ რელიგიაზე და მთავარი მოტივი სულიერება და მორალი გახლავთ. ამგვარი პალმის ფოთოლი, სადაც უკვე აღწერილია საბჰალაკშანის (შაბჰალაკშანა)

ანუ საცეკვაო დრამის, მნიშვნელობა იაქშაგანას სათეატრო სივრცეში, თარიღდება 1621 წლით. იაქშაგანას პერფორმანსი/სპექტაკლები, მისი მრავალპლანიანობის გამო, იმართებოდა ბუდისტურ ტაძრებში, სასახლეებში, ღია ცის ქვეშ და მოგვიანებით, უკვე მისთვის აგებულ სპეციალურ შენობა-ნაგებობებში. ტრადიციულად, იაქშაგანაში თავდაპირველად მამაკაცები მონაწილეობდნენ, რომლებიც ქალების პერსონაჟებსაც განახორციელებდნენ, თუმცა, შემდეგ, საცეკვაო წარმოდგენებში ქალებიც ჩაერთნენ, ეს, ძირითადად, მოხდა სამეფო და სახალხო წარმოდგენებში. აქ უკვე, ქალებს ემოსათ ინდური ტრადიციული კოსტიუმი – სარი, რომელიც, ასევე ტრადიციულად, მრავალფეროვანი იყო და დატვირთული გახლდათ ძვირფასი სამკაულებითა თუ თავსაბურავებით. წარმოდგენები ცოცხალი მუსიკის შესრულებით მიმდინარეობდა და მიმდინარეობს დღესაც, და ძირითადად იყენებდნენ/იყენებენ დასარტყამ საკრავებს – გონგს, დოლს და სპეციალურად შექმნილ ბარს, რომელსაც იაქშაგანას ბარი ეწოდება. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ როგორც მოცეკვავეები, ასევე მეთოჯინეები ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებოდნენ თავიანთ პროფესიას და წვრთნა, თავდაპირველად, მიმდინარეობდა ბუდისტურ ტაძრებთან არსებულ ეგრეთ წოდებულ სტუდია/სახელოსნოებში, მოგვიანებით, შუა საუკუნეების ბოლო პერიოდში, მათთვის შეიქმნა სპეციალური სკოლა/სტუდიები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- The Vedanta-Sutras, or Brahma Sutras: With Commentary, Translator: Thibaut G., London, 2008.
- Саратов Кр., Бхарата Муни, Натяшастра, София, 2005.
- Худеков С.Н., Искусство танца, История, Культура, Ритуал, Москва, 2010.
- ბჰაგავადგიტა, ინდური ეპოსი, მთარგმნელი: ჩხენკელი თ., თბ., 1963.

ინტერნეტრესურსები:

- Raslila, Enciclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/raslila> 25/03/2025.

კინოშსოღნეობა

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

იპოწური კინოს გამოწვევები 1970-იან წლებში

რეზიუმე

თავისი კულტურული, გეოგრაფიული და ენობრივი განსხვავებებით იპოწური კინო წარმოადგენდა ეგზოტიკურ ალტერნატივას ჰოლივუდისათვის, თუმცა, 70-იანი წლების დასაწყისისათვის, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრება იკლო. ამის მთავარ მიზეზს წარმოადგენდა ტელევიზიის უსაზღვრო პოპულარობა.

მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით, ეროვნულ კინოწარმოებაში შეიტანეს დამატებითი კორექტივები, რამაც კინოკომპანიების უმეტესობა გაკოტრებას გადაარჩინა. სტუდიური სისტემა კი დაკნინდა, მაგრამ მთლიანად არ მორღვეულა, რამაც ახალი პერსპექტივები გააჩინა. ცნობილი კინოკომპანიები „დაიეი“ და „ნიკაცუ“ გაერთიანდნენ სადისტრიბუციო ქსელში, რომელსაც დაერქვა „დაინიჩი ფილმ დისტრიბუშენი“ („დაინიჩი ეიჰაი“), თუმცა მალევე „ნიკაცუ“ გავიდა ამ ქსელიდან. ისინი და სხვა კინოკომპანიები, იმის გამო, რომ ვეღარ აუდიოდნენ ტელევიზიასთან მძაფრ კონკურენციას, იღებდნენ სატელევიზიო კინოსურათებსაც,

რომელთა უმრავლესობას კინოთეატრებშიც აჩვენებდნენ.

ადგილობრივ კინობაზარზე დომინირებდა კომპანიები: „ტოეი“, „ტოჰო“ და „შოჩიკუ“, ოღონდ ბოლო ორი მათგანი უფრო ნაკლებ ფულს დებდა კინოწარმოებაში და ამჟობინებდა გართობის სხვა სფეროებში ინვესტირებას. „ტოჰოს“ კომედიები უკვე აღარ ვარგოდა, აღარც მის ჯიდაიგეკებს ჰყავდა ბევრი მაყურებელი, გაუფერულდა განგსტერული ფილმებიც („იაკუძა ეიგა“), ვინაიდან მათი ერთფეროვანი, ზღაპრული სიუჟეტები არ აინტერესებდა აუდიტორიას. ამასობაში, კომერციულად გაამართლა რამდენიმე სათავგადასავლო ნამუშევარმა, რომლებშიც აისახა სხვადასხვა სახის კატასტროფა. „შოჩიკუ“ მყარ ავტორიტეტს ინარჩუნებდა იმით, რომ მისი წარმოებული მელოდრამები, კომედიები თუ დრამები ორიენტირებული იყო იპოწური ოჯახის სიმტკიცეზე. „ტოეიმ“ ყურადღება გადაიტანა პიესების კინოდაპტაციებსა და მეორე მსოფლიო ომის თემატიკის კინოსურათებზე.

იაპონური კინემატოგრაფი, სპეციფიკურობის გამო, ითხოვდა ამ ქვეყნის ფართო სოციალური, პოლიტიკური და ისტორიული გარემოებების ცოდნას, ამიტომ მისი პროდუქცია გათვლილი იყო მხოლოდ იაპონური კინობაზრისათვის და ეს მდგომარეობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა ამ პროდუქციის საზღვარგარეთ გასატანად.

ამერიკული ძველი კინოცენტრის მსგავს მოდელზე აწყობილი იაპონური კინოს მორალური კოდექსის ადმინისტრირების კომისია (შემოკლებით – „ეირინი“) ერთობ ხისტად აკონტროლებდა ფილმების კლასიფიკაციას. კინოთეატრებში გასაშვებად გამზადებულ

ყოველ კინოსურათს აღნიშნული კომისია ამოწმებდა. თუკი დამტკიცდებოდა მისი დემონსტრაციის საკითხი, მას ენიჭებოდა კონკრეტული ხუთციფრა ნიშანი და დადგენილი ოთხიდან ერთ-ერთი კლასიფიკაცია. პირველში იგულისხმებოდა ფილმები ყველა ასაკის აუდიტორიისათვის, ხოლო მეორე, მესამე და მეოთხე კრძალავდა, შესაბამისად, 12, 15 და 18 წლის მოზარდების დაშვებას კინოთეატრებში. თუ „ეირინში“ წარდგენილ რომელიმე ფილმში აღმოჩნდებოდა უკიდურესი ძალადობა, მკვლელობის დეტალური აღწერა, ნარკოტიკების მოხმარება, სქესობრივი აქტის აშკარა ჩვენება და სხვ., კომისია არ სჯიდა მის ავტორებს, არამედ პოლიციას გადასცემდა.

საკვანძო სიტყვები: *კინოკომპანიები, ეროვნული კინო, ჟანრები, ცენზურა, ცვლილებები*

იაპონიას მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი კინობაზარი გააჩნდა. ადგილობრივი კინოკომპანიები ყოველწლიურად ბევრ ფილმს აწარმოებდნენ. თავისი კულტურული, გეოგრაფიული და ენობრივი განსხვავებებით იაპონური კინო წარმოადგენდა ეგზოტიკურ ალტერნატივას ჰოლივუდისათვის, თუმცა, 70-იანი წლების დასაწყისისათვის, კინოთეატრებში მაყურებელთა დასწრებამ იკლო. ამის მთავარ მიზეზს წარმოადგენდა ტელევიზიის უსაზღვრო პოპულარობა.

მდგომარეობის გამოსწორების მიზნით, ეროვნულ კინოწარმოებაში შეიტანეს დამატებითი კორექტივები, რამაც კინოკომპანიების უმეტესობა გააკოტრებას გადაარჩინა. სტუდიური სისტემა კი დაკნინდა, მაგრამ მთლიანად არ მორღვეულა, რამაც ახალი პერსპექტივები გააჩინა. ცნობილი კინოკომპანიები „დაიეი“ და „ნიკაცუ“ გაერთიანდნენ სადისტრიბუციო ქსელში, რომელსაც და-

ერქვა „დაინიჩი ფილმ დისტრიბუშენი“ („დაინიჩი ეიჰაი“), თუმცა მალევე „ნიკაცუ“ გავიდა ამ ქსელიდან. ისინი და სხვა კინოკომპანიები, იმის გამო, რომ ველარ აუდიოდნენ ტელევიზიასთან მძაფრ კონკურენციას, იღებდნენ სატელევიზიო კინოსურათებსაც, რომელთა უმრავლესობას კინოთეატრებშიც აჩვენებდნენ.

ადგილობრივ კინობაზარზე დომინირებდა კომპანიები: „ტოეი“, „ტოჰო“ და „შოჩიკუ“, ოღონდ ბოლო ორი მათგანი უფრო ნაკლებ ფულს დებდა კინოწარმოებაში და ამჟობინებდა გართობის სხვა სფეროებში ინვესტირებას. „ტოჰოს“ კომედიები უკვე აღარ ვარგოდა, აღარც მის ჯიდაიგეკებს ჰყავდა ბევრი მაყურებელი, გაუფერულდა განგსტერული ფილმებიც („იაკუძა ეიგა“), ვინაიდან მათი ერთფეროვანი, ზღაპრული სიუჟეტები არ აინტერესებდა აუდიტორიას. ამასობაში, კომერციულად გაამართლა რამდენიმე სათავგადასავლო ნამუშევარმა, რომლებშიც აისახა სხვადასხვა სახის კატასტროფა. „შოჩიკუ“ მყარ ავტორიტეტს ინარჩუნებდა იმიტომ, რომ მისი წარმოებული მელოდრამები, კომედიები თუ დრამები ორიენტირებული იყო იაპონური ოჯახის სიმტკიცეზე. „ტოეიმ“ ყურადღება გადაიტანა პიესების კინოადაპტაციებსა და მეორე მსოფლიო ომის თემატიკის კინოსურათებზე.

იაპონური კინემატოგრაფი, სპეციფიკურობის გამო, ითხოვდა ამ ქვეყნის ფართო სოციალური, პოლიტიკური და ისტორიული გარემოებების ცოდნას, ამიტომ მისი პროდუქცია გათვლილი იყო მხოლოდ იაპონური კინობაზრისათვის და ეს მდგომარეობა ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორად იქცა ამ პროდუქციის საზღვარგარეთ გასატანად.

ამერიკული ძველი კინოცენზურის მსგავს მოდელზე აწყობილი იაპონური კინოს მორალური კოდექსის ადმინისტრირების კომისია (შემოკლებით – „ეირინი“) ერთობ ხისტად აკონტროლებდა ფილმების კლასიფიკაციას. კინოთეატრებში გასაშვებად გამზადებულ ყოველ კინოსურათს აღნიშნული კომისია ამოწმებდა. თუკი დამტკიცდებოდა მისი დემონსტრაციის საკითხი, მას ენიჭებოდა კონკრეტული ხუთციფრა ნიშანი და დადგენილი ოთხიდან ერთ-ერთი კლასიფიკაცია. პირველში იგულისხმებოდა ფილმები ყველა ასაკის აუდიტორიისათვის, ხოლო მეორე, მესამე და მეოთხე კრძალავდა, შესაბამისად, 12, 15 და 18 წლის მოზარდების დაშვებას კინოთეატრებში. თუ „ეირინში“ წარდგენილ რომელიმე ფილმში

აღმოჩნდებოდა უკიდურესი ძალადობა, მკვლელობის დეტალური აღწერა, ნარკოტიკების მოხმარება, სქესობრივი აქტის აშკარა ჩვენება და სხვ., კომისია არ სჯიდა მის ავტორებს, არამედ პოლიციას გადასცემდა.

ცნობილი რეჟისორების ნაწილი ცდილობდა უცხოური დაფინანსება მოეპოვებინა თავისი პროექტებისათვის, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, ამოდ ირჯებოდა. ამის გამო მათ უწევდათ ან მცირე სიმძლავრის იაპონურ კინოკომპანიებთან თანამშრომლობა, ან, მეგობრებთან ერთად, ახალი კომპანიის ჩამოყალიბება. სწორედ იმ ხანებში შეიქმნა „იონკი ნო კაი“ („ოთხი მხედრის საზოგადოება“), რომელიც დააფუძნეს აკირა კუროსავამ, კეისკე კინოშიტამ, მასაკი კობაიაშიმ და კონ იჩიკავამ. თითოეული მათგანი უკვე გამოცდილი და სახელმოხვეჭილი კინორეჟისორი იყო. „იონკი ნო კაიმ“ და „ტოჰომ“ გამოუშვეს ერთობლივი ნამუშევარი „დოდესკადენი“ (1970, რეჟ. ა. კუროსავა), რომელშიც გადმოიცა დამთრგუნველი რეალობა – მეგაპოლისის ნაგავსაყრელის მცხოვრებლების ნაღვლიანი და უიმედო ყოველდღიურობა. მაშინ ამ კინოსურათმა, იაპონურ კინობაზარზე, ვერც კრიტიკული და ვერც კომერციული წარმატება ვერ მოიტანა, თუმცა იგი საკმაო ინტერესით მიიღეს საზღვარგარეთ და ზოგიერთ ქვეყანაში არა მარტო საფესტივალო პროგრამაში ჩართეს, არამედ ადგილობრივ კინოთეატრებშიც გაუშვეს.

წამყვანმა კინოკომპანიებმა ყურადღება მიაპყრეს „პინკუ ეიგას“ („ვარდისფერი კინო“), რომლის არაერთმა ნიმუშმა წინა ათწლეულში დიდძალ აუდიტორიას მოუყარა თავი. ასეთ დაბალბიუჯეტიან ფილმებს, ძირითადად, იღებდნენ პატარა კინოფირმები. „პინკუ ეიგაში“ ცენტრალური ფიგურა იყო ქალი, რომელიც აღმოჩნდებოდა მწვავე კრიმინალურ სიტუაციაში, რასაც თან ერთვოდა ძალადობისა და ეროტიკის სცენები. აღნიშნულ ფილმებს, სხვანაირად „ეროდუქციებსაც“ რომ უწოდებდნენ, სატელევიზიო კომპანიები ახლოსაც არ იკარებდნენ, არ უთმობდნენ ტელეეკრანს. მიუხედავად ამისა, „პინკუ ეიგა“ მომდევნო წლებში ისევ რჩებოდა იაპონური კინოწარმოების ერთ-ერთ შემოსავლიან მიმართულებად.

1971 წლიდან „ნიკაცუმ“ წამოიწყო ე. წ. „რომან პორუნოს“ („რომანტიკული პორნოგრაფია“) პროდუქციის წარმოება. ეს იყო ეროტიკული (და არა პორნოგრაფიული) ფილმები, რომლებიც

„პინკუ ეიგას“ ტრადიციებს აგრძელებდნენ. ამის გამო „ნიკაცუ“ მიატოვა კინორეჟისორებისა და მსახიობების უმეტესობამ. მათი ადგილი შეავსეს იმ ახალგაზრდებმა, რომლებიც ასისტენტებად ან შევირდებად მსახურობდნენ ამ კინოკომპანიაში. ამასთანავე, „ნიკაცუს“ ხელმძღვანელობამ სამუშაოდ აიყვანა ბევრი მსახიობი ქალი, ვისაც სურდა ამგვარ ფილმებში მონაწილეობა. „რომან პორუნოს“ კინოსურათებს გადასაღებად მცირე დანახარჯები, მცირე პერსონალი და მცირე დრო სჭირდებოდა, თუმცა მათ აჩვენებდნენ მხოლოდ სპეციალიზებულ კინოთეატრებში, რომლებიც ახალგაზრდა მამაკაცებით იყო გადავსებული. „რომან პორუნოს“ პოპულარობა დაახლოებით 20 წელიწადს გაგრძელდა და ამ ხნის განმავლობაში „ნიკაცუმ“ გამოუშვა 850 ასეთი ნამუშევარი. მათში მთავარი იყო ეროტიკული სცენები, სიუჟეტის დანარჩენი ნაწილების განვითარებას თავად ფილმის რეჟისორი წყვეტდა საკუთარი შეხედულებისამებრ. ახალბედებს ტოლს არც ვეტერანი კინორეჟისორები უდებდნენ და მდიდარი გამოცდილების წყალობით ცდილობდნენ „რომან პორუნოში“ ორიგინალური სტილები დაემკვიდრებინათ. აღნიშნული მიმართულების (ხანდახან ჟანრადაც რომ მოიხსენებენ¹) პროდუქციამ, რადგანაც დიდი კომერციული შემოსავალი მოჰქონდა, მოსალოდნელ ფინანსურ კატასტროფას გადაარჩინა იაპონური კინოწარმოება.

დამოუკიდებელ კინოში ექსპერიმენტატორ რეჟისორებს მნიშვნელოვანი კინოპროექტების განსახორციელებლად ხშირად უხმობდა მხატვრული თეატრის გილდია, რომელიც დაარსდა იმ მიზნით, რომ იაპონიაში ჩაეტანა და მაყურებლისათვის წარედგინა როგორც თანამედროვე, ისე კლასიკური უცხოური კინოსურათები, თუმცა შემდეგ ფილმწარმოებასაც მიჰყო ხელი და სხვა პატარა კინოკომპანიებთან წარმატებით თანამშრომლობდა კოპროდუქციების გამოშვებაში. მას კინოთეატრების პატარა ქსელი გააჩნდა და იქიდან მიღებულ მოგებას ნაწილობრივ აბანდებდა მომავალ ფილმებში. გილდიის მიწვევით გადაიღო დამაფიქრებელი ნამუშევარი, „გადაყარეთ წიგნები, გამოეფინეთ ქუჩებში“ (1971) პოეტმა, დრამატურგმა, კინორეჟისორმა და ფოტოგრაფმა, შუჯი ტერაიამამ. ამ ენერგიული მიუზიკლის ფილოსოფია მდგომარეობდა სიხარულში, ანარქიასა და მძვინვარებაში. იგი ეწინააღმდეგებოდა

¹ Standish, A New, 2006, p. 260.

გემოვნებას, თავაზიანობას და უპირატესობას ანიჭებდა სიმღერებს, ექსცესებს, სექსს, თამამად წარმოადგენდა თანამედროვე კულტურაში ახალგაზრდა თაობის თვითგამოხატვის ფორმებსა და თავისებურებებს.

მხატვრული თეატრის გილდიაში ნაყოფიერად მუშაობდა ნაგისა ოშიმა. ზოგიერთი სხვა კინოკომპანიისა თუ პროდიუსერის მიერ შერისხული ამ კინორეჟისორის მორიგი ნამუშევარი, „ცერემონია“ (1971) აჩვენებდა მწვავე სოციალურ სატირას იაპონურ საზოგადოებაზე, ერთი ოჯახის უცნაურ თავგადასავალს, რომლიდანაც აშკარად იგრძნობოდა ტრადიციების რღვევის დაუნდობელი პროცესი.

1971 წლის დეკემბერში გაცოტრდა კინოკომპანია „დაიეი“, თუმცა სამი წლის შემდეგ, უმსხვილესი საგამომცემლო სახლის, „ტოკუმა შოტენის“ დახმარებით, იგი აღადგინეს როგორც საწარმოო კომპანია, რომელიც მცირე რაოდენობის პროდუქციას უშვებდა. ძირითადად, ეს იყო ეკრანიზაციები იმ რომანებისა, რომლებსაც „ტოკუმა შოტენი“ გამოსცემდა.

ეროვნულ კინობაზარზე ნიშის შესანარჩუნებლად „ტოეი“ შეეცადა არ ჩამორჩენოდა „ნიკაცუს“ და მრავლად იღებდა ძალადობისა და ეროტიკის შემცველ ფილმებს. ამისათვის მისი მესვეურები ზოგჯერ ევროპელ მსახიობებსაც იწვევდნენ. მერე მოიფიქრეს ახალი მიმართულება – კინოსურათები ბანდიტ გოგონებზე, რასაც მოგვიანებით დაერქვა „ვარდისფერი აგრესია“. მას შემდეგ, რაც ამავე კინოკომპანიის ახალგაზრდული თემატიკის ნამუშევრები აღარ ვარგოდა, მათ ნაცვლად შეუდგნენ სათავგადასავლო ფილმების წარმოებას, რამაც კარგი შემოსავალი მოიტანა. „ტოეის“ გამორჩეული კინორეჟისორი, კინჯი ფუკასაკუ აკეთებდა სრულიად განსხვავებული ხელწერის განგსტერულ კინოსურათებს, რომლებსაც თანადროული ყოფა-ცხოვრების რეალურ ჩანაწერებს უწოდებდნენ და რომლებშიც იაპონიის კრიმინალური სამყარო წარმოდგენილი იყო, როგორც ფულზე დახარბებული ავტოკრატია.

სერიებსაც ჰყავდა ერთგული აუდიტორია. ამ მხრივ აქტიურობდა კინოკომპანია „შოჩიკუ“ და უშვებდა ტიპურ შომინგეკებს, რომელთა ერთი და იგივე გმირი – კომივოიაჟორი (სავაჭრო ფირმის წარმომადგენელი), მეტსახელად „უმწეო ტორა“, მოგზაურობდა იაპონიაში და უხერხულ სიტუაციებში ვარდებოდა. ამ სერიებმა

პოპულარობა მოიპოვა ძველ დროებაზე ნოსტალგიური განწყობით. 26 წლის განმავლობაში „შოჩიკუმ“ გადაიღო 49 კინოსურათი ტორას თავგადასავლებზე. თითოეული მათგანის შემქმნელები ამტკიცებდნენ, რომ ოჯახური ფასეულობები თანამედროვე სამყაროში ჯერაც ხელშეუხებელი იყო¹, რაც ასე იზიდავდა მაყურებელს. „შოჩიკუმ“ იღებდა სხვა სერიებსაც. ასეთ ნამუშევრებს აკეთებდნენ დანარჩენი დიდი თუ პატარა კინოკომპანიებიც.

1971 წელს იაპონურ კინობაზარზე გავიდა 367 ადგილობრივი წარმოების კინოსურათი. ეს კინოპროდუქცია ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით კი გამოირჩეოდა, მაგრამ მაღალხარისხოვანი ხელოვნებისაგან შორს იდგა.

ამასობაში, ასპარეზზე გამოვიდნენ ისეთი მსხვილი კომპანიები, რომლებსაც მანამდე არაფერი საერთო არ ჰქონდათ კინოწარმოებასთან და თავად დაიწყეს ფილმების გადაღება. ამით „ნიკაცუს“, „შოჩიკუსა“ და სხვებს ახალი, მოულოდნელი კონკურენტები გამოუჩნდნენ. წინა წლებში თავგამოჩენილ კინორეჟისორთა ნაწილი, თითქმის უსაქმოდ რომ იყო და შესაფერის დროს რომ ელოდა, სწორედ ამ კომპანიებს დაუკავშირდა და მათ დაკვეთებს ასრულებდა. ამას გარდა, მდგომარეობა შეიცვალა სამსახიობო წრეებშიც – კინომსახიობები აღარ ეკუთვნოდნენ რომელიმე კინოკომპანიას, არამედ მავან კინოპროექტში მონაწილეობას თავადვე წყვეტდნენ. მათგან ყველაზე სახელგანთქმულები საკუთარ კინოკომპანიებსაც კი აფუძნებდნენ, ამიტომ მათ ნაცვლად (რადგანაც ისინი უკვე საკმაო გასამრჯელოს ითხოვდნენ), ზოგჯერ, პროდიუსერები პოპულარული მომღერლებისა და ტელეწამყვანების მიწვევას ამჯობინებდნენ.

1972 წელს ტოკიოს პოლიციამ ჩაატარა ჩხრეკა „ნიკაცუსა“ და „ეირინის“ ოფისებში და „რომან პორუნოს“ ფილმების კონფისკაცია მოახდინა. ამას მოჰყვა ცხრა ადამიანის (მათ შორის, სამი კინორეჟისორის) სასამართლო პროცესი, რაც რვა წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა და ბოლოს ყველა მათგანს მოუხსნეს ბრალდებები.

კრიტიკოსებს ძალიან მოეწონათ იოშიშიგე იოშიდას პოლიტიკური ფილმი, „სახელმწიფო გადატრიალება“ (1973), რომელიც მიეძღვნა 1936 წლის თებერვლის ისტორიულ მოვლენას – ხელისუფ-

¹ Thornton, The Japanese, 2008, p. 174.

ლების წინააღმდეგ იაპონიის არმიის ახალგაზრდა ოფიცრების მიერ ორგანიზებულ აჯანყებას, რომელიც მარცხით დასრულდა. ამ კინოსურათში დოკუმენტური სიზუსტით აისახა რეალობა, რამაც შოკი მოჰგვარა მნახველს.

ერთობ დაცვა ტრადიციული ჟანრების – ჯიდაიგეკისა და გენ-დაიგეკის ავტორიტეტი. რა თქმა უნდა, მათ კვლავაც იღებდნენ და ზოგიერთი (მაგ., სერიები ბრმა მოფარიკავე ძატოიჩიზე) კვლავაც იზიდავდა მაყურებელს, თუმცა ისინი ვეღარ დომინირებდნენ კინობაზარზე ისე, როგორც ადრეულ წლებში. „ნიკაცუმ“ საბავშვო ფილმების წარმოება მოსინჯა და მცირე ხნით ამგვარმა პოლიტიკამ კომერციულად გაამართლა. სხვა კინოკომპანიებმა სცადეს დასავლურ კინოსთან გაჯიბრება იმით, რომ გახმაურებული ამერიკული და ევროპული „საშინელებათა ფილმების“ „რიმეიქები“ (მათ შორის, ტრილოგია დრაკულაზე) გადაიღეს, მაგრამ ამ მხრივაც ვერანაირი ხიერი ვერ ნახეს. სამაგიეროდ, წინა რიგში გამოდიოდნენ პატარა კინოკომპანიები, რომლებიც უფრო მომგებიან კინოსურათებს აკეთებდნენ, კინობაზარზე ადგილს იკავებდნენ და საერთაშორისო არენაზეც გაჰქონდათ თავიანთი პროდუქცია.

საყურადღებო ნამუშევარი გამოდგა კეი კუმაის ფილმი, „სანდაკანი №8“ (1974), რომელშიც აღიწერა მეორე მსოფლიო ომამდელ პერიოდში, იაპონიის არაერთ რეგიონში, საყოველთაო გაჭირვების გამო, თუ როგორ ჰყიდდნენ გაღატაკებული ოჯახები საკუთარ არასრულწლოვან ქალიშვილებს ადგილობრივსა და უცხოეთის საროსკიპოებში. კინოსურათის მთავარი გმირია ჟურნალისტი ქალი, რომელიც მასალებს აგროვებს ამ ფაქტების შესახებ და ეძებს მოწმეებს, რათა მათზე დაყრდნობით დაწეროს მამხილებელი წიგნი. ფილმმა რამდენიმე პრესტიჟული პრიზი და სპეციალისტების მოწონება დაიმსახურა.

1975 წლის სტატისტიკური მონაცემებით, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი წლის მანძილზე კინოთეატრებში უფრო მეტი იაპონური კინოსურათი (333 ერთეული) გავიდა, ვიდრე უცხოური (225 ერთეული), ადგილობრივი წარმოების ნამუშევრების შემოსავალმა მხოლოდ 44% შეადგინა და ეს გარემოება ახალ თავსატეხად გაუჩნდა ეროვნულ კინოკომპანიებს. იმხანად, იაპონური კინოთეატრის ბილეთის ფასი ყველაზე მაღალი იყო მსოფლიოში, ხოლო მათი რიცხვი, ვისაც ამის გადახდა არ სურდა, სულ უფრო იზრდებოდა.

კინოთეატრებში დასწრება კიდევ უფრო შეამცირა გაყიდვაში გასულმა პირველმა ვიდეომაგნიტოფონებმაც, რომლებიც კინოსურათების საშინაო ჩვენებისათვის იყო განკუთვნილი.

კინოკომპანიებში მომუშავე კინემატოგრაფისტებს ევალებონათ თავიანთი კინოგანათლება და პრაქტიკაში დახვეწილი მეთოდებით ეხელმძღვანელათ. სამწუხაროდ, ტექნიკური პერსონალის გაწვრთნა-გადამზადება თითქმის აღარ ხდებოდა, ამიტომ ყველას ინდივიდუალურად უნდა ემოქმედა, რათა საკუთარი პროფესიული განვითარებისათვის ეზრუნა.

1975 წლის აგვისტოს დასაწყისში ტოკიოს ეკრანებზე გავიდა საბჭოთა კავშირ-იაპონიის ერთობლივი ფილმი, „დერსუ უზალა“, რომელიც გადაიღო აკირა კუროსავამ. მან საგანგებო მიწვევა მიიღო კინოსტუდია „მოსფილმიდან“ და თავად ამოარჩია ლიტერატურული წყაროები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ამ ფაქიზსა და ბრძნულ ნამუშევარს ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიულ ურთიერთობაზე. „დერსუ უზალა“ დაჯილდოვდა სხვადასხვა პრიზით სხვადასხვა კინოფორუმზე, რომელთაგანაც ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ამერიკული „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში.

სკანდალი გამოიწვია ნაგისა ოშიმას ფილმმა, „სიყვარულის კორიდა“ (1976), ფრანგულ-იაპონურმა ერთობლივმა ნამუშევარმა, რომელიც სხვადასხვა სახელწოდებით გადიოდა ამა თუ იმ ქვეყანაში (მაგ. საფრანგეთში დაარქვეს „გრძნობათა იმპერია“). იმის გამო, რომ შეიცავდა აშკარად პორნოგრაფიულ სცენებს, ამ კინოსურათის სრული ვერსია არსად, არც ერთ კინოსადისტრიბუციო ქსელში, არ გაუშვიათ, რამეთუ დაექვემდებარა საცენზურო აკრძალვას. თანაც იაპონიის ეკრანებზე ფილმის ოფიციალური გასვლის წინ გამოიცა წიგნი, რომელშიც დაიბეჭდა მისი კინოსცენარი, რამდენიმე სტატია და კადრი. ამან გამოიწვია ოშიმას სამართალში მიცემა უხამსობისათვის. სასამართლო გაიწვია 1982 წლამდე, რის შედეგადაც რეჟისორი გაამართლეს.¹

„სიყვარულის კორიდა“ დაეფუძნა რეალურ ამბავს, რომელიც მოხდა 1936 წელს, როდესაც დააპატიმრეს ქალი, სასიკვდილო დაზიანებები რომ მიაყენა მამაკაცს და ამის თაობაზე მაშინდელი

¹ Sharp, Historical, 2011, p. 41.

პრესა იუწყებოდა. კინოსურათი მთლიანად ემიჯნებოდა ოშიმას მანამდე, მისწრაფებას მოდერნისტული ექსპერიმენტებისაკენ და ტაბუირებული თემატიკის წინ წამოწევით თავისებურ გამოწვევას უგზავნიდა ცენზურას.

კრიტიკოსებისა და მაყურებლის ყურადღების ცენტრში მოექცა ნობორუ ტანაკას „მეთვალყურე სხვენში“ (1976) და კონ იჩიკავას „ინუგამების ოჯახი“ (1976). პირველი მათგანი იყო დამინტრიგებელი ეკრანიზაცია 1923 წლის ტოკიოს ერთ პანსიონსა და მის ბინადრებზე, ხოლო მეორე – შთამბეჭდავი განგსტერული ფილმი, რომელმაც უდიდესი შემოსავალი მოიტანა.

1977 წელს „ტოეი“ ჩამოაყალიბა შვილობილი კომპანია „ტოეი სენტრალ ფილმი“, რომელსაც უნდა გადაეღო მეორეხარისხოვანი კინოთეატრებისათვის გათვლილი, დაბალბიუჯეტის კინოსურათები. „ტოეის“ ასევე ჰქონდა ანიმაციის, სატელევიზიო და ვიდეო-ფილმების განყოფილებები, რომლებშიც მზადდებოდა კონკურენტუნარიანი პროდუქცია. ეს კინოკომპანია ზაფხულსა და ზამთარში კინობაზარს ამარაგებდა საბავშვო კინოპროგრამებით, ამიტომ სასკოლო არდადეგების დროს კინოთეატრები ივსებოდა ბავშვებითა და მათი მშობლებით.

დასავლური „საგზაო კინოს“ („როუდ მუვი“) გავლენით გადიოდა იოჯი იამადამ ფილმი, „ბედნიერების ყვითელი ცხვირსახოცი“ (1977), სუფთა იაპონური ამბავი, რომელსაც სერიოზული კომერციული მოგება არ მოჰყოლია, თუმცა კრიტიკისაგან დადებითი შეფასება მიიღო. მომდევნო წელს, მას, როგორც საუკეთესო ნამუშევარს, გადაეცა იაპონიის უმაღლესი კინოპრიზი. სწორედ 1978 წლიდან ჩაეყარა საფუძველი ამგვარი პრიზებით (20 ნომინაცია) დაჯილდოების ყოველწლიურ ცერემონიალს, რასაც ატარებს იაპონიის აკადემიური კინოპრიზების ასოციაცია.

ახალგაზრდა თაობის კინორეჟისორები არ თავილობდნენ იაფფასიან პროექტებზე მუშაობას, ფილმებს იღებდნენ ვიწრო ფირზეც და ვიდეოფორმატშიც. ამის პარალელურად, განვითარდა „ჯიშუ ეიგა“ („სამოყვარულო კინო“), რომლის ნიმუშებს აჩვენებდნენ მხოლოდ სპეციალურ ადგილებში. ეს იყო სკოლებსა თუ უნივერსიტეტებში ან საშინაო პირობებში გადაღებული ექსპერიმენტული კინოპროდუქცია. ასეთ კინოსურათებს ხანდახან აფინანსებდა რომელიმე ორგანიზაცია ან დაბალი რანგის კინოფესტივალი.

ჰოლივუდმა ფართოდ შეუტია იაპონურ კინობაზარს და საკმარაოდენობის ფილმებით გაავსო იქაური კინოთეატრები. იაპონელებმა ვერც ვერაფერი გააწყვეს ჰოლივუდის ამგვარი ჰეგემონიის საწინააღმდეგოდ. ადგილობრივი მსხვილი კომპანიები ხშირად აფინანსებდნენ როგორც იაპონურ ფილმებს, ისე მეზობელი ქვეყნების (გამომდინარე იქიდან, თუ როგორი სიმძლავრის შიდა კინობაზარი ჰქონდა მათ) კინოპროდუქციასაც, თუმცა ხეირიან შედეგს თითქმის ვერ აღწევდნენ. წამყვან კინოკომპანიებს არ ჰქონდათ შესაძლებლობა, რომ გამოეზარდათ ნიჭიერი კინორეჟისორები, არც ცდილობდნენ არც თანამშრომელთა რიგების გადახალისებას, არც ხარისხიანი კინოსურათების შექმნას. ამ დროისათვის ნათელი გახდა, რომ იაპონური კინო სრული დეგრადაციის წინაშე იდგა.

ნაგისა ოშიმას მორიგი ნამუშევარი, ისევ ფრანგულ-იაპონური კოპროდუქცია, „სიყვარულის აჩრდილი“ (1978) დაჯილდოვდა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზით საუკეთესო კინორეჟისურისათვის. მიუხედავად ამისა, იაპონიაში ამ ფილმის შეკვეცილი ვერსია გაუშვეს. მოგვიანებით ოშიმა დანაწევრებით აღნიშნავდა, რომ თავის სამშობლოში უჭირდა მუშაობა, დაფინანსების მოპოვება, იგი ხაზს უსვამდა კინოწარმოების სავალალო მდგომარეობას და აქედან გამოსავლის გზებსაც ვერ ხედავდა.¹

სერიული მკვლელის თავგადასავალია ნაჩვენები შოჰეი იმამურას დრამაში, „შურისძიება ჩემზე“ (1979), რომლის ავტორმა გულმოდგინედ გამოიკვლია საკუთარი იდენტობის ძიებაში მყოფი მთავარი გმირი. იმამურამ ლიტერატურულ პირველწყაროდ ამოარჩია გახმაურებული რომანი, რომელსაც საფუძვლად ედო ნამდვილი ამბავი. აღნიშნულ ეკრანიზაციას მან დაამატა სხვა დოკუმენტები, რაც თავად მოიძია და ამაზე აავსო კინოსურათის მწვავე დრამატული სტრუქტურა. დიდი დრო წაიღო კინოსცენარის დამუშავებამ. მისი მეოთხე და საბოლოო ვერსია უშუალოდ რეჟისორმა დაწერა. ასეთი დამოკიდებულება იმით აიხსნება, რომ იგი იშვიათად ცვლიდა კინოსცენარს საბოლოო რეპეტიციებისას ან გადაღებისას და ამ პერიოდში უფრო კონცენტრირდებოდა ვიზუალურ ეფექტებზე, მსახიობებთან მუშაობაზე, ლოკაციების გულდასმით შერჩევაზე. ფილმს საგრძნობი კომერციული შედეგი მოჰყვა, ხოლო შოჰეი იმამურას ავტორიტეტი ერთიორად გაიზარდა.

¹ Ritchie, A Hundred, 2005, p. 202.

1970-იან წლებში იაპონია გახდა მსოფლიოს ერთ-ერთი მძლავრი, ეკონომიკურად განვითარებული ქვეყანა, მაგრამ ამ გარემოებამ კინოზე ვერ იმოქმედა დადებითად, რადგან კინოთეატრების რიცხვი სულ უფრო მცირდებოდა, ადგილობრივი კინოკომპანიები სულ უფრო ნაკლებ პროდუქციას აწარმოებდნენ. მოსახლეობის დიდი ნაწილი საშუალო ფენას განეკუთვნებოდა, ამიტომ, მცირედენი გამონაკლისის გარდა, იაპონელები აღარც იღებდნენ ფილმებს სიღარიბეზე. ეს სოციალური ცვლილებები გამოიწვია სხვადასხვა ჟანრის ნამუშევრებში, განსაკუთრებით, მელოდრამებში. საერთოდ გასრულდა შომინგეკის ერთხანს პოპულარული განშტოება – ჰაჰა მონო, ანუ კინოსურათები დედებზე, ვინაიდან მსგავსი საბრალო, დაბეჩავებული და საცოდავი ადამიანები თითქმის აღარც არსებობდნენ იაპონურ სინამდვილეში. ამ მოდელმა წარმატებით გადაინაცვლა სატელევიზიო სივრცეში, სადაც კეთდებოდა ფილმები ბედნიერ დედებზე, სანიმუშო დიასახლისებზე, რომლებსაც საუცხოო ოჯახები ჰყავდათ და საუკეთესო საყოფაცხოვრებო პირობები გააჩნდათ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Ritchie, Donald. A Hundred Years of Japanese Film. Tokyo: Kodansha International, 2005;
- Sharp, Jasper. Historical Dictionary of Japanese Cinema. Lanham: The Scarecrow Press, 2011;
- Standish, Isolda. A New History of Japanese Cinema. New York: Continuum, 2006;
- Thornton, Sybil Anne. The Japanese Period Film. Jefferson: McFarland & Company, 2008.

თათა მეტივიშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის აუდიო-ვიზუალური
ხელოვნების მაგისტრი
ხელმძღვანელი: კინორეჟისორი, აუდიო-ვიზუალური
ხელოვნების დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი ვაჟა ზუბაშვილი

ფერი და მეტანარატივი: მეოთხე კედლის გარღვევა ვიზუალური სიმბოლიკით

რეზიუმე

კინო ვიზუალური კომუნიკაციის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ფორმაა, რომელშიც ფერის გამოყენება და ნარატიული სტრუქტურები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მაყურებლის აღქმაზე. კინემატოგრაფიულ ენაში ფერის სიმბოლიკა ემოციების, პერსონაჟების არკების და თემატური სიღრმის გადმოცემის ერთ-ერთი მთავარი მექანიზმია, მაშინ როცა მეოთხე კედლის გარღვევა არღვევს ტრადიციულ ნარატივს და მაყურებელს უშუალო მონაწილეად აქცევს. მოცემული კვლევა აანალიზებს ამ ორ ელემენტს თანამედროვე და კლასიკური კინოს მაგალითებზე, მათ ურთიერთმიმართებასა და გავლენას კინემატოგრაფიულ თხრობაში.

კვლევა აჩვენებს, რომ ფერის სიმბოლიკა და მეოთხე კედლის გარღვევა კინოში ერთობლივად ქმნიან მეტანარატიულ სტრუქტურას, რომელიც არა მხოლოდ ვიზუალურ ესთეტიკას ემსახურება, არამედ მაყურებლის აღქმის მარ-

თვის საშუალებასაც იძლევა. ფერის გამოყენება ამჟღავნებს ემოციურ გავლენას, მეოთხე კედლის გარღვევა კი არღვევს ტრადიციულ ნარატივს და მაყურებელს უშუალო თანამონაწილეად აქცევს. ორივე ტექნიკა ერთად ქმნის ინოვაციურ კინემატოგრაფიულ გამოცდილებას, რომელიც სიღრმისეულ ანალიზსა და ახალი თაობის ფილმების კონტექსტში გააზრებას საჭიროებს.

კვლევა ეფუძნება ფერის სიმბოლიკასა და მეოთხე კედლის გარღვევის ნარატიულ ფუნქციას. გამოიყენება თეორიული მიდგომები, რომლებიც წარმოდგენილია როლან ბარტთან, სერგეი ეიზენშტეინთან და ჟან-ლიუკ გოდართან, ასევე, გაანალიზებული კონკრეტული ფილმები, მათ შორის, Schindler's List (1993), The Truman Show (1998), Annie Hall (1977) და Persona (1966). ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, თუ როგორ ეხმარება ფერის კოდირება ნარა-

ტივის ჩამოყალიბებას და როგორ გარდაქმნის მეოთხე კედლის გარღვევა მაყურებლის აღქმას.

ძირითადი მიგნებები:

ფერის სიმბოლიკა კინოში

1. წითელი (ვნება, საფრთხე, სიკვდილი, ემოცია, ძალა)

- Cries and Whispers (1972, ინგმარ ბერგმანი) – ფილმი გაჯერებულია წითელი ფერით, რომელიც ასახავს ტკივილს, სიკვდილსა და ემოციურ დაძაბულობას.
- Three Colors: Red (1994, კშიშტოფ კიშლოვსკი) – წითელი აქ კომუნიკაციის, კავშირისა და ბედისწერის სიმბოლოა.
- Schindler's List (1993, სტივენ სპილბერგი) – შავ-თეთრ ფილმში პატარა გოგონას წითელი ქურთუკი ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრი ვიზუალური სიმბოლოა.
- The Shining (1980, სტენლი კუბრიკი) – წითელი ფერი გამოიყენება როგორც მრისხანებისა და საფრთხის მაუწყებელი.
- Her (2013, სპაიკ ჯონსი) – წითელი გამოხატავს ვნებას, მართობასა და ტექნოლოგიასთან ემოციურ კავშირს.

2. ლურჯი (სევდა, სიმშვიდე, საიდუმლო, თავისუფლება, სიცივე)

- Three Colors: Blue (1993, კშიშტოფ კიშლოვსკი) – ლურჯი განასახიერებს თავისუფლებას და ემოციურ იზოლაციას.
- The Fifth Element (1997, ლიუკ ბესონი) – ფილმში ლურჯი ედი-

ვას სცენას, მის უცხოპლანეტურობასა და სულიერ სიმშვიდეს უსვამს ხაზს.

- Moonlight (2016, ბარი ჯენკინსი) – ფილმის ვიზუალურ ესთეტიკაში ლურჯი ფერი დომინირებს, რაც სიმშვიდისა და თვითდენტიფიკაციის პროცესს გამოხატავს.
- Neon Demon (2016, ნიკოლას ვინდინგ რეფნი) – ლურჯი გამოიყენება როგორც ცივი, მომავდობელი და ამავდროულად საშიში ელემენტი.
- Avatar (2009, ჯეიმს კამერონი) – ლურჯი განასახიერებს ბუნებას, სულიერებასა და უცხო კულტურას.

3. მწვანე (ბუნება, სიცოცხლე, ნატურალურობა, ეჭვი, შიში, მისტიკა)

- Vertigo (1958, ალფრედ ჰიჩკოკი) – მწვანე ფერი ფილმში სიმბოლურად უკავშირდება იდუმალებას, ჰიპნოზს და ობსესიას.
- The Matrix (1999, ვაჩოვსკები) – ფილმის ციფრული სამყარო მწვანე ელფერშია ჩაფლული, რაც ტექნოლოგიურ კონტროლსა და ხელოვნურ რეალობას გამოხატავს.
- Three Colors: Green (თეორიულად არ არსებობს, მაგრამ თუ იფიქრებდით, კიშლოვსკის ფილმოგრაფიაში ეს ფერი შეიძლება ეჭვთან და ბუნებასთან ასოცირდეს)
- Hereditary (2018, არი ასტერი) – მწვანე ხშირად ჩნდება როგორც სიგიჟის, გებუნებრივი ში-

- შისა და წყევლის სიმბოლო.
- Oldboy (2003, პარკ ჩან-უქი) – მწვანე გარემო ფილმში საიდუმლოებას, გაურკვევლობასა და შეშლილობას უსვამს ხაზს.

მეოთხე კედლის გარღვევა და მაცურებლის ჩართულობა

- პირდაპირი მიმართვა მაცურებელთან – ფილმები, როგორებიცაა Alfie (1966) და The Wolf of Wall Street (2013), იყენებენ იუმორსა და ირონიას მაცურებლის ჩასართავად.
- ვიზუალური მანიპულაცია – The Truman Show (1998) ფერის ცვალებადობითა და კამერის პერსპექტივის გამოყენებით ქმნის ნარატიული ცვალებადობის ეფექტს.

- ნარატიული დესტრუქცია – Persona (1966) – მეშვეობით კინემატოგრაფიული რეალობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება, ხოლო მეოთხე კედლის გარღვევა მაცურებლის აღქმას ცვლის.

ფერისა და მეოთხე კედლის გარღვევის ურთიერთობა

- ზოგიერთი ფილმი ფერს იყენებს მეოთხე კედლის გარღვევის გაძლიერებისთვის, რაც მაცურებლის აღქმას ცვლის (Funny Games (1997) – მკვეთრი განათების კონტრასტი აუდიტორიის დასაფრთხილებად).
- სხვაგან ფერის ცვლილება მაცურებლის მოტყუებისთვის გამოიყენება (The Truman Show – ხელოვნურად ნათელი ფერები და რეალური სამყაროს მუქი ტონალობა).

საკვანძო სიტყვები: მეტანარატივი, მეოთხე კედელი, ვიზუალური სიმბოლოზიმი, ფილმში ფერის თეორია

„კინო არის სიმართლე 24 კადრი წამში, მაგრამ ზოგჯერ ფერი გვახსენებს, რომ ეს სიმართლე შეიძლება იყოს შექმნილი“ – ჟან-ლიუკ გოდარი, ინტერვიუ Cahiers du Cinéma-სთან, 1965 წელი.

კინემატოგრაფია როგორც ვიზუალური ხელოვნება, არა მხოლოდ სიუჟეტისა და დიალოგის მეშვეობით, არამედ ფერისა და კინემატოგრაფიული ხერხების საშუალებითაც გადმოსცემს ემოციებს, იდეებსა და მულტიშრეობრივ ნარატივს. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მეთოდი, რომელიც კინოს ნარატიულ სტრუქტურას არღვევს და მაცურებლის აღქმას ცვლის, მეოთხე კედლის გარღვევაა. მეოთხე კედლის დარღვევა ტრადიციულად თეატრიდან იღებს სათავეს, მაგრამ კინოში ის ახალ დონეს აღწევს, ქმნის მეტანარატიულ განზომილებას და მაცურებელს უშუალო თანამონაწილედ აქცევს. კინემატოგრაფია რთული და მრავალშრიანი

თხრობის საშუალებაა, რომელიც აერთიანებს ვიზუალურ, აუდიო და ნარატიულ ელემენტებს ერთ მთლიანობაში. კინოენას აქვს უნარი, შექმნას ილუზია, რომლის მეშვეობით მაყურებელი თითქოს რეალურ სამყაროში იმყოფება და ისტორიის განვითარებას შეუმჩნევლად მისდევს. ამ პროცესში ერთ-ერთი ფუნდამენტური კონცეფციაა „მეოთხე კედელი“ – წარმოსახვითი ზღვარი, რომელიც განასხვავებს ფილმის სამყაროს მაყურებლისგან. მეოთხე კედლის გარღვევა კი მაშინ ხდება, როდესაც ფილმი, პერსონაჟები ან ვიზუალური სტრუქტურები პირდაპირ ეკონტაქტებიან მაყურებელს და არღვევენ ამ ილუზიას. „ფერი არ არის მხოლოდ ვიზუალური გამოცდილება; ეს არის პოეტური ენა, რომელიც იწვევს ემოციებს და სცილდება კულტურულ საზღვრებს“.¹ მეორე მნიშვნელოვანი ელემენტი კინოში ფერის სიმბოლიკაა, რომელიც არა მხოლოდ ვიზუალური ესთეტიკისთვის გამოიყენება, არამედ ფსიქოლოგიური და ემოციური ზემოქმედებისთვისაც. ფერი ქმნის განწყობას, განსაზღვრავს პერსონაჟების შინაგან სამყაროს და ხშირად ასახავს ფილმის ნარატივის ფარულ ქვეტექსტებს. ამ თემის განხილვისას, მეოთხე კედლის გარღვევის ერთ-ერთ ძირითად მექანიზმად ხშირად სახელდება დიალოგი ან კინემატოგრაფიული ენის კლასიკური ელემენტები, როგორიცაა პერსონაჟების პირდაპირი მიმართვა კამერისკენ. თუმცა, ამ პროცესს შეიძლება ემსახუროდეს ვიზუალური სიმბოლიკა, განსაკუთრებით კი ფერი. ფერი კინოში არა მხოლოდ ემოციური ან ესთეტიკური კომპონენტია, არამედ მას აქვს უნარი, გამოიწვიოს მეტანარატიული ეფექტები და შექმნას კავშირის ახალი ფორმები მაყურებელსა და ფილმის სამყაროს შორის. „ვიზუალური მეტაფორები კინოში ფუნქციონირებს როგორც კოგნიტიური მალსახმობები, რაც საშუალებას აძლევს რთული იდეების კომუნიკაციას გამოსახულებით და არა ექსპლიციტით“.² ნაშრომში განვიხილავთ, როგორ მოქმედებს ფერის სიმბოლიკა და მეოთხე კედლის გარღვევა მაყურებელზე, როგორ იყენებდნენ ამ ტექნიკებს კინემატოგრაფიის სხვადასხვა ეტაპზე და როგორ იძენდნენ ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კონკრეტულ ფილმებში. კვლევა ფოკუსირებულია იმაზე, თუ როგორ შეიძლება ფერის მეშვეობით განხორციელდეს მეოთხე

¹ Bhavsar, The Poetics, 2013, p. 47.

² Forceville, Visual, 1996, p. 102.

კედლის გარღვევა. როგორ იყენებენ რეჟისორები ფერს, რათა მაყურებელმა გააცნობიეროს, რომ იგი მხოლოდ დამკვირვებელი არ არის? როგორ ხდება ფერთა პალიტრის საშუალებით მეტანარატიული სტრუქტურების გამოკვეთა?

ფერის სიმბოლიკა კინოს ისტორიაში ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ადრეული კინო შავ-თეთრი იყო, რეჟისორები სხვადასხვა განათებისა და ტონალობის საშუალებით ქმნიდნენ ფერად კინოს მსგავს ეფექტებს. ფერადი კინოს განვითარებასთან ერთად კი ფერი იქცა არა მხოლოდ ესთეტიკურ საშუალებად, არამედ სიუჟეტის აქტიურ ნაწილად. ფერი კინოს ყველაზე ძლიერი ვიზუალური ინსტრუმენტია, რომელიც იწვევს ემოციებს, ქმნის ატმოსფეროს და აკონტროლებს მაყურებლის ყურადღებას. ნარატიულ კინოში ფერის ფუნქცია ხშირად ასოცირდება თხრობის შინაარსობრივ და ემოციურ შრეებთან, მაგრამ უფრო ღრმა დონეზე იგი შეიძლება გამოყენებულ იქნას, როგორც ფორმალური ხერხი მაყურებლისა და ფილმის რეალობას შორის ზღვრის გასარღვევად. ფილმები, რომლებიც აქტიურად იყენებენ ფერს მეტანარატიული სტრუქტურებისთვის, ხშირად არღვევენ ტრადიციულ ფერთა სქემებს და ქმნიან ვიზუალურ დაპირისპირებებს, რომლებიც მაყურებელს უჩენს შეგრძნებას, რომ ისინი უყურებენ არა უბრალოდ ამბავს, არამედ ხედავენ ფილმის „კოდს“, მის შინაგან მექანიზმს. *The Red Shoes (1948) – ფერი როგორც ემოციური სიმბოლო.* რეჟისორ მაიკლ პაუელისა და ემერიკ პრესბურგერის ფილმი *The Red Shoes* ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია, სადაც ფერს ძლიერი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. წითელი ფერი განასახიერებს ვნებას, ხელოვნებისადმი შეწირულობას და პერსონაჟის ტრაგიკულ ბედისწერას. მთავარი გმირის ბაღეტის ფეხსაცმელი წითელია, რაც მისი ცხოვრებისა და ხელოვნების გადაკვეთის სიმბოლო ხდება – საბოლოოდ კი ეს ფერი მის ტრაგიკულ ფატალიზმსაც განსაზღვრავს.

Persona (1966) – ფერის ფუნქცია ფსიქოლოგიური დესტრუქციის ასახვისას - ინგმარ ბერგმანის აღნიშნული ფილმი ძირითადად შავ-თეთრია, თუმცა, განათებისა და ჩრდილების კონტრასტული გამოყენება ქმნის ისეთივე ძლიერ ემოციურ ეფექტს, როგორც ფერადი ფილმები. ბერგმანი იყენებს კადრების სიმკვეთრესა და ჩრდილების ინტენსივობას, რათა ასახოს პერსონაჟების ფსი-

ქოლოგიური მდგომარეობა და მათი შინაგანი კონფლიქტები. მეოთხე კედლის გარღვევა კინოში მაყურებელსა და ფილმს შორის, ტრადიციულ საზღვრებს არღვევს. ეს ტექნიკა განსაკუთრებით აქტუალური ხდება მაშინ, როცა რეჟისორები ცდილობენ, შექმნან მეტანარატიული სტრუქტურები და მაყურებელს ფილმის ნარატივის კრიტიკული გააზრებისკენ უბიძგონ. ფერის დახმარებით მეოთხე კედლის გარღვევა შეიძლება განხორციელდეს რამდენიმე გზით:

1. ფერის აშკარა დისონანსი ნარატივთან – როცა ფილმის სამყაროში უცაბედად იცვლება ფერები ისე, რომ ეს სცენარის დონეზე არაფრით აიხსნება, მაყურებელი აცნობიერებს, რომ ფილმი არის „წარმოდგენა“. ამის ერთ-ერთი მაგალითია პედრო ალმოდოვარის ფილმები, სადაც გაჯერებული და კონტრასტული ფერები ხშირად ქმნიან თეატრალურ ეფექტს.
2. ფილმის შიგნით ფერების შეწყვეტა – თუ ფილმი მოიცავს შავ-თეთრ და ფერად ნაწილებს ისე, რომ ეს ნარატიულად არ აიხსნება, მაყურებელი იწყებს კითხვას, რატომ ხდება ეს ცვლილება. მაგალითად, უონგ კარ-ვაის ფილმებში ფერი ხშირად გამოიყენება დროის შეგრძნების მანიპულაციისთვის, რაც მაყურებელს აიძულებს, გააცნობიეროს თხრობის სუბიექტურობა.
3. სრულად გაჯერებული მონოქრომული სცენები – როცა ფილმში კონკრეტული სცენები სრულად იძირება ერთ ფერში (მაგალითად, წითელი, ლურჯი ან მწვანე), ეს ქმნის აბსტრაქტულ გარემოს, რომელიც ბუნებრივად ვერ ჯდება რეალისტურ თხრობაში. ასეთ შემთხვევებში მაყურებელი ხვდება, რომ რეჟისორი მასთან მეტაკომუნიკაციაში შედის.
4. ფერების ცვლა პერსონაჟის ცნობიერების მანიპულაციისთვის – როცა ფერი გამოიყენება პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის გამოსახატავად ისე, რომ ის სცდება კლასიკურ სუბიექტურ ხედვას, მაყურებელი იძულებულია, გააცნობიეროს თხრობის კონსტრუქცია

Breathless (1960) – გოდარის ინოვაციური მიდგომა. ჟან-ლიუკ გოდარის აღნიშნული ფილმი ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარია, რომელშიც მეოთხე კედლის გარღვევა კინოს ენის ნაწილად იქცა. მთავარი პერსონაჟი ხშირად პირდაპირ კამერას უყურებს, თითქოს ესაუბრება მაყურებელს და მასაც სიუჟეტში აბამს. ეს მეთოდი მაყურებლის აღქმას ცვლის და კინოს ტრადიციული ფორმის წინააღმდეგ მიდის.

The Purple Rose of Cairo (1985) – კინო და რეალობის დამაკავშირებელი ხიდი – ვუდი ალენის ეს ფილმი მეოთხე კედლის გარღვევის უნიკალური შემთხვევაა, რადგან აქ კინოპერსონაჟი ეკრანიდან რეალურ სამყაროში გამოდის. ეს ტექნიკა არა მხოლოდ ნარატიული ექსპერიმენტი, არამედ მეტაფორაა იმის შესახებ, თუ როგორ ახდენს კინო მაყურებლის ცხოვრებაზე გავლენას. ფერი და მეოთხე კედლის გარღვევა: მეტანარატიული სტრუქტურის შექმნა – ამ ორ კინემატოგრაფიულ ტექნიკას – ფერით სიუჟეტის გაღრმავებას და მეოთხე კედლის გარღვევას – ხშირად ერთდროულად იყენებენ ფილმებში, რომლებიც ცდილობენ მაყურებლის კინემატოგრაფიული აღქმის შეცვლას.

8½ (1963) – ფერის შეზღუდული, მაგრამ სიმბოლური გამოყენება – ფედერიკო ფელინის აღნიშნული ფილმი შავ-თეთრია, მაგრამ ფერის ნაკლებობა აქ მნიშვნელოვან სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ეს ფილმი მეოთხე კედლის გარღვევის და ავტორეფლექსიურობის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია, სადაც რეჟისორი თავისივე ნარატივის ნაწილია და მაყურებელს კრიტიკული ანალიზისკენ მოუწოდებს.

The Truman Show (1998) – პიტერ ჟიერის ამ ფილმში ფერი გამოიყენება იმისთვის, რომ გაუსვას ხაზი, ზღვარს ხელოვნურ და რეალურ სამყაროებს შორის. ტრუმანის სამყარო გაცერებულია იდეალური, სარეკლამო ფერებით, ხოლო რეალური სამყარო გაცილებით ბუნებრივი და ნაკლებად გაბრწყინებულია. ეს კონტრასტი მაყურებელს იმთავითვე ანიშნებს, რომ ტრუმანის რეალობა კონსტრუქციაა.

The Grand Budapest Hotel (2014) – ვეს ანდერსონის ფილმებში ფერი ნარატივის ნაწილი ხდება, ხოლო მისი გადაჭარბებულად მკვეთრი პალიტრა ქმნის თხრობის სტილიზებულობას. თუმცა, როცა ანდერსონი იცვლის ფერთა ტონს ან გადადის მონოქრომულ გამოსახულებებზე, ის ნარატიულ დონეზე არღვევს მეოთხე კედელს და გვახსენებს, რომ ეს არის არა რეალობა, არამედ მხატვრული სტრუქტურა.

„ფერი არის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ინსტრუმენტი ვიზუალური სტრუქტურის შესაქმნელად; ის არა მხოლოდ ესთეტიკურ ღირებულებას მატებს, არამედ ემოციურ ტონსაც განსაზღვრავს.“¹

¹ Block, The Visual, 2020.

კინოში ფერის სიმბოლიკა და მეოთხე კედლის გარღვევა ორი ძლიერი მეთოდია, რომლებიც მაყურებლის ემოციურ და ინტელექტუალურ გამოცდილებას გარდაქმნის. ფერი ქმნის ემოციურ ტონალობას და ფილმის ქვეტექსტურ მნიშვნელობებს, ხოლო მეოთხე კედლის გარღვევა მაყურებელს ფილმის ნაწილის განცდას აძლევს, რაც კინოს მეტანარატიულ და თვითრეფლექსიურ ელემენტებს აძლიერებს. „მეოთხე კედლის ნგრევა ქმნის პარადოქსულ სიახლოვეს მაყურებელსა და პერსონაჟს შორის, ამავდროულად აძლიერებს და არღვევს კინემატოგრაფიული რეალობის ილუზიას“.¹

ფერი ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ვიზუალური საშუალებაა კინოში, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს მაყურებლის აღქმა და გააღრმავოს მეტანარატიული გამოცდილება. როდესაც რეჟისორი მას იყენებს მეოთხე კედლის გასარღვევად, ფერი ხდება არა მხოლოდ ემოციური ან ესთეტიკური ელემენტი, არამედ მაყურებლისთვის მინიშნება, რომ იგი ფილმის ნაწილია.

ამგვარად, ფერის გამოყენება მეოთხე კედლის გარღვევისთვის კინოში ახალ შესაძლებლობებს ქმნის და მაყურებლისთვის უფრო ჩართულ და თვითშეგნებულ გამოცდილებას უზრუნველყოფს.

რეჟისორები, როგორებიც არიან ინგმარ ბერგმანი, ფედერიკო ფელინი, ჟან-ლიუკ გოდარი და მაიკლ პაუელი, იყენებდნენ ამ ტექნიკებს არა მხოლოდ კინემატოგრაფიული ექსპერიმენტისთვის, არამედ მაყურებლის აღქმის გასამწვავებლად და მათთვის ახალი გამოცდილების მისაცემად.

„მეტანარატივი არის ნარატიული სტრატეგია, რომელიც თვით ტექსტის კონსტრუქციას აქცევს ყურადღების ცენტრში, რითაც ირღვევა ტრადიციული ნარატივის ილუზია“.² დღესაც ეს ორი ტექნიკა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კინოხელოვნებაში და გვიჩვენებს, როგორ შეიძლება კინო იქცეს არა მხოლოდ ვიზუალურ ნარატივად, არამედ ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ გამოცდილებად.

ჩემი ხედვით, ამ ტექნიკების სწორი გამოყენება ავტორებს აძლევს უნიკალურ საშუალებას, შექმნან არა მხოლოდ ისტორია, არამედ ნარატიული სივრცე, სადაც მაყურებელი აღარ არის მხოლოდ დამკვირვებელი – ის ხდება ამ სამყაროს ნაწილი.

¹ Brown, Breaking, 2012, p. 89.

² Waugh, Metafiction, 1984.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Bhavsar N., The Poetics of Color: Natvar Bhavsar and His Contemporaries, 2013.
- Brown T., Breaking the Fourth Wall: Direct Address in the Cinema, Edinburgh, 2012.
- Forceville C., Visual Metaphors and Aesthetics: A Formalist Perspective, London, 1996.
- Block B., The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media, New York, 2020.
- Waugh P., Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London, 1984.

გვანცა წიკლაური,
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის სასწავლო ტელევიზიის ARTv დირექტორი
კინოდოკუმენტალისტი, მაგისტრი
ხელმძღვანელი - თინათინ ჭაბუკიანი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მხატვრული მონტაჟი დოკუმენტურ კინოში

რეზიუმე

დოკუმენტური კინო, როგორც რეალობის ასახვის ფორმა, შეიცავს დილემას ობიექტურობასა და სუბიექტურ ინტერპრეტაციას შორის. მიუხედავად იმისა, რომ მისი მიზანი ხშირად ფაქტების სანდო გამოცემაა, თანამედროვე დოკუმენტალისტიკა სულ უფრო მეტად იყენებს მხატვრულ საშუალებებს – განსაკუთრებით კი მონტაჟს – რათა წარმართოს მაყურებლის ემოციური, ესთეტიკური და ინტელექტუალური აღქმა.

მონტაჟი კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ელემენტია, რომელიც არა მხოლოდ თხრობის ტექნიკური მოწყობის საშუალებაა, არამედ ღრმა ესთეტიკური და კონცეპტუალური მნიშვნელობაც აქვს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მხატვრული მონტაჟის როლი დოკუმენტურ კინოში, სადაც რეალობის ასახვა გადაჯაჭვულია ავტორის ინტერპრეტაციასთან. მხატვრული მონტაჟი თანამედროვე დოკუმენტალისტიკის ფორმირებაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს. მისი საშუალებით

რეჟისორი არა მხოლოდ აწყობს ვიზუალურ მასალას, არამედ ქმნის რეალობის საკუთარ ვერსიას – სუბიექტურს, ემოციურს, ინტერპრეტაციულს.

სტატიის მიზანია შეისწავლოს მხატვრული მონტაჟის როლი დოკუმენტურ კინოში, გააანალიზოს მისი გეგავლენა რეალობის აღქმაზე, და გამოკვეთოს ის სტილისტური და თეორიული მახასიათებლები, რომლებითაც იგი სცდება ტრადიციული დოკუმენტალისტიკის ჩარჩოებს. მონტაჟი, როგორც დროისა და სივრცის გარდაქმნის ინსტრუმენტი, უცილობლად ახდენს მოვლენათა რედაქტირებას და შესაბამისად – რეალობის რეპრეზენტაციას. თუმცა, როდესაც იგი იძენს მკვეთრად მხატვრულ ფუნქციას – გალამაზებას, სიმბოლიზაციას, ნარატიულ მოდელირებას – დგება კითხვა: სად გადის ზღვარი მხატვრულ ინტერპრეტაციასა და დოკუმენტური კინოს ეთიკურ ვალდებულებას შორის?

დოკუმენტური კინო ხშირად ემყარება არქივს, ინტერვიუებს,

ვიზუალურ ქრონიკას, თუმცა მათი გაერთიანება მხოლოდ ინფორმაციული მიზნებით ვერ უზრუნველყოფს მხატვრულ ღირებულებას. სწორედ მონტაჟი ის ინსტრუმენტი, რომელიც ერთსულოვნებას სძენს მრავალგანზომილებიან მასალას. ჟღერადობა, ხმაურები და მუსიკა ამუშავებენ არა მხოლოდ კინემატოგრაფიულ, არამედ ფსიქოლოგიურ და კულტურულ ელემენტებს, რის შედეგადაც მაყურებელი უფრო ინტენსიურად განიცდის ფილმის შინაარსს.

დოკუმენტური კინოსთვის მხატვრული მონტაჟის როლი ბევრად უფრო ფართოა, ვიდრე უბრალოდ ქრონოლოგიური ან თემატური თანმიმდევრობის დაცვა. იგი მაყურებელს ემოციურ და ინტელექტუალურ გამოცდილებას

სთავაზობს, რაც მას ზღუდავს არა მხოლოდ ინფორმაციის მიღების პროცესში, არამედ უფრო ღრმა კითხვების დასმაში, რომლებიც ეხება როგორც საკუთარ როლს, ასევე გარე სამყაროს.

კვლევის მიზანია მხატვრული და დოკუმენტურის შუალედური სივრცის გააზრება — სივრცისა, სადაც დოკუმენტური კინო უკვე აღარ არის მხოლოდ რეალობის ანარეკლი, არამედ მისი ახალი, ხშირად სუბიექტური ფორმულირებაა. დოკუმენტურ კინოში მხატვრული მონტაჟი არ უნდა აღიქმებოდეს როგორც ტყუილი, არამედ როგორც რეალობის სიღრმისეული წაკითხვის საშუალება — ინტერპრეტაცია, რომელიც ხშირად უფრო ჭეშმარიტია, ვიდრე ზედაპირული ფაქტი.

საკვანძო სიტყვები: *მხატვრული მონტაჟი; დოკუმენტური კინო, ინტერვიუ, ქრონიკა, კამერა, რეჟისორი, გამოსახულება*

დოკუმენტური კინოს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი ნიშანი მის შინაარსობრივ ბუნებაშია — ეს არის რეალური მოვლენების, ადამიანებისა და გარემოს ასახვა ისე, როგორც სინამდვილეშია, თუმცა, რეალობა როგორც კი კადრში მოხვდება, არჩეულია კონკრეტული რაკურსით, ხმაურით, მონტაჟითა და ბოლოს, დრამატული თუ ლოგიკური თანმიმდევრობითაცაა აწყობილი. სწორედ ამ პროცესში, კადრების დაკავშირებასა და დრამატული ხაზის გამოკვეთაში იჩენს თავს მხატვრული მონტაჟის მნიშვნელობა.

კინო, როგორც ხელოვნება, თავიდანვე აღმოჩნდა დილემის წინაშე: უნდა ყოფილიყო რეალობის გადმოცემის მექანიზმი თუ შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის ფორმა? ამ დილემის ეპიცენტრში დგას დოკუმენტური კინო, რომელიც აყალიბებს საკუთარ იდენტობას „რეალურის“ ფიქსაციის საშუალებად, მაგრამ, ამავე დროს,

იყენებს იმავე გამომსახველობით ფორმებს, რაც მხატვრულ კინოს ახასიათებს.

კინოს განვითარებასთან ერთად, დოკუმენტურ ფილმში უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა მხატვრულმა ელემენტებმა, რაც არა მხოლოდ ტექნიკური ინსტრუმენტი, არამედ თხრობისა და ესთეტიკური სტრუქტურის ძირითადი კომპონენტი.

მონტაჟი დოკუმენტურ კინოში ხშირად გამოიყენება არა მარტო ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის ჩამოსაყალიბებლად, არამედ აზრობრივი კავშირების, ემოციური ტონალობისა და ავტორის პოზიციის გამოსახატავად. მით უმეტეს, როცა საქმე გვაქვს მხატვრულ მონტაჟთან, ანუ მონტაჟურ გადაწყვეტებთან, რომლებიც სცდება მხოლოდ ინფორმაციის გადმოცემას და ქმნის ახალი, ინტერპრეტაციული მნიშვნელობების ქსოვილს.

მონტაჟი კინოხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი იარაღია. სწორედ მისი მეშვეობით იქმნება დროისა და სივრცის ილუზია, ემოციური ტონალობა და თხრობის სტრუქტურა. მხატვრული მონტაჟი მიზნად ისახავს მაყურებელზე ფსიქოლოგიური ან ემოციური გავლენის მოხდენას. ამ ტიპის მონტაჟში მნიშვნელოვანი ხდება არა მხოლოდ ის, რას ვაჩვენებთ, არამედ როგორ ვაჩვენებთ.

დოკუმენტური ფილმის ავტორი ხშირად დგება იმ რეალობის წინაშე, რომელიც არ შეიცავს მკაფიო დრამატურგიულ განვითარებას. ასეთ შემთხვევებში მხატვრული მონტაჟი ეხმარება მას წინა რიგში წამოსწიოს მთავარი იდეა, დრამატულად აქციოს და შექმნას განწყობა, რომელიც მეტად აისახება მაყურებელზე. ის ასევე შეიძლება გამოიყენონ სიმბოლური მნიშვნელობების, მეტაფორების ან ალუზიების გადასაცემად. მაგალითად, საარქივო მასალის, ხმოვანი ჩანაწერების, ბუნებრივი კადრებისა და მუსიკის ურთიერთმერწყმით, მონტაჟი ქმნის ერთიან ემოციურ ნარატივს, რომელიც მაყურებელს აძლევს არა მარტო ინფორმაციულ, არამედ ინტერპრეტაციის შესაძლებლობასაც. სერგეი ეიზენშტეინისა და ძიგა ვერტოვის ნამუშევრებში მონტაჟი გამოიყენებოდა როგორც იდეოლოგიური იარაღი. დოკუმენტურ კინოში მხატვრული მონტაჟი პირველად 1920-იანი წლების საბჭოთა კინოში გამოჩნდა, სადაც სერგეი ეიზენშტეინი და ძიგა ვერტოვი ავითარებდნენ მონტაჟურ თეორიებს. ეიზენშტეინის „ინტელექტუალური მონტაჟი“ ემყარებოდა სცენების კონფლიქტურ შეჯახებას და ახალი იდეის

წარმოქმნას, რაც მოგვიანებით დოკუმენტურ კინოში გავრცელდა. ეიზენშტეინის განსაზღვრებით „კინემატოგრაფია – ეს არის, უპირ-ველესყოფლისა, მონტაჟი“.¹

მხატვრული მონტაჟი ზოგადად აღნიშნავს იმგვარ მონტაჟურ გადაწყვეტას, რომელიც ემსახურება ემოციური ზემოქმედების გაძლიერებას, თემატური ხაზის გამოკვეთას ან კონკრეტული ავტორის ხედვის გადმოცემას. მისი ძირითადი ინსტრუმენტები მოიცავს რიტმს, მუსიკალურ გაფორმებას, სინთეზურ სცენებს, სიმბოლიზმს და სხვა ესთეტიკურ მახასიათებლებს.

ამგვარად, მხატვრული მონტაჟი წარმოადგენს იმგვარ მექანიზმს, რომელიც რეალობის ამსახველ მასალას ახალი სიღრმით ტვირთავს. იგი ქმნის ეგრეთ წოდებულ „მეორე რეალობას“, რომელიც აღარ არის მხოლოდ დოკუმენტური მასალის პასიური აღბეჭდვა, არამედ წარმოადგენს აქტიურ ინტერპრეტაციას.

მხატვრული მონტაჟი განსაკუთრებით ეფექტურია მაშინ, როდესაც იგი ემსახურება თემის სიმბოლურ გამოკვეთას. მაგალითად, მიუკერძოებელი ქრონიკების თანმიმდევრობა, ხმოვანი ეფექტებისა და არქივის მასალის კინემატოგრაფიული დამუშავება ქმნის იმგვარ ატმოსფეროს, რომელიც მაყურებელს აძლევს საშუალებას, განიცადოს ნაჩვენები მოვლენები არა მხოლოდ როგორც ფაქტები, არამედ როგორც ფსიქოემოციური გამოცდილება.

ისევე, როგორც დრამატურგი საკუთარ პიესაზე მუშაობისას, დოკუმენტალისტი მონტაჟის პროცესში დრამატურგის როლში გვევლინება.² მხატვრული მონტაჟი დოკუმენტურ კინოში არ არის მხოლოდ ტექნიკური პროცესი. ის რეალობის გააზრებასა და რეკონსტრუქციას ემსახურება; იქმნება ნარატივი, ემოციური ატმოსფერო და ფოკუსირდება კონკრეტული იდეა, თუმცა, ამავე დროს, ის აჩენს მნიშვნელოვან კითხვებს: სად გადის ზღვარი მხატვრულ ინტერპრეტაციასა და რეალობის მანიპულაციას შორის? შესაძლებელია თუ არა, რომ მონტაჟმა შეცვალოს აუდიტორიის მიერ აღქმული „სიმართლე“? და უნდა იყოს თუ არა მხატვრული ელემენტების გამოყენება ეთიკურად დასაშვები?

მიუხედავად მხატვრული მონტაჟის უპირატესობებისა, ის მოითხოვს განსაკუთრებულ სიფრთხილეს დოკუმენტურ კონტექსტში. როცა მონტაჟი გადააჭარბებს რეალობის პორტრეტის საზღ-

¹ ეიზენშტეინი, ინტელექტუალური, 2013, გვ. 39.

² Rabiger, Directing, 2004, p. 397.

ვრებს და გადადის მანიპულაციურ დონეზე, ის საფრთხეს უქმნის დოკუმენტური კინოს სანდოობას. მხატვრული მონტაჟი, რომელიც არ არღვევს ფაქტების სიმართლეს, არამედ ემსახურება მათ ინტერპრეტაციას, შეიძლება გახდეს სოციალური და კულტურული დისკურსის ძლიერი ინსტრუმენტი.

დღევანდელ ვიზუალურ კულტურაში, სადაც დოკუმენტური კინო მჭიდროდ ერწყმის ექსპერიმენტულ ფორმებს, მხატვრული მონტაჟი ხდება არა მხოლოდ ტექნიკური, არამედ კონცეპტუალური არჩევანი.

დოკუმენტური კინოს თანამედროვე ტენდენციებში გაჩნდა არაერთი ექსპერიმენტული მიდგომა მონტაჟის მიმართ, რომელიც სცდება ტრადიციულ მონტაჟურ პრინციპებს და ავითარებს ახალ ესთეტიკას. ეს ექსპერიმენტები ხშირად ეხმიანება ავანგარდულ, სიურრეალისტურ ან პოსტმოდერნულ სტრატეგიებს.

მხატვრული მონტაჟის სახეები დოკუმენტურ კინოში ქმნის კინოენას, რომელიც სცილდება ობიექტური რეალობის დოკუმენტირებას და ქმნის ახალი, ინტერპრეტაციული, ემოციური და ინტელექტუალური რეალობის ფორმებს. მონტაჟი გარდაქმნის ქრონიკალურ მასალას კონცეპტუალურ ტექსტად, აძლიერებს ფილმის თემატურობას და აქცევს მაყურებელს აქტიურ თანამონაწილედ.

დოკუმენტური კინოს ესთეტიკა 21-ე საუკუნეში აღარ შემოიფარგლება მხოლოდ რეალისტური ვიზუალით. ის ითხოვს მრავალსახოვნებას, ექსპერიმენტსა და პოეტურობას და ამ პროცესში მხატვრული მონტაჟი წარმოადგენს მთავარ გამომსახველ ძალას. „ერთნი ამბობდნენ, რომ „ადამიანი კინოაპარატით“ ეს ხედვითი მუსიკის ცდა, ხედვითი კონცერტია. სხვანი ფილმს მონტაჟის უმაღლესი მათემატიკის თვალთახედვით განიხილავდნენ, მესამენი მიუთითებდნენ, რომ ეს არის არა „ცხოვრება როგორიც ის არის“, არამედ სიცოცხლე, რომელსაც ისინი ამგვარად არ ხედავენ“.¹

ამ ყველაფერთან ერთად, დოკუმენტური კინოს პოპულარობა თანამედროვე სამყაროში შეიძლება განისაზღვროს არა მხოლოდ ტექნოლოგიური და ეკონომიკური ფაქტორებით, არამედ მისი უნიკალური შესაძლებლობებით, რომელიც სიღრმისეულად აანალიზებს გლობალურ და სოციალურ საკითხებს. ის, რაც ადრე მხოლოდ გამაოგნებელ ფაქტად აღიქმებოდა, ახლა იქცა ფილმ-

¹ ვერტოვი, ადამიანი, 2013, გვ. 68.

ბად, რომლებიც მოქმედებენ როგორც აქტიური სოციალური და პოლიტიკური ინსტრუმენტები.

მიუხედავად იმისა, რომ დოკუმენტური კინო ობიექტურობასთან და სინამდვილის რეპრეზენტაციასთანაა დაკავშირებული, მხატვრული მონტაჟი მას აძლევს უნიკალურ შესაძლებლობას გადმოსცეს არა მხოლოდ რეალობა, არამედ მისი ინტერპრეტაცია. სწორედ ამ ინტერპრეტაციული ელემენტის მეშვეობით იქმნება კინოდოკუმენტალისტიკის ხელოვნური განზომილება — სივრცე, სადაც ფაქტები და ემოცია ერთიანდება.

საინტერესოა, რომ მხატვრული ელემენტების ინტეგრაცია დოკუმენტურ სტრუქტურაში ხშირად ემსახურება არა სიმართლის გაყალბებას, არამედ სიმართლის უფრო სიღრმისეულად ჩვენებას. მხატვრული მონტაჟი ქმნის დროისა და სივრცის ახალ მატრიცას, გარდაქმნის უემოციო ფაქტებს ფსიქოლოგიურ სიუჟეტად და, საბოლოოდ, აწესებს იმას, რას და რატომ ხედავს მაყურებელი.

კინოს ისტორიის განმავლობაში მონტაჟი ყოველთვის იყო და რჩება ცენტრალურ ფაქტორად კინოს ტრადიციაში, დოკუმენტურ კინოში მისი გამოყენება კი აშკარად ცვლის მისი ფუნქციის გაგებას — როცა რეალობის ასახვის ნაცვლად, მონტაჟი რეალობის ინტერპრეტაციას სთავაზობს მაყურებელს.

მხატვრული მონტაჟი არა მხოლოდ იმ პროცესებს ქმნის, რომლებიც ფილმს ემოციურად და თეორიულად ამაღლებს, არამედ იგი გვახსენებს, რომ კინო, როგორც ხელოვნება, ყოველთვის არის ინტერპრეტაცია — და ეს ინტერპრეტაცია გავლენას ახდენს არა მხოლოდ რეალობის აღქმაზე, არამედ ამ რეალობის ცნებაზეც.

გამოყენებული ლიტერატურა

- Jarman D., At Your Own Risk: A Saint's Guide to Filmmaking, London, 1994.
- Rabiger M., Directing the documentary, fourth edition, New York, 2004.
- Vertov Dz., Man with a Movie Camera, New York, 1995.
- ეიზენშტეინი ს., ინტელექტუალური მონტაჟი, თბ., 2013.
- ვერტოვი დ., ადამიანი კინოაპარატით, თბ., 2013.

მედიის კვლევები

ნათია ტყემალაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელები: ლაურა კუტუბიძე, ჟურნალისტიკის
დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი
თამარ ვაშაკიძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი, არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების
ინსტიტუტის ქართული მეტყველების კულტურის
განყოფილების გამგე

მედიანა – როგორც სტილის მრთავარი სახეობა

რეზიუმე

მედია, როგორც მასმედიის შემოკლებული ფორმა, გამოიყენება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა (პრესა, რადიო, ტელევიზია, ქსელური მედია) აღსანიშნავად და მოიცავს მასობრივი კომუნიკაციის ყველა საშუალებას (წიგნი, ფილმი, ბეჭდური/ სამაუწყებლო/ონლაინ მედიასაშუალებები, რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა, შოუბიზნესი და მასობრივი სპორტული სანახაობები). მასობრივი კომუნიკაცია არის პროცესი გზავნილების სწრაფად, უწყვეტად და საყოველთაოდ გავრცელებისა, რასაც მოიძიებს და მოიხმარს აუდიტორია. ყოველი საზოგადოებრივი ფორმაცია კი ამროვნების ტიპს განსაზღვრავს, რაც სწორედ ენაში აისახება.

ნაშრომის უპირველესი საკვლევი ობიექტია მედიანა, როგორც სტილის ერთგვარი სახეობა, რაც გულისხმობს იმ მახასიათებლების დადგენას, რომლებითაც ის განსხვავდება სხვა „სტილებისაგან“.

სტატიაში მედიანა წარმოჩენილია, როგორც ერთ-ერთი სფერო ქართული სალიტერატურო ენისა (როგორებიცაა, სამეცნიერო სტილი, ოფიციალურ-საქმიანი სფერო...); განხილულია საკითხთან დაკავშირებული ქართული თუ უცხოური სამეცნიერო ლიტერატურა, რასაც მოჰყვება კონკრეტული თემების ანალიზი და დასკვნები.

საკვანძო სიტყვები: *მედია, მედიაენა, სტილისტიკა*

თანამედროვე ქართული ენის მრავალპლანიანობა და პოლივალენტოვნობა თავისთავად განაპირობებს მის მრავალმხრივ ფუნქციურ და სტილისტიკურ განშტოებას. სალიტერატურო ენის ფუნქციების ამგვარი დიფერენცირება შეპირობებულია იმ რთული და არაერთგვაროვანი ამოცანებით, რასაც ის სრულიად განსხვავებულ პროფესიულ სფეროებში გამოყენების დროს ასრულებს. სწორედ ფუნქციური არეების გაფართოება იწვევს სალიტერატურო ენის გამოკვეთილ სტილისტიკურ დიფერენციაციას.¹

მედია, როგორც მასმედიის ერთგვარი ფორმა, გამოიყენება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა (პრესა, რადიო, ტელევიზია, ქსელური მედია) აღსანიშნავად და მოიცავს მასობრივი კომუნიკაციის ყველა საშუალებას (წიგნი, ფილმი, ბეჭდური/ სამაუწყებლო/ ონლაინმედიის საშუალებები, რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა, შოუბიზნესი და მასობრივი სპორტული სანახაობები).

კომუნიკაციის, როგორც ინტერაქტიური პროცესის, ერთ-ერთი ყველაზე ლაკონიური განმარტება 1990 წელს ჩამოაყალიბა აშშ-ის პროექტების ტექნიკური შეფასების ბიურომ: „კომუნიკაცია არის პროცესი, რომლის მეშვეობითაც ხდება შეტყობინებათა ფორმულირება, გაცვლა და ინტერპრეტაცია“.

გემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, მასობრივი კომუნიკაცია არის პროცესი გზავნილების/„მესიჯების“ სწრაფად, უწყვეტად და საყოველთაოდ გავრცელებისა, რასაც მოიძიებს და მოიხმარს აუდიტორია.

კულტურათა დიალოგის ფონზე მეტად მნიშვნელოვანია მედიაენის სპეციფიკის შესწავლა. რაც უფრო განვითარებული და პოლივალენტოვანია სალიტერატურო ენა, მით უფრო ჩამოყალიბებულია მისი მოხმარების არეები, ანუ ფუნქციური სტილისტიკის სფეროები. სწორედ ამიტომ ძალზე აქტუალურად გვესახება თითოეული ამგვარი სფეროს, მოცემულ შემთხვევაში კი – მედიაენის, ენობრივ თავისებურებათა გამოვლენა-შესწავლა.

მედიაენაში ინფორმაციის აღსაქმელად და გასაზრებლად აუცილებელია შინაარსისა და აზრის ცხადად, მარტივად გამოხატვა. ის არის ფუნქციური სტილისტიკის ერთ-ერთი დარგი, ანუ ენის

¹ არაბული, ქართული, 2008, გვ. 190.

გამომსახველობითი საშუალება, რომელიც მკაფიოდ და მარტივად წარმოაჩენს სათქმელს.

არნოლდ ჩიქობავა წერს: „სტილისტიკა შეისწავლის ენობრივ საშუალებებს მათს მიმართებაში გადმოსაცემ შინაარსთან“.¹ სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა შეისწავლებოდეს მედიაენა, როგორც კომუნიკაციის ერთგვარი ფორმა.

სტილი, როგორც ტერმინი, ყველაზე ფართოდ გამოყენებულ ცნებათა რიგს განეკუთვნება. მას ვხვდებით არაერთ შესიტყვებაში: ცხოვრების სტილი, ქცევის სტილი, მუშაობის სტილი... ის (სტილი) ლათინური სიტყვიდან (Stilus) მომდინარეობს და ნიშნავს წვეტიან, საწერ ჯოხს, რომლის თავდაპირველი დანიშნულება წერა და ნაწერის გასწორება იყო. მოგვიანებით მან მნიშვნელობა გაიფართოვა და აღნიშნავდა წერის მანერასა და ტექნიკას, ხოლო შემდეგ ნორმატიულ დისციპლინად ჩამოყალიბდა და რიტორიკის, ანუ ორატორული ხელოვნების, დისციპლინად იქცა.² შესაბამისად, სტილი უძველესი დროიდან იყო შესწავლის ობიექტი. არისტოტელე, ციცერონი და კვინტილიანე მას განიხილავდნენ, როგორც ამოწვევების სათანადო მორთულობას.

ენათმეცნიერული სტილისტიკა XIX საუკუნის შემდგომ ჩამოყალიბდა. მას საფუძვლად უდევს შარლ ბალის ნაშრომები და პრალის ლინგვისტური წრის შეხედულებები. მე-20 საუკუნეში თანდათანობით ყალიბდება აკადემიური მიდგომა ფუნქციური სტილების შესაბამისი სფეროებისა და მათი ენობრივი სპეციფიკის შესახებ. ანტიკურ საბერძნეთში სტილისტიკა (იგივე „პოეტიკა“) მხოლოდ მხატვრული ენის სპეციფიკას შეისწავლიდა, ხოლო სალიტერატურო (საერთო-სახალხო) ენის გამოყენების პრაქტიკულ სფეროს რიტორიკა (მჭევრმეტყველების ხელოვნება) მოიცავდა. ამ თვალსაზრისით საყოველთაოდ ცნობილია ბერძენი ფილოსოფოსის, არისტოტელეს ნაშრომები: „პოეტიკა“ და „რიტორიკა“. მისი ამოწვევით, თვით სტილი არ მატებს ამრს ჭეშმარიტებას, ის მხოლოდ მისაწვდომს ხდის მას.

მედიაენის სტილის დადებითი მხარე მის სიცხადეში მდგომარეობს. თუ სტილი ნათელი არაა, ვერც მიზანს აღწევს, ესე იგი, ის არ უნდა იყოს არც ამაღლებული, არც მდაბალი, არამედ ისეთი,

¹ ჩიქობავა, ენათმეცნიერების, 1952, გვ. 312.

² სანიკიძე, თ., სანიკიძე, ი., ქართული, 2009, გვ. 3.

როგორიც შეეფერება სათქმელს მოცემულ შემთხვევაში (რაც დამოკიდებულია კონტექსტზე, თუ რა ინფორმაცია უნდა გადასცეს მედიასაშუალებამ მსმენელს, მაყურებელს, მკითხველს).

ორატორულ ხელოვნებას საქართველოში დიდი ხნის ისტორია აქვს. შემონახულია იბერთა მეფე ფარსმან I-ის მიერ (I ს.) ბრძოლის დაწყების წინ წარმოთქმული სიტყვა, რომელიც შესულია რომაელი ისტორიკოსის, კორნელი ტაციტუსის მეექვსე წიგნში. ბერძენი მოღვაწის, თემისტოქოსის გადმოცემით, კოლხეთში, ფოთის მახლობლად, ყოფილა ფილოსოფიურ-რიტორიკული სკოლა, სადაც საბერძნეთიდანაც მოდიოდნენ განათლების მისაღებად. ორატორული ხელოვნების განვითარებას ხელი შეუწყო კულტურისა და ხელოვნების განვითარების კერებმა (იერუსალიმის [IV ს.], ათონის ივერიის [X ს.], სინას მთის [X ს.], პეტრიწონის [XI ს.] მონასტრებმა). საქართველოში ეს სფერო მაღალ დონეს აღწევს XII საუკუნეში – გელათისა და იყალთოს აკადემიაში.¹

აღნიშნულ საკითხებთან დაკავშირებით საქართველოში, უპირველეს ყოვლისა, ანტონ I-ის „სამი სტილის თეორია“ უნდა აღინიშნოს. ეს გულისხმობდა, რომ არ შეიძლება ერთი ენა ემსახურებოდეს ჩვეულებრივ სახალხო მეტყველებასაც, ღვთისმეტყველებასაც და ფილოსოფიასაც. შესაბამისად, აუცილებელი გახდა, თითოეული სფეროსათვის შექმნილიყო შესაფერისი ენა. სწორედ ამ მიზნით შეიქმნა „სამი სტილის თეორია“, რომლის გათვალისწინებით, მაღალი სტილი განკუთვნილი იყო „მაღალი საგნებისთვის“ (ღვთისმეტყველებისათვის), საშუალო – ისტორიული ამბებისთვის, დაბალი – ყოველდღიური ამბებისა და საყოფაცხოვრებო მოვლენების გადმოსაცემად.

სტილის თანამედროვე გაგება საკმაოდ ფართოა, ხოლო მისი შესაძლებლობები – განუსაზღვრელი; ამდენად, ის შეიძლება იყოს მაღალი, დაბალი, კლასიკური, რეალისტური, ორატორული, სადა, ეპისტოლური, შაბლონური და ასე შემდეგ. სტილისტიკის ცნება რამდენიმე მნიშვნელოვან კომპონენტს აერთიანებს: ცოდნა ფუნქციური სტილების შესახებ; ლექსიკური და გრამატიკული სინონიმიისა და ენობრივი საშუალებების შემოქმედებითი, გამომსახველობითი გამოყენება.

¹ ბასილიაძე, ქართული, 1991, გვ. 7-8.

არნოლდ ჩიქობავა გამოყოფდა სტილისტიკის ორ ძირითად სახეს: პოეტიკურსა და ენათმეცნიერულს. „პოეტიკური სტილისტიკა შეისწავლის მხატვრული ნაწარმოების ენას, როგორც მხატვრული შინაარსის გამოვლენის საშუალებას; მისი საგანია პოეტური ენის ექსპრესიული ფუნქცია. სტილისტიკა ენათმეცნიერული გაგებით განიხილავს არაპოეტურ მეტყველებას, ყოველდღიურ სასაუბრო თუ მეცნიერულ ნაწარმოებთან ენას, რამდენადაც ეს ენა სათანადო შინაარსის გამოხატულების საშუალებაა“.¹ ვიქტორ ვინოგრადოვის თვალსაზრისით, სტილისტიკა სამი სახისაა: 1. ენის სტილისტიკა, რომელიც განიხილავს ეგრეთ წოდებულ ფუნქციურ სტილებს (სასაუბროს, სამეცნიეროს, პუბლიცისტურს, ოფიციალურ-კანცელარიულსა და სხვა), მათი გამოხატვის სპეციფიკური ენობრივი (ლექსიკური და გრამატიკული) საშუალებების გამოყენებას; 2. მეტყველების სტილისტიკა, რომლის საგანია სხვადასხვა ჟანრის სემანტიკური და ექსპრესიულ-სტილისტიკური ხასიათის მეტყველების სახეები (დისკუსია, პრესკონფერენცია, სულტაცია, მოხსენება, საუბარი...); 3. მხატვრული ლიტერატურის სტილისტიკა, რომლის კვლევის საგანია ლიტერატურული ნაწარმოების სტილის, მწერლის სტილის, ლიტერატურული მიმართულების სტილის ელემენტები.² შარლ ბალის გაგებით, სტილისტიკის სახეებია: I. ზოგადი სტილისტიკა, რომელიც იხილავს საერთოდ ენობრივი ურთიერთობის სტილისტიკურ პრობლემებს; II. კერძო სტილისტიკა, რომელიც სწავლობს კონკრეტული, ეროვნული ენის სტილისტიკის საკითხებს; III. ინდივიდუალური სტილისტიკა, რომელიც ეხება ცალკეული პიროვნების მეტყველების ექსპრესიულ თავისებურებებს.³

ამა თუ იმ სტილის ანალიზისას, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელი იქნება მისი მიმართება ლექსიკა-სემასიოლოგიასა და გრამატიკასთან.

ნიკანდრო ბასილაის თვალსაზრისით, სტილისტიკის დარგებია: 1. ფუნქციური სტილისტიკა, რომელიც განიხილავს ფუნქციური სტილის რაობასა და სახეებს, რაც სპეციფიკური ენობრივი საშუალებების შერჩევასა და გამოყენებას გულისხმობს. აქ გამოიყო

¹ ჩიქობავა, ენათმეცნიერების, 1952, გვ. 313.

² Виноградов, Стилистика, 1963, ст. 5–93.

³ Балли, Французская 1961, ст. 17.

სტილის შემდეგი სახეები: ნეიტრალური, ოფიციალურ-დოკუმენტური, სამეცნიერო, პუბლიცისტური, სასაუბრო, მხატვრული და ორატორული; 2. ლექსიკური სტილისტიკა, რომელიც შეისწავლის სიტყვებს მნიშვნელობის თვალსაზრისით: სინონიმები, ომონიმები, ანტონიმები, პარონიმები, სიტყვიერი შტამპები, ანუ შაბლონები, სიტყვების ხმარება პირდაპირი და გადატანითი (არაპირდაპირი) მნიშვნელობით; ბარბარიზმების, დიალექტიზმების, ჟარგონიზმების, არქაიზმების უმართებულო ხმარება, ლექსიკურ-სტილისტიკური შეცდომები, მათი ანალიზი...; 3. გრამატიკული სტილისტიკა სწავლობს სიტყვის ფორმებსა და წინადადებათა კონსტრუქციების შერჩევის საკითხებს; 4. მხატვრული ენის სტილისტიკა, რომლის შესწავლის საგანია გამომსახველობითი ენობრივი საშუალებანი (ეპითეტი, შედარება, ტროპის სახეები...)¹

სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა მნიშვნელოვნად იმოქმედა თანამედროვე ცხოვრების ყველა მხარეზე, რომლის შედეგადაც ჩამოყალიბდა ურთიერთობების ახალი ფორმა - მასობრივი კომუნიკაცია. ბეჭდვითი წიგნის, პრესის, რადიოს, კინოსა და ტელევიზიის წარმოშობამ ხელი შეუწყო აღნიშნული კომუნიკაციის განვითარებას. ბუნებრივია, ეს უკანასკნელი ზემოქმედებს ენის გამდიდრებაზე.

„ქართული ენის ფუნქციონირება სამეცნიერო ურთიერთობასა და გაზეთში შეიძლება განვიხილოთ როგორც ინტერპერსონალური და მასობრივი კომუნიკაციების შედარება-შეპირისპირება. ასეთი კვლევის შედეგები, ერთი მხრივ, გვიჩვენებენ თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ფუნქციურ-სტილური დიფერენციაციის ობიექტურ სურათს, ხოლო მეორე მხრივ, მიუხედავად ამ დიფერენციაციისა, ცხადყოფენ მის ერთიანობასა და მონოლითურობას“.²

ბერძნული რიტორიკის საფუძველზე წარმოქმნილი ზოგადი ფილოლოგიური სტილისტიკა, რომელიც პრაქტიკულ სტილისტიკასა და ტროპების თეორიას ემყარება, ვითარდებოდა ორი მიმართულებით: ერთი წარმოადგენს ენათმეცნიერულ-ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის ისტორიულ მეცნიერებას, ხოლო მეორე – გამოყენებითი, ნორმატიული დისციპლინა.³

¹ ბასილაია, ქართული, 1991, გვ. 25-26.

² იქვე.

³ Виноградов, Стилистика, 1963.

მედიანა ფუნქციური სტილის ერთ-ერთი სახეობაა, რომელიც საზოგადოებრივი ცხოვრების მოთხოვნილებებმა წარმოშვა და დღემდე სათანადოდ შესწავლილი არ ყოფილა ჩვენს აკადემიურ სივრცეში (იგულისხმება ქართული სამეცნიერო ლიტერატურა).

მედიანა წიგნურ და სასაუბრო სტილებს მოიცავს და ცალკე სახეობადაც გამოიყოფა. მისი (მედიანის), როგორც ფუნქციური სტილისტიკის ერთ-ერთი აუცილებელი სფეროს, შესწავლა მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება, რადგან ის უშუალოდ უკავშირდება ენის ფუნქციონირების სოციალურ-კულტურული პირობების ისტორიულ ცვალებადობას, მის განსაზღვრა-ჩამოყალიბებას.

მედიანისათვის მნიშვნელოვანია ინფორმაციის სიცხადე და ლაკონიურობა, რათა ის მარტივად აღიქვას საზოგადოებამ. სწორედ ამიტომ მედია ექსპრესიისათვის ხშირად ეყრდნობა ვიზუალურ ელემენტებს – სურათებს, ვიდეოებს, გრაფიკებს... მედიანის ტონი და სტილი ჟანრის, სამიზნე აუდიტორიის მიხედვით განსხვავდება. მაგ., ახალი ამბების მედია შეიძლება უფრო ფორმალური იყოს, ვიდრე გასართობი გადაცემები. თანამედროვე მედიანას ახასიათებს ინტერაქტიურობა, დიალოგური მეტყველება, ჰიპერტექსტუალურობა და სტილური მრავალფეროვნება. ეს მახასიათებლები ასახავს ავტორის მსოფლმხედველობას და ის ძირითადად აუდიტორიაზეა მორგებული.

მედიანის საკითხებს იკვლევდნენ: იური როჟდესტვენსკი, ალან ბელი, რონალდ კარტერი, ტეუნ ვან დეჟიკი, მარტინ მონტგომერი, ნორმან ფაირკლოუ, რობერტ ფოულერი და სხვები.

მათი კვლევები მოიცავს შემდეგ საკითხებს:

- მედიანის სტატუსის განსაზღვრას თანამედროვე ლინგვისტური კვლევების ფარგლებში, მის აღწერას ძირითადი პარადიგმის მიხედვით: ენა – მეტყველება, ტექსტი – დისკურსი;
- მედიადისკურსის ფუნქციურ სტილისტიკურ დიფერენციაციას, მედიატექსტების კლასიფიკაციას სხვადასხვა კრიტერიუმის მიხედვით: ენის ფუნქციების განხორციელება, მედიაარხი (ბეჭდური მედია, რადიო, ტელევიზია, ინტერნეტი);
- მედიამეტყველების ტიპოლოგიას, მედიატექსტების ტიპებისა და ჟანრების სპექტრს, მედიატექსტების ძირითად ტიპთა აღწერას: სიახლეები, კომენტარები და ანალიზი, მახასიათებლები და რეკლამა;

- მედიატექსტების ენის ლექსიკურ, სინტაქსურ და სტილისტიკურ ანალიზს;
- მედიატექსტების დისკურსულ ანალიზს, კერძოდ: მათი წარმოების, ტრანსმისიის აღქმას, სოციალურ და კულტურულ კონტექსტს, იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ ფაქტორებს;
- რეკლამის, პროპაგანდის, საზოგადოებასთან ურთიერთობისა და ინფორმაციის მართვისათვის გამოყენებული მედიაენის ვერბალურ თუ არავერბალურ მანიპულაციურ პოტენციალს.

მედიის ენა არის:

- ტექსტების მთელი ნაწილი, წარმოებული და გავრცელებული მასმედიის საშუალებით;
- სტაბილური შიდალინგვისტური სისტემა, რომელსაც ახასიათებს ენობრივ-სტილისტიკური თავისებურებანი;
- შერეული ტიპის სპეციალური ნიშნის სისტემა სიტყვიერი და აუდიო-ვიზუალური კომპონენტების გარკვეული თანაფარდობით, სპეციფიკური თითოეული მედიისთვის: ბეჭდვითი, რადიო, ტელევიზია და ინტერნეტი.¹

მასმედიის ტექსტებში ენის გამოყენების სპეციფიკის განხილვისას მკვლევარი ორი სისტემის ურთიერთქმედების წინაშე დგას: პირველი – ეს არის ბუნებრივი სისტემა, რომელიც წარმოადგენს ადამიანის ენას და მეორე – ადამიანის მიერ შექმნილი მასმედიის ხელოვნური სისტემა სხვადასხვა ტექნოლოგიის გამოყენებით.

მკვლევრები მსოფლიო საინფორმაციო სივრცეს განიხილავენ, როგორც მეტყველების აქტივობის განსაკუთრებულ სფეროს. ის ზემოქმედებს კულტურულ და ლინგვისტურ პროცესებზე. ამ პრობლემაში ავტორები განასხვავებენ შემდეგ დონეებს:

- გეოლინგვისტურს, რომელიც უკავშირდება იმას, თუ როგორ არის განაწილებული ენების გავლენის სფეროები მსოფლიო საინფორმაციო სივრცეში;
- ინტერლინგვისტურს, რომელიც წარმოაჩენს ენების ურთიერთქმედებას ენობრივი სისტემის ყველა დონესა და სხვადასხვა ფუნქციურ სტილში;
- ინტრალინგვისტურს, რომელიც უკავშირდება მედიაენის გავლენას ენასა და მეტყველების პროცესებზე იმავე ლინგვისტურ და კულტურულ არეალში.

¹ Rozhdestvensky, The theory, 1997, p. 229.

თანამედროვე საინფორმაციო სივრცის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ინგლისური ენის უდავო დომინირება, რაც გამოიხატება მეტყველების ხარისხსა და ენობრივ პროცესებში.

მედიაენა შესასწავლია:

- მასმედიის მიერ წარმოებული და გავრცელებული ტექსტების მიხედვით;
- ენობრივ-სტილისტიკური თავისებურებების გათვალისწინებით;
- ვერბალური და აუდიოვიზუალური კომპონენტების სპეციფიკური თანაფარდობით.

ჩემი კვლევის საბოლოო მიზანი – მედიაენისათვის დამახასიათებელი ყველა ზემოჩამოთვლილი პუნქტის შესწავლა ქართულ მასმედიაზე დაყრდნობით, სცილდება წინამდებარე სტატიის ფორმატს; ამჯერად ჩემი მიზანი იყო საკითხთან დაკავშირებული ქართული თუ უცხოური სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა, რასაც უნდა დაეფუძნოს შემდგომი კვლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არაბული ავთ., ქართული მეტყველების კულტურა, თბ., 2008.
- გვენცაძე ალ., სტილისტიკის საკითხები, თბ., 1971.
- გვენცაძე ალ., ზოგადი სტილისტიკის საფუძვლები, თბ., 1974.
- იბერი ე., სურგულაძე რ., მასობრივი კომუნიკაცია, თბ., 2003.
- კანდელაკი ნ., ქართული მჭევრმეტყველება, თბ., 1968.
- კვარაცხელია გ., ოფიციალურ-საქმიანი სტილის ზოგადი ნიშნები, თანამედროვე ზოგადი ენათმეცნიერების საკითხები, VI, თბ., 1981.
- კვარაცხელია გ., ქართული ენის ფუნქციური სტილისტიკა, თბ., 1990.
- კიკნაძე გრ., მეტყველების სტილების საკითხები, თბ., 1957.
- სანიკიძე თ., სანიკიძე ი., ქართული ენის პრაქტიკული სტილისტიკა, თბ., 2009.
- ინტერპრესნიუსი, ევროკავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრები დღეს საქართველოს საკითხს განიხილავენ.
- <https://www.interpressnews.ge/ka/article/828559evrokavshirissagareo sakmeta-ministreb-i-dgessakartvelossakitxsganixilaven 04/04/2025>
- საქართველოს კანონი სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლების შესახებ, 2004.
- <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/33208?publication=7 04/04/2025>
- საქართველოს მთავრობა, „საქართველოს პრემიერ-მინისტრი ირაკლი კობახიძე აზერბაიჯანის რესპუბლიკის მილი მეჯლისის თავმჯდომარეს, საჰიბა გაფაროვას შეხვდა“.
- https://www.gov.ge/index.php?lang_id=abk&sec_id=613&info_id=91578 04/04/2025
- ჩიქობავა არნ., ენათმეცნიერების შესავალი, თბ., 1952.
- Cicero, Oratory and Orators, Translated or Edited By J.S. Watson, New York, 1860.
- Gardiner A., Theory of speech and language, Oxford, 1951.
- Jakobson R., Linguistics and Poetics, Style in Language, N.Y., 1960.
- Rozhdestvensky Y., The theory of rhetoric, Moscow, 1997.
- Виноградов В. В., Стилистика, Теория поэтической речи, Поэтика, Москва, 1963.
- Балли М., французская стилистика, Москва, 1961.

ქორეოლოგია

ნინო აიდარაშვილი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის
დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის
სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-
თანამშრომელი ხათუნა დამჩიძე

ქორეოგრაფიის მეტაფორული გააზრება ქართული საბჭოთა და უახლესი პერიოდის დრამატულ თეატრში

რეზიუმე

ქართულმა საშემსრულებლო ხელოვნებამ, ოციანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე, განვითარების სხვადასხვა ეტაპი განვლო. მნიშვნელოვანი წილი ამ პროცესებში ქორეოგრაფიას უჭირავს. საბჭოთა ეპოქის ადრეული პერიოდის რეჟისორების, სანდრო ახმეტელისა და კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში - „ბერდო-მმანია“, „ანზორი“, „მზეთამზე“ და სხვა - ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და აუცილებელი იყო ქორეოგრაფია დრამატული თეატრისათვის. ჩემი, როგორც დოქტორანტის დაინტერესება გამოიწვია საკითხმა, რომელიც, ვფიქრობ, მეტად აქტუალურია და სათანადოდ შესწავლილი არ გახლავთ - მეტაფორულობა თეატრში, ცეკვა როგორც სადადგმო ხელოვნება, მსახიობის განხილვა მოცეკვავის ტრილში.

რა დატვირთვა აქვს მოძრაობას მიზანსცენაში. ცვლის თუ არა იგი საერთო სურათს? რატომ ანაცვლებს სიტყვას მოძრაობა? რისი თქმა სურს რეჟისორს? - ტექსტში წარმოდგენილია ჩემი მოძიებული მასალა, ძირითადად ის სპექტაკლები, რომლითაც ქორეოგრაფია მეტაფორულ გააზრებას საჭიროებს, რომლითაც ნაცადია წარმოდგენილ კითხვებზე პასუხის გაცემა. მთელი აქცენტები პერსონაჟიდან გამომდინარე მსახიობის მოძრაობაზეა გადატანილი და სწორედ აქედან ხდება როლის სიღრმეებში წვდომა, ფსიქოტიპის ამოცნობა, მისი ბუნებისა თუ ხასიათის თავისებურებების დადგენა და შემდეგ გაშინაარსება. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩემს წარმოდგენილ სტატიაში მხოლოდ განხილული სპექტაკლების ნაწილია შეტანილი.

საკვანძო სიტყვები: *ქორეოგრაფია, თეატრი, მეტაფორა, პლასტიკა*

შესავალ ნაწილში მოკლედ განვმარტავ, თუ რაში მდგომარეობს ქორეოგრაფიული მეტაფორულობის არსი და მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა სადადგმო ხელოვნებისთვის, კონკრეტულად, დრამატული თეატრისთვის. ქორეოგრაფიის მეტაფორულობა - ეს არის არავერბალური, პლასტიკის ენით გადმოცემული ნიშანთა სისტემა, რომელიც წინ უძღვის ან მოსდევს წარმოდგენილ ტექსტს ან ინტერტექსტს, ანაცვლებს მას და ამძაფრებს ემოციურ ფაქტორს. არავერბალურ ქორეოგრაფიას ეკისრება ვერბალური შინაარსის გადმოცემა, დამატებითი საშუალებები და ბერკეტები სჭირდება ისეთი სინთეზური ხელოვნებისთვის, როგორიცაა დრამატული თეატრი. სინთეზური ხელოვნებაა თავად ქორეოგრაფიაც, როდესაც თეატრი ქორეოგრაფიული ენით მეტყველებას იწყებს, ქორეოგრაფიას ამ შემთხვევაში დაქვემდებარებული პოზიცია უჭირავს, იგი მთელი თავისი სხეულით ერგება დომინანტური ხელოვნების ჩარჩოს და მოქმედებს სწორედ მისი ინტერესიდან გამომდინარე, სადაც, ხშირ შემთხვევაში ქორეოგრაფიის სემიოტიკური ბუნება სიმბოლოს, მეტაფორის ენით გვესაუბრება. სათეატრო სამეტყველო ნიშანთა სისტემაში ქორეოგრაფიული ლექსიკის გამოკვეთა ჯერ კიდევ შეუსწავლელი საგანია. ჩვენ გვაინტერესებს, რას წარმოადგენს და როგორია ქორეოგრაფიული მეტაფორულობა როგორც საკომუნიკაციო ხერხი, სხვადასხვა დაშიფრული შინაარსისა თუ იდეის გადმოსაცემად. კვლევას ვახორციელებთ სხვადასხვა ეპოქის სარეჟისორო ნამუშევრების ნაწარმოებებზე დაყრდნობით, რაც ხელს უწყობს საინტერესოდ წარმოჩინდეს განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერით ნიშანდებული ხედვა.

წარმოგიდგენთ ჩემს მოძიებულ მასალას, სხვადასხვა რეჟისორის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლებს, რომლებშიც კარგად ჩანს, რამდენად მნიშვნელოვანი და აქტუალურია ქორეოგრაფიული მეტაფორულობა თეატრისთვის. ამ მხრივ საინტერესო აღმოჩნდა შალვა გაწერელიას დადგმული „**დარისპანი**“ (დავით კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაჭირი“), სადაც მრავლადაა მოძრაობით გათამაშებული მეტაფორული ჩანართი. სპექტაკლის დასაწყისში მუსიკის ფონზე, რომლის ხმაზეც პელაგიას შეფასებიდან (მისი გაბადრული სახე და მეტყველი თვალები) მინიშნებაა მაყუ-

რებლისთვის, რომ რაღაც სასიამოვნო ხდება მართას თავს. მართა სცენაზე გამოჩენისთანავე უსიტყვოდ იწყებს მოძრაობას, სახლის დალაგებას, ამასობაში პელაგიაც ერთვება და მსახიობები ერთად გადაადგილდებიან სცენაზე, ალაგებენ სკამებს. ეს მიზანსცენა მეტაფორულია, იხატება სამზადისი, მოლოდინი რაღაც სასიხარულო ამბისა, რომელსაც ქმნის მოცემული ატმოსფერო. ტემპო-რიტმი აჩქარებულია, მაყურებელი უსიტყვოდ მხოლოდ ქმედებით ხვდება, რომ საფუძველი ეყრება რაღაც დიდი ამბის დასაწყისს. სცენას ებმის დარისპანის და მისი ქალიშვილის შემოსვლა, კაროუნა მოუხერხებლად ხსნის ქოლგას, „ვალსის“ მცირე მონაკვეთს წაიცეკვებს და შეფასებას ელოდება მამისგან. მეტაფორულია ეს პატარა მონაკვეთიც, რომელშიც ჩანს მამის დამოკიდებულება შვილის მიმართ – თავი მოაწონოს სხვებს. კაროუნას მოკრძალებული მოძრაობა უფრო მამისთვის, იმ ძალდატანებული მდგომარეობის გამოვლინებაა, რაშიც ყოველდღიურად უწევს ცხოვრება. შემდეგ სცენაში, შემოდის პელაგია ქალიშვილთან ერთად და ყველანი ერთად იწყებენ მოძრაობას. ერთი მხრივ პელაგია-ნატალიას შემოსვლა და ქოლგით მოძრაობა მიანიშნებს, რაღაც სასიამოვნოზე, ისინი თავდაჯერებულად დგამენ ნაბიჯებს, სცენაზე „ვალსის“ მონახაზი თამაშდება. მოძრაობასთან ერთად, საინტერესოა პირველი შეხვედრა, ერთმანეთის შემჩნევა. აქ იკითხება მისალმება, ცნობისმოყვარეობა, ცოტა ინტრიგა, ზემოცანა ვითარების გარკვევა. აღსანიშნავია დარისპანის ქმედება, მისი მოძრაობა, გარდა მისალმებისა, აჩვენებს იმერელი აზნაურის ტრადიციულ ეთიკას სტუმართან შეხვედრისას. მისი მიხვრა-მოხვრა ცხადყოფს, თუ როგორი კულტურის მატარებელია იმერეთი. კიდევ ერთი მიზანსცენა, როდესაც ნატალია ცრემლნარევი იძულებით ამბობს – „მესმის დრო მოვიდა ისეთი, ყმაწვილები ოჯახს აღარ ეკიდებიან“, გადადის ქმედებაში. მუსიკის ხმა თითქოს აფხიზლებს ნატალიას, მცირეოდენი პაუზის შემდეგ ხელის მტევანი იწყებს მოძრაობას, მას მიჰყვება ტანი, ბრუნი და ნატალია აქტიურად ემზადება სასიძოსთან შესახვედრად. „დროების მსხვერპლის“, უმწეო, უსუსური ქალის სახე იკვეთება ამ ეპიზოდში, რომელიც იძულებით დაიმორჩილა შექმნილმა სილატაკემ და გადარჩენის ერთადერთ გზად „გათხოვება“ დაუსახა. მოძრაობით გამოხატული აზრი უფრო მძაფრდება, რაც მაყურებელში სიბრაღულის განცდას იწვევს.

სპექტაკლის მიწურულს კიდევ ერთი ცეკვა გვხვდება ნატალია-სა და ოსიკოს შესრულებით - „ქართული“. ნატალია იწყებს ცეკვას და ნათლიას (მართას) თხოვნით გამოიცეკვებს ყმაწვილს. ქართული ტრადიციული ცეკვა გამორჩეულია მამაკაცის დამოკიდებულებით, პატივისცემით ქალის მიმართ და ინიციატივის საკუთარ ხელში აღებით. სპექტაკლში კი პირიქით, ქალს უკისრია ეს მისია თავის გადასარჩენად. რეჟისორ შალვა გაწერელიას ჩინებულად აქვს ტრაგიკომედია წარმოდგენილი, სადაც იკვეთება სტილისტურად გამართული, გააზრებული თხრობის მანერა, თითოეული პერსონაჟის იუმორით შეფუთული ტრაგედია. მინიმალისტური მოძრაობებით დატვირთული მეტაფორული მიზანსცენები სათქმელს უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს, დიდ ინტერესს იწვევს - მეტ საფიქრალს აჩენს მაყურებელში.

რეჟისორ შალვა გაწერელიას ტელესპექტაკლში „ირინეს ბედნიერება“ საინტერესო აღმოჩნდა მეტაფორულად დატვირთული ერთ-ერთი სცენა, როდესაც ირინე იგებს, აბესალომს უნდა გაჰყვეს ცოლად. განრისხებული ფილიპე არწმუნებს მას, რომ არ შეცვლის გადაწყვეტილებას. ამ დროს ირინე იწყებს მოძრაობას, იგი ორივე ხელს აიფარებს ყურზე, რაც მიგვანიშნებს, რომ ალარაფრის მოსმენა სურს. ირინე ოთახიდან გამოდის, აკვირდება სეირის მაყურებელ საზოგადოებას, სახეზე ნაძალადევი ნერვული ღიმილი დასთამაშებს - ირონიით მაღავს სახეს. მუსიკის თანხლებით ცეკვავს „ვალსს“ და მოძრაობით თითქოს ამცნობს საზოგადოებას თავისი უიღბლობისა და ბედს დამორჩილების შესახებ. მოძრაობაში ერთვებიან გარშემომყოფებიც, ყველა წყვილად ცეკვავს. ცოტა ხნის შემდეგ ჩერდება ირინე, ცენტრში ექცევა, დაბნეულად იყურება აქეთ-იქით. აქ ჩანს ქალის სისუსტე, მოახლოებული ტანჯვის ნიშნები, რაც უსიყვარულობითაა გამოწვეული. მისი სახე იმდენად მეტყველია, ნათელია, რომ არც კი ესმის, რა ხდება მის თავს. ავტორის ერთ-ერთი მთავარი სათქმელი - ამ ეპოქის ადამიანების ტრაგიკული ხვედრი, სოციალური ფონით განპირობებული ცნობიერების დაბინძურება, გარემოების მსხვერპლად ქცევა, უსიყვარულობით გამოწვეული პრობლემები, თანაცხოვრება წყვილისა ქორეოგრაფიის, პლასტიკის ენის დახმარებით, მეტი სიმწვავეთ გამოისახა მაყურებლის წინაშე.

გამორჩეული და აღსანიშნავია მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორ თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ ინსცენირება. წარმოდგენაში ორი სცენაა ქორეოგრაფიული ხერხით გადაწყვეტილი. პირველი მიზანსცენა – როდესაც ურმით

მიმავალი ჯაყო ქალზე პირველად იძალადებს და დაიმორჩილებს მას. სცენაზე ჩნდება მსახიობი, რომელიც ოსურ ცეკვას ასრულებს. მელოდიის თანხლებით იგი ადგილზე მოძრაობს, ოსტატურად ათამაშებს გაშლილ თითებს. მისი მტევანი ცხოველის დიდ ტორს გვაგონებს, რომელსაც მსხვერპლის ხელში ჩაგდება სურს. მოღიმარი სახე და გაშლილი თითების მოძრაობა თითქოს ავის მომასწავებელ ზრახვებს აშიშვლებს. იგი ფართოდ შლის თითებს და მთელ სხეულზე ათამაშებს, რაც მისი ჟინის დაკმაყოფილებისკენ მიგვანიშნებს. იქვე მიმჯდარი მარგო კი, შიშნარევი თვალებით შეჰყურებს მას – სახეზე მრავლისმთქმელი ემოცია ჩანს. გაურკვევლობა, ავი წინათგრძნობა, დაუცველი ქალის შიშნარევი მზერა და გათენების აუტანელი მოლოდინი. მოცეკვავე მსახიობი ოსურს კვლავ იმეორებს. ამჯერად, კიდევ უფრო მძაფრად – თითებითაა ნაჩვენები მოძალადე მამაკაცის ბუნება, რომელსაც თავის კლანჭებში განუზრახავს დაუცველი ქალის მოქცევა. ნაწარმოებში ეს სცენა არ არის, რეჟისორმა ქალისა და მამაკაცის ინტიმური კავშირი ასე გადაწყვიტა. ოსური მელოდია მთლიანად გასდევს ამ სცენას, გულწასული ქალის სხეულს მშვიერი პირუტყვივით დაეწაფება ჯაყო. მიზანსცენის დასასრულს ისევ ჩნდება შუქ-ჩრდილში მოცეკვავე, რომელიც კმაყოფილი, უფრო მეტად თავდაჯერებული გამომეტყველებით იწყებს თითების იმავე მოძრაობას მთელ სხეულზე. მარგო კი, ხანგრძლივი დუმილითა და ბედთან მორჩილებით, სულიერ კვდომას განიცდის.

დიდი ტრაგიზმით გამოირჩევა მეორე მიზანსცენა, სადაც ახლა უკვე მარგო (ნანი ჩიქვინიძე) იწყებს ოსურის ცეკვას დაჭიმული ხელებით. ყურადღებას იქცევს ქალის მტევნები, რომლებიც დემონსტრაციულად განზე აქვს გაშლილი, მასთან ერთად სასოწარკვეთილი სახე, შეშლილი გამომეტყველება და სიცილი. მკლავები გამოსახავენ მძიმე, ტეხილ ილეო-მოძრაობას. ქალი ჯაყოს მკლავზე ამჯერად უკვე ნებით გადასვენდება. სცენაზე ჩამოკიდებულ სიქანელაზე მარგოს ქანობა და მის ფეხებთან წამოგორებული ჯაყო

ურთიერთობის იმიტაციას ქმნის. მიზანსცენის ბოლოს ისევ ჩნდება ოსურის მოცეკვავე მსახიობი, რომელიც ისევ თითების მოძრაობით გვაჩვენებს, თუ როგორ იმორჩილებს ქალის მთელ სხეულს ჯაყოს პერსონაჟი, ახლა უკვე წინააღმდეგობის გარეშე. ორივე სცენა ქორეოგრაფიული მეტაფორულობითაა დატვირთული და გმირის ფარულ ზრახვებს, დამპყრობელ ბუნებას ნათლად ასახავს.

აქვე განვიხილავ გოჩა კაპანაძის სპექტაკლს, „ჯაყო“, რომელიც რეჟისორმა ცხინვალის თეატრში დადგა. რეჟისორი ოსური მელოდიის თანხლებით, ჯაყოს პირველ გამოჩენას ცეკვასთან ერთად გვთავაზობს. მანამდე კი, ოსური „სიმღის“ მოცეკვავე მსახიობები სახედაფარულნი შემოდიან სცენაზე ცეკვის სვლით და შემოაქვთ ორი აკვანი. მაყურებელში მოახლოებული უბედურების წინათგრძნობაა. შიშს იწვევს მათი დაფარული სახე, რომელიც შემდგომ მოსალოდნელ, ჩასაფრებულ საფრთხეს მოასწავებს. ძუნძულით შემოვარდება ჯაყო, სცენაზე მდგარ საწოლზე შეხტება და იწყებს ცეკვას. ჯაყოს როლის შემსრულებელი, მსახიობი რამაზ ხომასურიძე, რომელსაც სიხარბე აღჰბეჭდვია სახეზე, იქით-აქეთ აცეცებს ამღვრეულ თვალებს, საიდანაც ბოროტება – დამონების სურვილი გამოსცვივის. მსახიობი იწყებს ადგილზე ოსურის ბრუნს, ორივე ხელის შეკრული მუჭი მაღლა აქვს აწეული. მეორე ბრუნის დროს ხელის მთლიან მტევანს შლის და ხურავს, თითქოს მუჭში მსხვერპლის მოცეკვას ღამობს. ეს მოძრაობა გულისხმობს მსხვერპლის დატერას, მახეში გაბმას. მისი მიზანმიმართული მზერა კი, განადგურებას უქადის ყველას, ვინც წინააღმდეგობის გაწევას გაბედავს. მისი ცნობილი ფრაზა „მაგრე ვიცის ჯაყომა“ სწორედ ამის მიმანიშნებელია.

ცეკვის მეორე ეპიზოდია მიზანსცენა, როდესაც კნეინა მარგოს ესალმება ჯაყო, მარგო კი, პასუხის ღირსად არ თვლის, უპასუხოდ ტოვებს მას ამ სიტყვებით: „ვერ ვიტან ამ ტურტლიან კაცს“. უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწარმოებში არ არის ამდაგვარად მოცემული ტექსტი. რეჟისორი აქ ხაზს უსვამს სოციალურ ფენებს შორის სიძულვილს, ერთმანეთის მიუღებლობას. სწორედ მარგოს პერსონაჟი გამორჩეულად გრძნობს მოახლოებულ საფრთხეს და ეს ზიზღიც აქედან მომდინარეობს. ჯაყო თეიმურაზს ნიშნისმოგებით ეუბნება, რომ ჩაის ნაცვლად არაყს დალევს, ხელის კვრით წააქცევს აკვანს – აფიქსირებს პროტესტს. სცენაზე ისმის ისევ ოსური

მელოდია. ჯაყო საწოლის ცენტრში ჯდება და ჯერ მხრების მოძრაობით, შემდეგ ხელთან ერთად მხრებით, შემდეგ ისევ მუჭის გაშლა-დახურვით, თითქოს დასაჭერად მსხვერპლს დაეძებს. მისი ყურადღება მიპყრობილია მოცეკვავე მსახიობებისკენ, რომლებიც ჯაყოს დავალებას ასრულებენ. ნათესაობა, როგორც ჯაყო ამ შენიღბულ ხალხს უწოდებს, ცეკვით აყენებს წაქცეულ აკვანს, იქვე მჯდომ თეიმურაზს თავხედურად გამოაცლის სკამს, რომელიც ძირს დაენარცხება. თეიმურაზი მათ ქცევას გაოცებული და შიშნარევი მზერით აკვირდება. სახედაფარულნი კი, ქურდული მოძრაობით დაძრწიან თეიმურაზ ხევისთავის სახლში და სხვადასხვა ნივთი გააქვთ.

ცეკვის მესამე ეპიზოდში უკვე ბევრი რამ შეცვლილა - მარგო მეტად თავდაჯერებული ჩანს, ჯაყოს თავისად გაუხდია ქალი. ჯაყოს კისერზე შემომჯდარი მარგო ოსურ მელოდიაზე - ორივე ცეკვის იმიტაციას ქმნიან. მარგო ხელებს ნარნარად შლის თითქოს აფრენას ლამობს, ჯაყოს კი მაძლარსა და მეტად კმაყოფილს - ქალის ორივე ფეხი მაგრად ჩაუბლუჯავს დასტურად იმისა რომ ნადავლი უკვე მისია, თვითონ კი ტანზევით ატაცებულ ქალთან ერთად მოძრაობს. ეს არ არის მხოლოდ ცეკვა, ეს არის ძალმომრეობის მეტაფორულად კოდირებული აპოთეოზი.

დიმიტრი ალექსიძის (რეჟისორი) „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“ ქორეოგრაფიული მეტაფორულობის გამოვლენის თვალსაზრისით, ჩემი დაინტერესება გამოიწვია სცენამ, სადაც კვაჭი კვაჭანტირაძე გამოიყვანება ლედი მარშალს და ცდილობს თავი მოაწონოს მდიდარ ქალბატონს. აღსანიშნავია მოქმედების დაწყებამდე „ქალისგან დატყვევებული“ მამაკაცის მიმიკა, რომელიც ემზადება თავდასხმისთვის ქონების ხელში ჩასაგდებად. კვაჭის როლის შემსრულებელი მსახიობი კოტე მახარაძე, ოსტატურად, თვალ-წარბის შემართვით, ჟინმორეული გამომეტყველებით, უმზერს ქალბატონს, გადადგამს პირველ ნაბიჯს და გამოიყვანება ლედის. ვალსის მოძრაობაში იკვეთება მწველი სიყვარულით გაბრუებული მამაკაცის უდიდესი პატივისცემა, რომელიც თავბრუს ახვევს ქალს და მის მონუსხვას ცდილობს. საინტერესოა ქალბატონის რეაქცია - მას ღირსების შეგრძნებით უჭირავს თავი, ისე როგორც მაღალი წრის ქალბატონს შეეფერება. მსახიობ მედეა ჯაფარიძის მიერ შესრულებული ლედი მორიდებით, მორცხვად მოძრაობს, ჩანს,

რომ თავს არ უყადრებს მამაკაცს. ცეკვის დასასრულს წარმოთქვამს სიტყვას ფრანგულად, რომელიც ქართულად „არ მომძებნოს“ ნიშნავს. სცენაში ჩართული ვალსი არ არის მხოლოდ ცეკვა ცეკვისთვის. კვატის მოძრაობაში ასევე კარგად ჩანს მისი სულსწრაფი ხასიათი და დაუოკებელი მომხვეჭელი ბუნება, ძალაუფლებისკენ სწრაფვის სურვილი. მის მოძრაობაში ნაჩვენებია ნიჭიერად შეფუთული შინაგანი სამყარო და ქალთან დაკავშირებული მზაკვრული ჩანაფიქრები. თავიდან ბოლომდე ცეკვაში არსებული მოძრაობები მეტაფორულია და ნათლად გვაჩვენებს ქალისა და მამაკაცის ხასიათის თავისებურებებს, მათ მიზნებსა თუ მისწრაფებებზე გვაფიქრებს. სპექტაკლში კიდევ ერთი ცეკვაა - „კანკანი“. კაბარეში მოცეკვავე ქალბატონები იწყებენ მაყურებლის წინაშე მოძრაობას, კვატის და მისი მეგობრები კმაცოფილნი უყურებენ ქალბატონებს, შემდეგ კი წყვილში იწყებენ მათთან ცეკვას. აქ ნაჩვენებია ეპოქისათვის დამახასიათებელი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ქარაფშუტობისა და მედროვეობის ნიშნით აღბეჭდილი უდარდელი დროსტარება, იმ ქალის მიკრომოდელი, რაც რეალურ დროში არსებობდა.

რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრში განხორციელებული ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი) იწყება მთხრობლის (მსახიობი ჟანრი ლოლაშვილი) გამოსვლით. იგი აცნობს მაყურებელს პიესის სახელწოდებას, რის შემდეგაც იწყებს სიმღერას „იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ რამე!“ სცენის სიღრმიდან გამოდიან მსახიობები ცეკვით. სპექტაკლის დასაწყისშივე ჩნდება პირველი ქორეოგრაფიული ეპიზოდი, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მსახიობები თავისუფლად მოძრაობენ სცენაზე ჟანრობრივად განსხვავებული ქორეოგრაფიის საცეკვაო ლექსიკით. ეს უფრო იმპროვიზაციას ჰგავს, ვიდრე დადგმულ ცეკვას. ქორეოგრაფი იური ზარეცკის მთლიანად მუსიკალურ ნაწილთან თანხვედრით დაუდგამს თითოეული მსახიობისთვის პლასტიკური სურათი. ერთნი წყვილად მოძრაობენ „ვალსის“ ელემენტებით, მეორენი - მარტოდ მიმოდიან სცენაზე, აჩქარებული ტემპით და სახასიათო მოძრაობით. მოახლეები ერთდროულად ფრონტალურად მწკრივად გადაადგილდებიან მუსიკის ფონზე დამახასიათებელი სვლით. იგრძნობა, რომ რეჟისორის დავალება თავისუფალია, იმპროვიზებული მხიარულების ჩვენება, რითაც ნიშან-

დობლივად ასახავს იმდროინდელ საზოგადოებას. ქორეოგრაფი ცალკეული მოკლე პლასტიკური ჩანართებით საერთო სურათს ქმნის და სხვადასხვა სოციალური ფენის (თავადი, მოახლე თუ ეფრეიტორი) ცხოვრებას წარმოაჩენს.

აღსანიშნავია გრუშეს ძმის, ლავრენტის პლასტიკა (მსახიობი ჯემალ ლაღანიძე), რომელიც მთიელის როლს თამაშობს. მეორე ქორეოგრაფიულ ეპიზოდში, მიზანსცენაში, სადაც ლავრენტიმ მომაკვდავი სასიძო უშოვა და ამ ამბავს ამცნობს დას, გია ყანჩელის მელოდიას ჰარმონიულად ერწყმის ორივე ფეხის ქუსლი-ცერის მონაცვლეობით სვლა. ფეხის მოძრაობას მკლავიც სინქრონულად ჰყვება და ტექსტთან ერთად უკან სვლით პერსონაჟის გროტესკულ სახეს ქმნის. ეს პატარა ქორეოგრაფიული ჩანართი, ფაქტობრივად, ლავრენტის არამყარი - გარემოებას დამყოლი ადამიანის ხასიათის გამომხატველია. საინტერესოა ნოდარ კაკაბაძის მოსაზრება: „ორიგინალურია და სპექტაკლის საერთო სტილს შეესაბამება ლაღანიძისეული როლის შესრულების „ქორეოგრაფიული მანერა“. დიდებული რეჟისორ-მსახიობური მიგნებაა ჯემალ ლაღანიძის მიერ დის ქართული ცეკვის თანხლებით გათხოვება. ლავრენტის როლის ლაღანიძისეულ შესრულებაში მე ვხედავ ერთი მხრივ, კომიკურ პლანში, ქართული პლასტიკურობის, გრაციოზულობის გამოვლენას, ხოლო, მეორე მხრივ, შეფარულ ირონიას ჩვენებური კუდაბზიკობის, თავმოშწონეობის ბაქიობის მიმართ“.¹ იქვე მდგომი მღვდელი კი ორამზროვნად ამბობს: სამგლოვიარო საქორწილო მარში თუ საქორწილო სამგლოვიარო ფერხული უნდა შესრულდეს? დამკვრელი უკრავს მელოდიას და იქ შეკრებილი ხალხი ჯგუფურად იწყებს ცერებით სიარულს, ორივე ხელი მუცლის წინ ერთ მუშტად შეუკრავთ და ასე გარს უვლიან მუსიკოსს. ორ ნახევარწერეს ხაზავენ და ორ რიგად ჩერდებიან ზურგით მაყურებლისკენ. მათი ეს მსვლელობა თითქოს ბრბოს დამყოლი ბუნების მიმანიშნებელია, რომლებიც ემზადებიან მათთვის ყველასთვის მნიშვნელოვანი ამბის მოსასმენად. რეჟისორმა ბრეხტისთვის დამახასიათებელი იუმორით შენიღბა სათქმელი და გროტესკული ატმოსფერო შექმნა. მაყურებელი კი თანამონაწილე გახდა სპექტაკლში მიმდინარე მოვლენების, რამაც მეტი საფიქრალი და სააზროვნო გაუჩინა მათ მეხსიერებას. თეატრმცოდნე მაკა ვასაძის წიგნში სა-

¹ ბრეხტი, პიესები, 1986, გვ. 13.

ინტერესთა მისი მოსაზრება სპექტაკლის შესახებ: „ყოველი პერსონაჟისთვის რობერტ სტურუამ იპოვა, ინდივიდუალური, პლასტიკური დახასიათება. ამა თუ იმ პერსონაჟის დასახასიათებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავდა ხოლმე რომელიმე ერთ, მაგრამ აუცილებლად ზუსტად მიგნებულ დეტალს. პოლიციელი შალვასა და ლავრენტის თითის წვერებზე სიარული, ეფრეიტორის პირველი შემოსვლა, ამით რეჟისორი მიგვანიშნებდა ეფრეიტორის უხეშ და ძალმომრე ხასიათზე, თავადი ყაზბეგის სიარული, სადაც ნათლად ჩანდა მისი „გაუმაძღარი“ ბუნება. რობერტ სტურუას მისწრაფებამ პუბლიცისტიკისაკენ, პოეტური სიტყვის, მუსიკის და ცეკვის სინთეზისაკენ, თავისი მაღალმხატვრული გამოხატულება პოვა ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრეში“, ეს იყო რობერტ სტურუას ამოვრცობის ნამდვილი გამარჯვება“.¹

ბრეხტის პიესა „კავკასიური ცარცის წრე“, რობერტ სტურუასაგან განსხვავებით, გამაფრებელი დრამატიზმით, ფსიქოლოგიური სიღრმეებით, მეტი ტრაგიზმით შემოგვთავაზა რეჟისორმა ავთო ვარსიმაშვილმა 2010 წელს თავისუფალი თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლში. დადგმაში გვხვდება ერთი დიდი მიზანსცენა, რაც მეტაფორული მოძრაობებით დატვირთული სანახაობაა. ეს მიზანსცენა გრუშეს (მსახიობი მარიამ კიტია) გათხოვება, როდესაც სეირის საყურებლად მოსული მეზობლები მღვდლის

მონოლოგზე - ლოცვით უამბობს მაყურებელს ჯვრისწერის ამბავს, ფონად კი დუდუკზე აჟღერებული ქართული მელოდია გასდევს (ქსოვრელების ქალაქურის მსგავსი) - სკამებზე სხედან. ორი მამაკაცი და ქალბატონი ცეკვა „ქართულის“ ხელის მდგომარეობებს, ხან ერთ მხარეს მიმართავენ, ხან მეორე მხარეს. შემდეგ კი ფრაზაზე - „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“, ჯარისკაცის მიერ შემოტანილი ტომრიდან იღებენ და სახეზე ირგებენ გაურკვეველი ფორმის ნიღბებს. წამოდგება სამივე და ისევ „ქართულის“ ელემენტებით დადგმული მოძრაობით, გვერდიგვერდ ფრონტალურად გადაადგილდებიან და ასე გადიან სცენიდან. მშვიდობის შიში კი, გრუშეს მიმართ უფრო შემზარავი რეაქციის მოლოდინის შეგრძნებას უტოვებს მაყურებელს. სეირის საყურებლად მოსული მეზობლები გაურკვეველი ხალხია თავიანთი შეფარული ირონიული იუმორით, ცნობისმოყვარეობით, ეს

¹ ვასაძე, რობერტ, 2016, გვ. 94.

ნიღბებიც, ჩემი აზრით, სწორედ ადამიანების გაურკვეველი სახის, სხვადასხვა ორაზროვანი ბუნების გამომხატველია. ამავე სცენაში მღვდლის მიერ ამოთქმულ ფრაზაზე „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო!“, გრუშე დგას თავდახრილი ავანსცენაზე, ორივე ხელის მონაცვლეობით იწყებს ტეხილ მოძრაობას, თითქოს ამ მოძრაობით იმ ტვირთის ჩამოხსნას ცდილობს, რაც სამყარომ დააკისრა. მან იცის, კიდევ უფრო საშინელი ხვედრი ელის წინ. მომაკვდავი საქმრო წამოდგება საწოლიდან, დასტაცებს გრუშეს ხელს და ორივე ცეკვავს „ქართულს“. ცეკვაში სწორედ „გაქცევის“ ეპიზოდია ჩასმული, როდესაც ქალი დაუსხლტება მამაკაცს, მამაკაცი კი, მეორე მხარეს დახვდება ქალს. გრუშე ნაძალადევად ამოძრავებს მკლავებს, ქვევით იყურება, თითქოს განგებ არიდებს თვალს მისთვის უცნობ მამაკაცს, რომელსაც თავისი ნებით მსხვერპლად შესწირა თავი პატარა მიხეილის გადასარჩენად. ვნებაშიმორეული მამაკაცი კი, ფართოდ შლის ხელებს და გზას უკეტავს გრუშეს. მელოდია იცვლება – ახლა უკვე „ვალსს“ მოგვაგონებს ქალ-ვაჟის მოძრაობა. ცეკვით განსახიერებული სცენა ერთგვარი პრეამბულაა შემდგომ გადმოცემული შინაარსის – ძალმომრეობის მიმართ ღონეგამოცლილი მებრძოლის დამორჩილების. ცეკვის ამ ეპიზოდით ნაჩვენებია ერთი მხრივ, ქალური სისუსტე, რომელიც ნებით თუ ნების გარეშე, იძულებით ემორჩილება თავის ხვედრს, წინააღმდეგობას არ უწევს ან უნარიც აღარ შესწევს, წინ აღუდგეს მოძალადე ქმარს. მეორე მხრივ კი, უმანკო ბავშვის გადასარჩენად გამოვლენილი უდრეკი ბუნება – მებრძოლი სული ქალისა და მის მიერ გაღებული მსხვერპლი, რომელიც მხოლოდ გამორჩეულად ძლიერ ადამიანებს შეუძლიათ. რეჟისორმა სწორედ მოძრაობით ჩაანაცვლა გრუშეს სათქმელი ამ მიზანსცენაში და ვფიქრობ, მოძრაობით უფრო კარგად გამოკვეთა პერსონაჟის შინაგანი განცდების თანმიმდევრობა. საინტერესოა თეატრმცოდნე თამარ ქუთათელაძის მოსაზრება სპექტაკლთან დაკავშირებით. იგი თავის ნაშრომში „სპექტაკლი მეტაფორა“ წერს: „რობერტ სტურუას სახელოვანი, ელვარე თეატრალიზმით, არტისტული სილამით გათამაშებული, კარნავალიზაციის სტიქიიდან აღმოცენებული „კავკასიური ცარცის წრე“ (რუსთაველის თეატრი, 1975), რომელიც ღირსეულად აგრძელებდა „თეატრი – დღესასწაულის“ ტრადიციას, ავთო ვარსიმაშვილმა ახლებურად, „სისასტიკის თეატრის“ ესთე-

ტიკით დადგა (ავტორი ბერტოლტ ბრეხტი, სპექტაკლის დადგმის თარიღი – 2010). სპექტაკლში მეფობდა მეტაფიზიკური სიძულვილი, რომლის ფონზე იკვეთებოდა წრფელი სიყვარულის, ახალგაზრდული ურთიერთლტოლვის სცენები. რეჟისორმა შექმნა XX საუკუნის მიწურულის უმძაფრესი სურათები.¹

იტალიელი დრამატურგის, კარლო გოცის, კომედიური ჟანრის ზღაპარი „ქალი-გველი“, რეჟისორმა რობერტ სტურუამ საინტერესო ინტერპრეტაციით, კომედია დელ-არტეს ნიღბებით, გროტესკული სახეების შექმნით შემოგვთავაზა. მოჭარბებული იუმორის მიღმა საზოგადოების მკაცრი სატირა ისმის. რეჟისორი აქტიურად იყენებს მისთვის ერთ-ერთ საყვარელ ჟანრს – ფარსს. სიუჟეტი თბილისის მეფე „ფარუსკადის“ და მზეთუნახავ „ქელესტანის“ (ირეალური სამყაროდან) სიყვარულის ამბავს მოგვითხრობს. მიუხედავად ბევრი წინააღმდეგობისა, მათი სიყვარული იმარჯვებს. სპექტაკლი ორ მოქმედებად მიმდინარეობს. პირველი მიზანსცენა ფერიების დიალოგით იწყება. ერთ-ერთი ფერია მუსიკის თანხლებით, დამახასიათებელი პლასტიკით შემოვლის ამბის სათქმელად. მისი ნაბიჯების ხტუნვით სვლა მუსიკის რიტმს ჰარმონიულად ერწყმის. ამბის თხრობის პროცესიც ფერიასთვის ჰაეროვან მოძრაობაში იხატება. კომედია დელ-არტეს ნიღბებით დაფარული პერსონაჟები სცენაზე დამახასიათებელი მანერული პლასტიკით მოძრაობენ. სპექტაკლში მრავლადაა ფოლკლორული ელემენტები. ქელესტანის საძებნელად წასული მეფე ცეკვა „ხორუმის“ ილეთით ამდიდრებს ძეგლის ეპიზოდს. მეორე აქტის მიწურულს სიყვარულით დაბრმავებულ ფარუსკადს აღარ აინტერესებს თავისი ხალხის გასაჭირი. ეს მიზანსცენა მთლიანად მეტაფორულია, მუსიკის ფონზე ჯერ პანტალონე (მეფის აღმზრდელი) იწყებს ნელი ტაშით, ჯერ ერთი ხელის შემდეგ მეორეს მოძრაობას, შემდგომ სთხოვს ფარუსკადს, რომ მან გააგრძელოს. მეფე მთლიან სხეულს აყოლებს ხელების მოძრაობას, რომელიც „კინტოურის“ ილეთებს გვაგონებს. აგრძელებს მეფე ცეკვას, ამ დროს შემოდის მაცნე, რომელიც ფარუსკადს ეუბნება, რომ თბილისი საშინელ მდგომარეობაშია. აღსანიშნავია, რომ მაცნეც ერთვება და ამბობს ტექსტს მოძრაობასთან ერთად, აცნობს ფარუსკადს თბილისში არსებულ ვითარებას. მიჯნურ მეფეს არც კი ესმის მისი ნათქვამი, წყდება მუ-

¹ ქუთათელაძე, სპექტაკლი-მეტაფორა 2022, გვ. 106.

სიკა და იგი ისევ ქელესტანის სიყვარულზე განაგრძობს საუბარს. აქ იკვეთება სიყვარულით შეპყრობილი ადამიანის სახე, რომელმაც თავი დაკარგა და გონება აერია. სპექტაკლში შექმნილია ზღაპრული გარემო, შესამჩნევია პერსონაჟების მოქნილი პლასტიკა.

სომეხი დრამატურგის, გაბრიელ სუნდუკიანის პიესა „პეპო“ 1979 წელს რეჟისორმა დიმიტრი ალექსიძემ დადგა. სპექტაკლში შესანიშნავად იყო დანახული და გათამაშებული ორი განსხვავებული სოციალური ფენის ოჯახის დრამა - პეპოსი - პატიოსანი, მშრომელი კინტოსი და მდიდარი ვაჭრის - ალა არუთინასი. სპექტაკლის მონაწილეა ცოცხალი ორკესტრი, რაც მეტად საინტერესოა იმდროინდელი ქართული თეატრალური სივრცისათვის.

ყურადღებას იპყრობს ალა არუთინას სახლის სცენა, სადაც, მუსიკასთან ერთად, მიმდინარეობს მოძრაობა, ვხედავთ მსახურებს, რომლებიც აჩქარებული სვლით გადაადგილდებიან სხვადასხვა ადგილას. ისინი სახლს აწესრიგებენ - იკვეთება სამზადისი. აღსანიშნავია ალა არუთინას პერსონაჟი, რომლის მოძრაობა მეტად ორგანული და მოქნილია თავის ასაკთან და მოცულობასთან შედარებით. მიზანსცენაში, სადაც თავის ცოლ ფეფელასთან ერთად მღერის და ცეკვავს, დასასრულისკენ მელოდია ჩქარდება, მისი მოძრაობა, ცეკვა „კინტოურის“ ილეთებს გვაგონებს. ფეხების სწრაფი მონაცვლეობა და კულმინაცია - ალას შეუსაბამო მოძრაობით გამოწვეული წაბორძიკება, ვარდნა სკამზე.

უნდა აღინიშნოს ქორეოგრაფ იური ზარეცკის მიერ გემოვნებით გაკეთებული მოძრაობები. სტუმრების შემოსვლის სცენა და „ვალსი“, რომელსაც საგანგებოდ გამოწყობილი ალა და მისი მეუღლე ასრულებენ. ცეკვაში მრავლადაა კომიკური ელემენტები. ამ მხრივ გამოირჩევა ალას პლასტიკა. იგი თავმოქმედდებით მოძრაობს, გამოხატავს სიხარულს, კმაყოფილებას და აქედან გამომდინარე, მეტად სასაცილო და უტრირებულია მისი თითოეული მოძრაობა. ამასობაში ერთვებიან სტუმრებიც. ერთმანეთთან ცეკვავენ „ვალსს“, იგრძნობა საერთო მხიარულება. ეს სცენა ამძაფრებს კონტრასტს და მაყურებელს აგრძნობინებს სივრცეს, ერთი მხრივ, მდიდრების მხიარულ, უდარდელ დროსტარებასა და პეპოს შორის, რომელიც თავისი გამოჩენით იდილიას არღვევს.

ტექსტში წარმოვადგინე განხილული სპექტაკლების მცირედი ნაწილი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მასალაზე ვაგრძელებ მუშა-

ობას და დასრულებისთანავე შემოგთავაზებთ, როგორია ალექსანდრე ახმეტელისა თუ კოტე მარჯანიშვილის სარეჟისორო კონცეფცია - სპექტაკლების გარჩევა-გაშინაარსება. აგრეთვე თანამედროვე რეჟისორების მიერ დადგმულ სხვადასხვა სპექტაკლს, სადაც პლასტიკით თხრობას მეტაფორული დატვირთვა აქვს, საკითხი კი დეტალურად საჭიროებს შესწავლას და ქორეოგრაფიული კუთხით გააზრებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრეხტი ბ., პიესები, ხელოვნება, თბ., 1986.
- ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016.
- ქუთათელაძე თ., სპექტაკლი-მეტაფორა, ART კვლევები, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული IV, თბ., 2022.

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

უამინდობასთან დაკავშირებული ქალთა საცეკვაო მისტირიები საქართველოში

რეზიუმე

საქართველოში უძველესი დროიდან ფართოდ იყო გავრცელებული სამიწათმოქმედო საქმიანობა. ქართველთა წარმართული პოლითეისტური პანთეონი ითვალისწინებს ღვთაებებს დარგობრივი სექციების მიხედვით, ისევე როგორც სხვა სოციალური ასპექტები - „აგრარული სექტორიც“ საჭიროებდა ზებუნებრივი ძალების კეთილგანწყობას. ჩვენი ერის კულტურაში შემორჩენილია ტაროსის ღვთაებათათვის დაკავშირებული საწესჩვეულებო ქმედებანი. აღნიშნული რიტუალები ორგვარი ხასიათისაა; ერთი წარმოადგენს წმინდა წყლის პრევენციულ ქმედებებს, ხოლო მეორე - უშუალოდ ხანგრძლივი უამინდობის შეწყვეტის მიზნით გამართულ რიტუალებს.

ისევე, როგორც სხვა მრავალი საწესო ქმედება, ჩვენს ქვეყანაში უამინდობასთან ბრძოლაც ქალთა მეშვეობით იმართებოდა. ეს უკანასკნელი სინკრეტული ხელოვნების გამოყენებით მიმდინარეობდა და მნიშვნელოვან წილად ითვალისწინებდა საცეკვაო ხელოვნე-

ბას, როგორც რიტუალში არსებულ ქმედების საკრალურ ნაწილს. ჩვენი კვლევის საგანს, უფრო მეტად, წარმოადგენს გვალვის შეწყვეტისა და წვიმის გამოსათხოვი რიტუალები - ვინაიდან ამ უკანასკნელმა ყველაზე მეტად შეინარჩუნა საცეკვაო ხელოვნების კვალი.

უამინდობასთან დაკავშირებულ რიტუალებს განიხილავენ ქართული ქორეოგრაფიის მკვლევრები ლილი გვარამაძე და ავთანდილ თათარაძე. გვარამაძე მიგვანიშნებს რიტუალში სინკრეტული ხელოვნების გამოყენებაზე, თუმცა, ამგვარი მიდგომა ჩვენთვის საკმარისი არ არის, რადგან, ჩემი აზრით, რიტუალში ცეკვას გაცილებით მაღალი მნიშვნელობა ჰქონდა.

მსგავსი კლასიფიკაციის რიტუალებში საცეკვაო ხელოვნების კვალს ეძებს ავთანდილ თათარაძე, რომელიც რაჭაში კოხინჯრობის მაგალითს აღწერს. ის აღნიშნავს, რომ წარმოდგენილად მიაჩნია რიტუალის დასკვნითი ნაწილი ცეკვის გარეშე. რიტუალში ცეკვის ღირებულება იზრდება მაშინ, რო-

დესაც იგი ქმედების საკრალურ ნაწილს წარმოადგენს.

გვალვისა და გადაუღებელ წვიმებთან დაკავშირებული საწესჩვეულებო სანახაობებს მრავალი მეცნიერი აღწერს. ამ შემთხვევაში შემოვიფარგლები მხოლოდ ივანე ჯავახიშვილის აღწერების ანალიზით, სადაც შევეცდები, ღირსეულად წარმოვაჩინო საცეკვაო

ხელოვნების როლი ლაზარობის რიტუალში.

კვლევის გზაზე სითამამეს მმატებს დიმიტრი ჯანელიძის თეორია, რომლის მიხედვითაც „ძველი ქართული დრამატული სანახაობანი საფერხულო წყობისაა. ჰანგისა და ტექსტის მთქმელი უმთავრესად ფერხული იყო და მას თავდაპირველად უპირატესი მნიშვნელობა ჰქონდა“.¹

საკვანძო სიტყვები: *ქორეოგრაფია, საცეკვაო ხელოვნება, ფერხული, საფერხულო, მისტერია, რელიგიური რიტუალი, საწესო ქმედება*

საქართველოში უძველესი დროიდან ფართოდ იყო გავრცელებული სამიწათმოქმედო საქმიანობა. გარდა არქეოლოგიური და ისტორიული-ეთნოგრაფიული წყაროებისა, მათ შორის მითოლოგიური ვერსიით, ჩვენი ერისათვის ოდითგანვე ცნობილია „პურის“ მოყვანის კულტურა, მსხვილფეხა საქონლისა და გუთნის გამოყენებით მიწის დამუშავება. თვით არგონავტების მითშიც ნახსენებია „მეფე აიეტის“ ცეცხლის მფრქვეველი ხარებით მინდვრის მოხვნა. ქართველთა წარმართული პოლითეისტური პანთეონი ითვალისწინებს ღვთაებებს დარგობრივი სექციების მიხედვით, ისევე როგორც სხვა სოციალური ასპექტები „აგრარული სექტორიც“ საჭიროებდა ზებუნებრივი ძალების კეთილგანწყობას. აქედან გამომდინარეა ჩვენი ერის კულტურაში შემორჩენილია ტაროსის ღვთაებებთან დაკავშირებული საწესჩვეულებო ქმედებანი. მოპოვებულ მასალებზე დაყრდნობით შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ამინდის შეცვლისათვის გამიზნულ ქმედებებში ფიქსირდება როგორც პრიმიტიული მაგიური წესები, ასევე საკულტო დანიშნულების რელიგიური რიტუალები.

აღნიშნული რიტუალები ორგვარი ხასიათისაა; ერთი წარმოადგენს წმინდა წყლის პრევენციულ ქმედებებს კონკრეტული ბუნებრივი მოვლენისაგან თავის ასარიდებლად, მაგალითად - სეტყვის, ქარის, დელგმის და ასე შემდეგ, ხოლო მეორე - უშუალოდ ხანგრძლივი უამინდობის შეწყვეტის მიზნით გამართულ რიტუ-

¹ ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 218.

აღებს, კონკრეტულად გვალვის ან უხვი ნალექის შემთხვევაში. ზემოაღნიშნული პრევენციული ქმედებები ძირითად შემთხვევაში კალენდარული წესით სრულდება, მაგალითად: ბერიკაობა-ყენობა, შვიდმაისობა, ქაშატობა, უქმის დანათვლა, და სხვა. ხოლო სასურველი ამინდის გამომწვევი რიტუალები არ განეკუთვნება კალენდარული წესით ჩასატარებელ ქმედებებს, მათი აქტივაცია ხდებოდა კონკრეტული მეტეოროლოგიური პირობების მიზეზით.

ამინდის მართვის რიტუალებში ფიქსირდება მრავალი სინონიმური ქმედება:

1. სარიტუალო თოჯინას (ლაზარე) დამზადება;
2. „ლაზარესთან“ (ან სხვა სახელწოდება) ერთად მსვლელობა სიმღერითა და გალობით;
3. კომლობრივი ჩამოვლა (ან თოჯინას ნაცვლად ადამიანის მონაწილეობა, ძირითადად მდედრობითი სქესის);
4. მასპინძლის ეზოში სარიტუალო სიმღერის შესრულება;
5. „ლაზარეს“ გაწუწვა;
6. მასპინძლის მხრიდან შესაწირის გაღება.

აღსანიშნავია, რომ უკვე მკაფიო სახის საკულტო რიტუალებში მაინც გვხვდება პრიმიტიული მაგიური გააზრებიდან შემორჩენილი ნიუანსები. ისეთები, როგორებიცაა ქვის გადაბრუნების წესი, წყალსაცავების შებილწვა, მიცვალებულის თავის ქალის მდინარეში ჩაგდება და ასე შემდეგ, იმისათვის, რომ სურათი უფრო ნათელი გახდეს, აუცილებელია გაიმიჯნოს ერთმანეთისგან პრიმიტიული მაგიური წესები და რელიგიური რიტუალები. რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, იგი გამოირჩევა განვითარებული რელიგიების მახასიათებლებით, რომლებშიც გამოკვეთილია კონკრეტული კულტის თაყვანისცემა, ამ გარემოების გათვალისწინებით აღნიშნული შეიძლება „ღვთისმსახურების“ ახალ საფეხურად მიიჩნეს.

ისევე, როგორც სხვა მრავალი საწესო ქმედება, საქართველოში უამინდობასთან ბრძოლაც ქალთა მეშვეობით იმართებოდა, რომელიც საკმაოდ მრავალფეროვანი და მდიდარი სიუჟეტებით გამოირჩევა. ეს ყოველივე სინკრეტული ხელოვნების გამოყენებით მიმდინარეობდა და მნიშვნელოვანწილად ითვალისწინებდა საცეკვაო ხელოვნებას, როგორც რიტუალში არსებულ ქმედების საკრალურ ნაწილს. ზოგადად ქალთა საცეკვაო მისტიკებში ქალი, ერთი მხრივ, წარმოდგენილია როგორც ზვარაკი, ხოლო მეორე მხრივ – „ქურუმი“. აღნიშნული ითვალისწინებს წინამძღოლით

ან „ქანდაკით“ შესრულებულ პროცესიას, სადაც რიგ შემთხვევებში შემსრულებელთა მხრიდან ფიქსირდება ზოგად-წარმართული ქმედებებისათვის დამახასიათებელი რელიგიური ექსტაზი. ქვეყნის მასშტაბით გვხვდება როგორც მდებრობითი, ასევე მამრობითი სქესის „თოჯინა“, რიგ შემთხვევაში საკულტო ფიგურის ფუნქციას უშუალოდ ადამიანი ითავსებდა. ირაკლი სურგულაძის აზრით, „საქართველოში ძველთაგანვე სწამდათ ამინდის შემცვლელი როგორც მდებრი, ისე მამრი ღვთაება. ეს ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ტრადიცია არ არის. როგორც ეთნოგრაფიული მასალა მოწმობს, რწმენები მათ შესახებ და რიტუალის შესრულების წესები ერთმანეთში არის არეული, ამასთანავე მდებრი და მამრი ღვთაებების თავყვანისცემა ხდება ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე რეგიონში. ეს სიტუაცია სავსებით შეესაბამება ქართველების წინარექრისტიანული რწმენა-წარმოდგენების ძირითად პრინციპს“.¹

ჩემი კვლევის საგანს, უფრო მეტად, წარმოადგენს გვალვის შეწყვეტისა და წვიმის გამოსათხოვი რიტუალები, ვინაიდან ამ უკანასკნელმა ყველაზე მეტად შეინარჩუნა ქორეოგრაფიული ხელოვნების კვალი. უამინდობასთან დაკავშირებული ქმედებები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებული სახელწოდებებით გვხვდება, მაგრამ მათი ფუნქციონალობა ყველგან იდენტურია, იგი ემსახურება გვალვის დროს წვიმის გამოთხოვას, ხოლო ხანგრძლივი ნალექის შემთხვევაში – მის შეჩერებას.

გემოხსენებულ რიტუალებს განიხილავენ ქართული ქორეოგრაფიის მკვლევრები ლილი გვარამაძე და ავთანდილ თათარაძე. მათ ეს უკანასკნელი ვერ წარმოუდგენიათ საცეკვაო ხელოვნების გარეშე.

„ლაზარობა“ წარმართობას უკავშირდებოდა. ამ წეს-ჩვეულებას თან ახლდა ძალიან ძველი სიმღერა „ლაზარე“, რომელიც სრულდებოდა გვალვის ან მეტისმეტი წვიმების შემთხვევაში. გარემოების მიხედვით იცვლებოდა ტექსტი. მუსიკალური ქარგა ერთი და იგივე რჩებოდა. ვინაიდან ძველად სიმღერა და ცეკვა განუყოფელი იყო, უნდა ვიფიქროთ, რომ „ლაზარეს“ მღერისას ასრულებდნენ სარიტუალო-საწესჩვეულებო ცეკვასაც თავისი რიტმული მონახაზით ნელსა და ნარნარს“.²

¹ სურგულაძე, მითოსი, 2002, გვ. 323.

² გვარამაძე, ქართული, 2023, გვ. 155.

გვარამაძის ეს ციტატა შეგვიძლია აღვიქვათ როგორც მინიშნება რელიგიურ რიტუალში სინკრეტული ხელოვნების გამოყენებაზე, რაც ბუნებრივად აღსაქმელია, თუმცა ამგვარი მიდგომა ჩვენთვის საკმარისი არ არის. რადგან, ჩვენი მოკრძალებული აზრით, რიტუალში ცეკვას გაცილებით მაღალი მნიშვნელობა, ჰქონდა ვიდრე ქმედების ზოგადი „ანტურაჟი“. კვლევის პროცესში არაერთხელ გამოიკვეთა რელიგიურ რიტუალებში საცეკვაო ხელოვნების მაღალი მნიშვნელობა და მისი საკრალური დანიშნულება, მიგვაჩინია, რომ ეს უკანასკნელი ლაზარობაში ქმედების აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა, რა თქმა უნდა, „გალობასთან“ ერთად. მას ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად ტოლ-სწორი მნიშვნელობა გააჩნდა. სამწუხაროდ, „ლაზარობაში“ ქორეოგრაფიული სურათი ბოლო დრომდე ვერ შენარჩუნდა, მაგრამ ქმედების სპეციფიკა და მისი საშემსრულებლო ფორმა გვაძლევს საფუძველს გამოვთქვათ აზრი, რომ უამინდობასთან დაკავშირებული მისტერიები ქორეოლოგიის კვლევის საგანს წარმოადგენს. მითუმეტეს, მიხეილ ჩიქოვანის აზრით „პირველყოფილ მდგომარეობაში დღეს ცალ-ცალკე არსებული ხელოვნების დარგები – მუსიკა, ცეკვა, პოეზია, მხატვრობა – დამოუკიდებლად არ არსებობდნენ. სადაც მუსიკა იყო, იქვე უნდა ყოფილიყო მისი პლასტიკური გადმოცემა და პირიქით: თუ პლასტიკურ მოძრაობას ადგილი ჰქონდა, მას თან სდევდა მელოდიაც, სიმღერაც“.¹ მართალია, ჩვენ ლაზარობას არ მივაკუთვნებთ პირველყოფილ ადამიანთა ქმედებას, მაგრამ მის არქაულ საწყისებზე მრავალი ავტორი მიუთითებს.

მსგავსი კლასიფიკაციის რიტუალებში საცეკვაო ხელოვნების კვალს ეძებს ავთანდილ თათარაძე, რომელიც რაჭაში დაფიქსირებული „კოხინჯრობის“ მაგალითს აღწერს, სადაც ცეკვა წარმოდგენილია, როგორც სახალხო ზეიმის დამამთავრებელი ფაზა. „ამბაკო გიორგის ძე თათარაძის გადმოცემით, სოფელ ქორთაში (ზემო რაჭა) ძველად ასევე იმართებოდა „კოხინჯრობა“ (დღესასწაული კოხის ანუ სეტყვის წინააღმდეგ), რომელსაც მართავდნენ ყოველი წლის 8 მაისს. ამ დღეს ხალხი თავს იყრიდა სპეციალურად შერჩეულ ადგილზე (ნასაყდრალთან), დაკლავდნენ საკლავს და მოილხენდნენ, ცეკვავდნენ ფერხულსა და ცეკვა „ქართულს“.

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ამინდთან დაკავშირებულ სანახაობებს შორის, „კოხინჯრობის“ გარდა, სხვა შემთხვევა-

¹ ჩიქოვანი, ქართული, 1975, გვ. 53.

ში ცეკვა არ არის ნახსენები, მაინც დაუჯერებლად მიგვაჩნია, რომ ეს სანახაობები საერთოდ არ გულისხმობდნენ ცეკვას, განსაკუთრებით კი მათი დასკვნითი ნაწილი, რომელიც სურსათ-სანოვავით დატვირთულ მოთამაშეთა ღრეობას ითვალისწინებდა. არ გვგონია, რომ იგი გამორიცხავდა ლხინსა და ცეკვა-თამაშს.¹

სავსებით ვიზიარებ თათარაძის სულისკვეთებას იმ ნაწილში, სადაც აღნიშნავს, რომ „დაუჯერებლად მიაჩნია“ უამინდობასთან დაკავშირებული სანახაობები საერთოდ არ გულისხმობდეს ცეკვას, მაგრამ ვერ ვიზიარებ იმ მოსაზრებას, რომ იგი გამოიყენებოდა მხოლოდ „დასკვნით ნაწილში“ პურობისას, როგორც თავად აცხადებდა „ღრეობის“ და „ლხინის“ დროს. მართალია, განსაკუთრებით ქართული ლხინისათვის ცეკვა-თამაში სისხლხორცეული ნაწილია, მაგრამ რიტუალში ცეკვის ღირებულება იზრდება მაშინ, როდესაც იგი ქმედების საკრალურ ნაწილს წარმოადგენს და არა დასკვნით ფაზაში არსებულ მეორად კომპონენტს.

გვალვისა და უხვი ნალექის საწინააღმდეგო რიტუალები საქართველოში სხვადასხვა სახელწოდებითაა ცნობილი კერძოდ: ლაზარობა, გონჯაობა, კოტი-კოტობა, დიდებაზე დავლა და წვიმის მოხვნა. ჩამოთვლილთაგან პირველი სამი თითქმის იდენტურია (იგულისხმება თოჯინას ან ქანდაკის დამზადება და მასთან ერთად მსვლელობა, „სკულპტურის“ ნაცვლად ადამიანის მონაწილეობა), ხოლო დიდებაზე დავლას თავისი სპეციფიკა გააჩნია. იგი არაერთ ქალთა რიტუალურ ქმედებებში გვხვდება. რაც შეეხება წვიმის მოხვნას, მართალია, ამ ეტაპისთვის „წვიმის მოხვნაში“ მკაფიოდ გამოკვეთილი საცეკვაო ხელოვნების კვალი არ ჩანს, მაგრამ მისი მახასიათებლები იმდენად ახლოს დგას ბერძნულ მისტერიებთან, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ეს უკანასკნელი რელიგიური ექსტაზის მდგომარეობაში სრულდებოდა, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ქართველ ქალთა საწესო ქმედებებისათვის. ყოველივე ზემოხსენებულს, უმეტეს შემთხვევაში, დასასრულისას ახლავს ეგრეთ წოდებული „პურობა“.

მიუხედავად „კუთხური“ სახელწოდებებისა, მათი მიზნობრიობა ყველა შემთხვევაში უცვლელია. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებს რელიგიური რიტუალის მეშვეობით ღვთაებათა კეთილგანწყობის მოპოვებას სასურველი ამინდის გამოსათხოვად. ჩვენი

¹ თათარაძე, ქართული, 1999, გვ. 235.

მიზანია აღნიშნულ ქმედებებში აღვადგინოთ ქორეოგრაფიული სურათი და მოვახდინოთ რიტუალში არსებული საცეკვაო ფორმების იდენტიფიცირება (ვგულისხმობთ ფერხულის ფორმას). ასევე, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მისი როგორც ზოგადწარმართული კულტმსახურების ფორმის კვლევა, ამ უკანასკნელს იმიტომ აქვს მნიშვნელობა, რომ შესაძლებლობის ფარგლებში დავაზუსტოთ, რა დატვირთვა გააჩნდა უძველეს რელიგიურ მისტერიებში საცეკვაო ხელოვნებას.

თუ ერთ ჭრილში განვიხილავთ ლაზარობასა და დიდებაზე დავლას, როგორც სარიტუალო ლიტანიას, გვჩნება კიდევ ორი კომპონენტი - წვიმის მოხვნა და პურობა. ამკარაა, რომ დიდებაზე დავლა მრავალი მიზეზით ხდებოდა, იგი შეიძლება ზოგად-რელიგიური წარმართული რიტუალიც იყოს. რაც შეეხება წვიმის მოხვნას, ეს უკანასკნელი მხოლოდ გვალვის პერიოდში ფიქსირდება და არასოდეს წვიმის შეწყვეტის მიზნით. ირაკლი სურგულაძე აღნიშნავს: „წყლის მოხვნა“ კი თავისი სექსუალური აქცენტებითა და წყალში გუთნის ტარებით, ნაყოფიერების ძალების პროვოცირებისკენაა მიმართული“.¹

აღსანიშნავია, რომ, თუ განვითარებულ რელიგიებში „წრესგადასული“ (იგულისხმება ორგიები, ესქროლოგია და ასე შემდეგ) ქმედებები თანდათანობით გაკეთილშობილდა ამ შემთხვევებში მსგავსი ტენდენციები არ შეინიშნება, იგი უძველესი მისტერიებისათვის დამახასიათებელი თავდადებითა და სიმძაფრით მიმდინარეობს, სადაც ფიქსირდება ფალიკური ქმედებები, ადამიანთა სიშიშვლე, ბილწსიტყვაობდა და სხვა.

ხშირ შემთხვევებში გვხვდება „ლაზარობის“ შემდგომ შეგროვილი სანოვავით გამართული პურობა, ან „წვიმის მოხვნის“ შემდეგ გამართული საერთო ტრაპეზი. უძველეს დროში რიტუალი სამივე კომპონენტს შეიცავდა და ერთი მთლიანი მისტერიის ნაწილი იყო, ამ აზრს გვიმყარებს თინა ოჩიაურის მოსაზრება რომელიც აღნიშნავს, რომ: „გვალვის შემთხვევაში, როდესაც ქალები კარდაკარ ჩამოვლას მორჩებოდნენ, გუთანს წაილებდნენ და ხევში ჩავიდოდნენ, შიგ ხარებივით შეებმებოდნენ, გუთნისდელას აირჩევდნენ და გუთანს წყალში გაატარ-გამოატარებდნენ, - წყლის მოხვნის ინსცენირებას შეასრულებდნენ. ამის შემდეგ შეგროვილი

¹ სურგულაძე, მითოსი, 2002, გვ. 302.

სანოვაციით პურობა, ეგრეთ წოდებული საღმრთო იმართებოდა“.¹

ოჩიაურის ცნობაში ნათლად იკითხება მისტერიის დრამატურგიული წყობა. დღეისათვის, ჩემს ხელთ არსებული მასალებიდან გამომდინარე, ყველაზე მეტად ამ მოსაზრებაში ჩანს რიტუალის ლოგიკური განვითარება. სამივე კომპონენტს განვიხილავ, როგორც ერთიან მოცემულობას.

რიტუალის ამგვარ დრამატურგიულ წყობას ასევე იზიარებს სურგულაძე. „ჩვენში გავრცელებული ამ რიგის წესთაგან განსაკუთრებით თავისებურია ეგრეთ წოდებული „წყლის მოხვნა“. ამ წესს მხოლოდ გაჭიანურებული გვალვისას მიმართავდნენ. იგი ტარდებოდა სხვადასხვანაირად: ხან დამოუკიდებლად, როგორც წვიმის გამოწვევის ძირითადი წესი და ცვლიდა ლაზარეზე დავლას, ხან კი ქვის გადაბრუნების და დიდებაზე თუ ლაზარეზე, დავლის შემდგომ“.² როგორც ირკვევა, სურგულაძის აზრით, წვიმის მოხვნა ცალკეც სრულდებოდა, მაგრამ ასევე სრულდებოდა დიდებაზე თუ ლაზარეზე დავლის შემდეგ, მართალია, მეცნიერი არ ახსენებს პურობას, მაგრამ იგი უბრალოდ ხაზს არ უსვამს ამ უკანასკნელს, ვინაიდან სხვა დანარჩენ შემთხვევაში თითქმის ყველა მსგავსი აღწერა პურობით სრულდება. თუ წვიმის მოხვნას ცალკე განვიხილავთ, იგი შეიძლება მივაწეროთ მაგიურ-რელიგიურ ქმედებას, მაგრამ მე ვემხრობი და ვიზიარებ ოჩიაურის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც ეს უკანასკნელი ერთი სრული მისტერიის ცალკეული კომპონენტია.

გვალვისა და გადაუღებელ წვიმებთან დაკავშირებული საწესჩვეულებო სანახაობებს მრავალი მეცნიერი აღწერს, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის მაგალითზე. ნაშრომის ფორმატიდან გამომდინარე, ამ შემთხვევაში, შემოვიფარგლები მხოლოდ ივანე ჯავახიშვილის აღწერების ანალიზით, სადაც შევეცდები ღირსეულად წარმოვაჩინო საცეკვაო ხელოვნების როლი ლაზარობის რიტუალში.

„როცა ბაფხულში გვალვას დაიჭერს ხოლმე, სოფლის გოგობები შეიყრებიან ერთად, „ლაზარეს“ გააკეთებენ ხოლმე, სოფელში დადიან და მღერიან:

¹ ოჩიაური, ქართველთა, 1954, გვ. 10.

² სურგულაძე, მითოსი, 2002, გვ. 299.

„ახ ლაზარე, ლაზარე!
ლაზარ მოდგა კარსა,
აბრიალებს თვალსა,
ცხვავი აცხვავებულა,
წვიმა გაჩქარებულა.
ღმერთო, მოგვეც ცის ნამი,
აღარ გვინდა მზის თვალი,
ღმერთო, მოგვე ტალახი,
აღარ გვინდა გორახი“.

ხოლო, როცა დიდხანს წვიმს და ავდარი ჭირნახულს ალპობს,
მაშინ შემდეგ დიდებას გალობენ ხოლმე:

„ახ ლაზარე, ლაზარე!
ლაზარ მოდგა კარსა,
აბრიალებს თვალსა.
ცხვავი აცხვავებულა,
დარი აჩქარებულა.
„ახ ლაზარე ლაზარე!
ცას ღრუბელი აჰყარე!
აღარ გვინდა ცის ნამი,
ღმერთო, მოგვეც მზის თვალი!
აღარ გვინდა ტალახი.
ღმერთო მოგვე გორახი!“

რომელ სახლთანაც კი მივლენ გოგოები, იმ სახლიდან პატრო-
ნი გამოდის, კვერცხებს და ფქვილს აძლევს, ხოლო „ლაზარესა“
და ზოგჯერ გოგოებსაც წყალს დაასხამს ხოლმე. შეგროვილ კვერ-
ცებსა და ფქვილს ჰყიდიან და გამორჩენილი ფულით ბატკანსა
და თხას ყიდულობენ: ბატკანს ღმერთს შესწირავენ ხოლმე, თხას
– ელიას¹.

ჯავახიშვილი, ასევე, გვთავაზობს იმგვარი ვარიანტის აღწერას,
სადაც „თოჯინას“ მაგიერ სპეციალურად შერჩეული „ადამიანი“
ფიქსირდება: „ქართლში, მაგალითად, სოფელ ახალქალაქში,
ამნაირი ჩვეულება იციან, ხოლო „ლაზარეს“ კი არ აკეთებენ,
არამედ ერთ ქალს ამოარჩევენ ხოლმე სოფლელები და, კარ-და-
კარ რომ სიმღერით დაივლიან სოფლელები, იმ ამორჩეულ ქალს
დაასხამენ ხოლმე წყალსა. უეჭველია, ორივე ჩვეულება ძველ

¹ ჯავახიშვილი, ქართველი, 2012, გვ. 77.

წარმართობის დროინდელ, ღრუბელთა ბატონის ღვთაებისადმი ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის სიმბოლური მოქმედებაა“.¹

პირველ ცნობაში მკაფიოდ იკითხება მდედრობითი სქესის მხრიდან ჯგუფურად საკულტო ფიგურის დამზადება და მათივე მხრიდან დასახლებული ერთეულის შემოვლა. აშკარაა, მსვლელობა ითვალისწინებს მთელი სოფლის ან მახლობელი სოფლების შემოვლასაც, რადგან შენაწირი საკმაოდ მოცულობითი უნდა იყოს, ასეთ პირობებში მთელი დღე ფერხულით გადაადგილება წარმოუდგენლად მიგვაჩნია, მაგრამ უკვე „მასპინძლის“ ეზო-კარში სარიტუალო სიმღერის შესრულების დროს ფერხულის დაბმა სავსებით შესაძლებელია. ამ მოსაზრებას გვიმყარებს ქეთევან სიხარულიძის ცნობა, სადაც იგი აღნიშნავს: „საქართველოში ლაზარობის გარდა ამას „დიდებაზე დავლაც“ ერქვა. ფეხშიშველი ქალები დაივლიდნენ სოფელს, სახლთან ჩააბამდნენ ფერხულს და მღეროდნენ: „დიდება და ღმერთსა დიდება“. ამ სიმღერის ტექსტი ქრისტიანობის ხანას ეკუთვნის, ხოლო რიტუალის ფორმა ძალიან ძველია. ამგვარი კონტამინაცია ხშირად გვხვდება წეს-ჩვეულებებში“.² ზემოთ მოკრძალებით გავაიგივე „ლაზარობა“ და „დიდებაზე დავლა“, ასევე წარმოვადგინეთ ივანე ჯავახიშვილის ცნობა, სადაც იგი ამ ორი რიტუალის გამართვის სპეციფიკაზე მიგვითითებს, არ გვაქვს საფუძველი, რომელიმე აღწერაში ეჭვი შევიტანოთ. ჩვენთვის უმთავრესია, რომ ქმედებაში საცეკვაო ხელოვნების სათანადო ღირებულება დავამტკიცოთ. გარდა ამისა, ამ ტიპის სასიმღერო ნიმუშები მთელრიგ შემთხვევაში ფერხულთან ერთად სრულდებოდა. „ქართველ ქალთა ტრადიციულ რეპერტუარში არსებული ამინდის მართვის სიმღერათა დიდი ნაწილის მუსიკალური ანალიზი პირდაპირ ადასტურებს მათ საფერხულო წარმომადგენლობას; განსაკუთრებით, ეს ითქმის აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ ქალთა სიმღერებზე – ლაზარესა და გონჯაზე. ორივე სიმღერა იავნანას მელოდიაზე აიგება, რაც მათ საფერხულო წარმომადგენლობას ადასტურებს“.³

ფრიად საინტერესოა სოფელ ახალქალაქში არსებული ტრადიცია, თოჯინას მაგივრად ქალიშვილის შერჩევა რიტუალისათვის. ამ

¹ ჯავახიშვილი, ქართველი, 2012, გვ. 77-78.

² სიხარულიძე, კავკასიური, 2006, გვ. 166-167.

³ კაპანაძე, ქართული, 2014, გვ. 174.

ტრადიციაში ნათლად არის წარმოდგენილი ქალთა საცეკვაო მისტერიებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ფაქტორი, რომელიც ითვალისწინებს რიტუალში „რჩეულის“ არსებობას. „თეთრი გიორგობისას“ „მონა ქალი“ ხატის რჩეულია, „ბატონების რიტუალს“ უძღვება სპეციალურად მოწვეული „მებოდიშე“ ხევსურულ ტალავართ ალეებაში ვხვდებით „მეენეს“. ლაზარობის რიტუალშიც თავდაპირველად ზვარაკის ფუნქციას „ქალწული“ ითავსებდა, ივანე ჯავახიშვილი ცალსახად აღნიშნავს, რომ ადგილი აქვს ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის იმიტაციას, ეს მოსაზრება გვაძლევს საფუძველს გამოვთქვათ აზრი, რომ, როგორც ზოგადწარმართული ქალთა საცეკვაო მისტერიების პრაქტიკა გვიჩვენებს, ასეთ დროს რიტუალისათვის ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი რჩეულობის ინსტიტუტია, რომელიც ან მსხვერპლის, ან ქურუმის სახით არის წარმოდგენილი. ზემოთ ნახსენები რიტუალებიდან ორი წმინდაწყლის საცეკვაო მისტერიაა. ხოლო რაც შეეხება ხევსურულ „ტალავართ ალეებას“ სადაც „მეენეა“ რჩეული, დიმიტრი ჯანელიძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ქართული თეატრის ისტორია“ აფიქსირებს, რომ ეს უკანასკნელი „საფერხულო (გუნდობრივი) წესით სრულდებოდა“.¹ სწორედ მსგავსი პარალელები გვაძლევს საფუძველს გამოვთქვათ აზრი, რომ ლაზარობის შემთხვევაშიც რიტუალი საცეკვაო ხელოვნების გარეშე წარმოუდგენელია. თუ თეთრი გიორგობის მაგალითით ვიმსჯელებთ, წარმართული „კულტმსახურება“ ითვალისწინებს რელიგიურ-რიტუალური ფერხულის შესრულებას და ზვარაკის მსხვერპლად შეწირვის ინსცენირებას. „ლაზარობაში“ ფიქსირდება სარიტუალო სიმღერა და ხდება რჩეული გოგონას გაწეწვა, რაც, ჯავახიშვილის აზრით, მსხვერპლშეწირვას წარმოადგენს. აღნიშნული გარემოების მიზეზით გვიჩნდება აზრი, რომ სიმღერასთან ერთად აუცილებლად გასათვალისწინებელია ფერხულის შესრულება. „სინკრეტიზმის სხვა უფრო რთული მაგალითებია ხალხური დღესასწაულები, სანახაობები, სადაც ერთიანობაშია მოცემული სიტყვა, თუნდაც ვირტუალური სცენარის სახით, მხატვრობა (ნიღბებისა და შესამოსელის სახით), მუსიკა, ცეკვები“.² ლაზარობის რიტუალი სრულად მიესადაგება ჩვენ მიერ მოყვანილ ბურაბ კიკნაძის ციტატას, სადაც თავმოყრილია ხალხური შემოქ-

¹ ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 242.

² კიკნაძე, ქართული, 2007, გვ. 32.

მედების მრავალი დარგის მახასიათებლები, რომლებიც თავისთავად შეიცავს ყოველ კომპონენტს.

აღნიშნულს განვიხილავ, როგორც სამ კომპონენტიან ქალთა საცეკვაო მისტერიას, რომელიც, ვფიქრობ, წარსულში მთლიანად სახით იქნებოდა წარმოდგენილი, ეთნოგრაფიული მასალების შესწავლით დგინდება, რომ იგი შეიცავდა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ და თეატრალურ სანახაობას. გარდა დასახელებული ფაქტორებისა, ლაზარობის რიტუალი ითვალისწინებს ქალთა საცეკვაო მისტერიებისათვის დამახასიათებელ ძირითად კომპონენტებს, ისეთებს, როგორებიცაა:

1. რელიგიურ ქმედებაში მასობრივი ჩართულობა;
2. რჩეულობის ინსტიტუტი;
3. კოსტიუმირებული მსვლელობა, უმეტეს შემთხვევაში თოჯინასთან ერთად ან ქალიშვილის მონაწილეობით;
4. მსხვერპლშეწირვამდე სინკრეტული ხელოვნების მეშვეობით გამართული რიტუალი;
5. ქალიშვილის მსხვერპლად შეწირვის ინსცენირება;
6. შესაწირის გაღებისას დაფიქსირებული ფერთა სიმბოლიკის ფაქტორი (შეგროვილი სანოვანე თეთრი ფერის უნდა იყოს, მონა ქალი თეთრებშია ჩაცმული, ბატონების შესაწირი, თეთრი ფერისაა. თხის შეწირვა ფიქსირდება ბატონებში, ბატკანიც);
7. წარმართული კულტმსახურებისათვის დამახასიათებელი რელიგიური ექსტაზი (წვიმის მოხვნის ინსცენირება);
8. პურობა (კულტის სახელზე გამართული ღვინო).

არსებობს კიდევ მთელი რიგი გარემოებები, რომლებიც გვიბიძგებს, რომ ლაზარობა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას დავუკავშიროთ. ივანე ჯავახიშვილის, სერგი მაკალათიას, ვერა ბარდაველიძის, გიორგი ჩიტაიას, ელენე ვირსალაძის, ლილი გვარამაძისა და სხვა მეცნიერთა კვლევებზე დაყრდნობით, შესაძლებელია, საცეკვაო ხელოვნება ერთგვარად წარმართული კულტმსახურების ერთ-ერთ ფორმად მივიჩნიოთ. ნადირობის კულტიდან მოყოლებული, საცეკვაო ხელოვნებისათვის უცხო არ არის რიტუალური ფერხულები. არსებობს მრავალი საცეკვაო ნიმუში, რომლებიც ნადირობის ქალღმერთ „დალის“ უკავშირდება, ასევე ქართულმა ქორეოგრაფიამ შემოინახა ასტრალურ სხეულებთან დაკავშირებული საფერხულო სანახაობები. ავთანდილ თათარაძე ფერხუ-

ლების კლასიფიკაციას ახდენს ფორმისა და შინაარსის მიხედვით, სადაც ცალკეა გამოყოფილი რელიგიურ-რიტუალური შინაარსის ფერხულები.

კვლევის გზაზე სითამამეს მმატებს დიმიტრი ჯანელიძის თეორია, სადაც იგი ამბობს, რომ „ძველი ქართული დრამატული სახანაობანი საფერხულო წყობისაა. ჰანგისა და ტექსტის მთქმელი უმთავრესად ფერხული იყო და მას თავდაპირველად უპირატესი მნიშვნელობა ჰქონდა“.¹ თუ ამ მოსაზრებას მივსადაგებთ ლაზარობის რიტუალს, ასეთ შემთხვევაში ჩემ მიერ გამოთქმული ვარაუდი ფერხულთან დაკავშირებით, მიზანშეწონილად მიიჩნევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2023.
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999.
- კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები (დისერტაცია), თბ., 2014.
- კიკნაძე ზ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 2007.
- ოჩიაური თ., ქართველთა ძველი სარწმუნოების გადმონაშთები და მათი რეაქციული არსი, თბ., 1954.
- სიხარულიძე ქ., კავკასიური მითოლოგია, თბ., 2006.
- სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი, თბ., 2002.
- ჩიქოვანი მ., ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, ტ. I, თბ., 1975.
- ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბ., 2012.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, თბ., 2018.

¹ ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 218.

კულტურული ძეგლები და ხელოვნების მენეჯმენტი

ვახტანგ ბერიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის
ფაკულტეტის
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: ხელოვნებისა და კულტურის მენეჯერი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნინი სანადირაძე

კულტურის სფეროს ორგანიზაციათა ისტორია და თავისებურება მე-19 საუკუნის ბოლოსა და დამოკრძალული საქართველოში

რეზიუმე

კულტურის სფეროს მართვა, როგორც სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელი ნაწილი, ყოველთვის წარმოადგენდა საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს. ისტორიულად, სწორედ კულტურის პოლიტიკის მართვის ეფექტურობაზე იყო დამოკიდებული ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნება, მისი იდენტობის გაძლიერება და საზოგადოების განვითარების ვექტორის განსაზღვრა. კულტურის სფეროს მართვის სისტემების ევოლუცია პირდაპირ კავშირშია სახელმწიფოებრივი მმართველობის მოდელების განვითარებასთან. კულტურის სფეროს ორგანიზაციების მმართველობა მოიცავს სტრატეგიულ დაგეგმვას, ფინანსურ მენეჯმენტს, ადამიანური რესურსების კოორდინაციასა და საზოგადოებრივ ჩართულობას, ეს ყვე-

ლაფერი ეყრდნობა ინსტიტუციურ ჩარჩოებს. ეფექტური კულტურის პოლიტიკა მოითხოვს სტრუქტურირებულ მიდგომას რესურსების განაწილებისა და ისტორიული მემკვიდრეობის, ეროვნული თვითმყოფადობისა და მდგრადი ეკონომიკური განვითარების ღრმა გაგებისთვის.

საქართველოში კულტურის მენეჯმენტის ისტორია განვითარდა რთულ სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური პირობებში. შეიძლება დავასკვნათ, რომ მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოში კულტურის სფეროს ორგანიზაციების განვითარება წარმოადგენდა რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესს. ერთი მხრივ, რუსული კოლონიური პოლიტიკა მნიშვნელოვნად აფერხებდა ეროვნული კულტურული ინსტიტუციების განვითარებას,

მეორე მხრივ კი, ქართული საზოგადოების ძალისხმევით მაინც ხერხდებოდა კულტურის სფეროს ორგანიზაციების შექმნა და განვითარება. დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდში კი, მიუხედავად მისი ხანმოკლე არსებობისა, შეიქმნა კულტურის მართვის თანამედროვე მოდელი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული კულტურის ინსტიტუციების შემდგომ განვითარებაზე რაც ცხადყოფს, რომ კულტურის პოლიტიკა უნდა იყოს დინამიკური და მოქნილი, რათა უპასუხოს თანამედროვე სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ გამოწვევებს. ამისთვის საჭიროა ინოვაციური

მენეჯმენტური მიდგომების დანერგვა, ახალი ტექნოლოგიების გამოყენება და საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარება. ასევე აუცილებელია კულტურის მენეჯმენტში თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების ინტეგრირება, რაც მნიშვნელოვნად გააუმჯობესებს კულტურის სფეროს ორგანიზაციების საქმიანობის ეფექტურობას. კულტურის მდგრადი პოლიტიკის შემუშავება უნდა ეფუძნებოდეს ფართო საზოგადოების ჩართულობასა და საერთაშორისო თანამშრომლობას, რათა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა გლობალური კულტურული სივრცის აქტიური ნაწილი გახდეს.

საკვანძო სიტყვები: *კულტურის მართვა, კულტურული ორგანიზაციები, მე-19 საუკუნის საქართველო, კულტურული პოლიტიკა, ინსტიტუციური განვითარება*

კულტურის სფეროს მართვა, როგორც სახელმწიფო პოლიტიკის განუყოფელი ნაწილი, ყოველთვის წარმოადგენდა საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს. ისტორიულად, სწორედ კულტურის პოლიტიკის მართვის ეფექტურობაზე იყო დამოკიდებული ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნება, მისი იდენტობის გაძლიერება და საზოგადოების განვითარების ვექტორის განსაზღვრა. კულტურის მართვის სისტემების ევოლუცია პირდაპირ კავშირშია სახელმწიფოებრივი მმართველობის მოდელების განვითარებასთან და ხშირ შემთხვევაში, სწორედ კულტურის პოლიტიკის წარმატებული იმპლემენტაცია განსაზღვრავდა ქვეყნის პოლიტიკურ თუ ეკონომიკურ წინსვლას.

განსაკუთრებით საინტერესოა კულტურის მართვის სისტემების კვლევა პოსტკოლონიურ კონტექსტში, სადაც ერთი მხრივ ვხვდებით ტრადიციული კულტურული ღირებულებების შენარჩუნების

მცდელობებს, ხოლო მეორე მხრივ – მოდერნიზაციისა და ახალი სისტემების დანერგვის აუცილებლობას. ეს ორმაგი გამოწვევა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მე-19 საუკუნის საქართველოს მაგალითზე, სადაც კულტურის მართვის პროცესები ვითარდებოდა რთულ პოლიტიკურ და სოციოეკონომიკურ გარემოში, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა როგორც კულტურის ინსტიტუციების ჩამოყალიბებაზე, ისე საზოგადოების კულტურულ ტრანსფორმაციაზე.

პოლიტიკა და მართვა, თავისი არსით, ძალზედ ახლოს მდგომი ცნებებია, მაქს ვებერის თანახმად პოლიტიკა „თავისთავად მართული“ მოღვაწეობის ყველა ნაირსახეობას მოიცავს.¹

მაგრამ, ჩემი აზრით, მართვა უფრო ხელოვნებაა, ვიდრე ადმინისტრირება, თავისი ზუსტად დადგენილი წესებით. საქართველოში, მიუხედავად ქვეყნის მრავალსაუკუნოვანი სახელმწიფოებრივი ისტორიისა, კულტურის სფეროს ორგანიზაციის მართვის გამოცდილება და ცოდნა არც თუ ისე მდიდარია, რადგან ქვეყნის გეოგრაფიული და პოლიტიკური კონტექსტის გათვალისწინებით, ვერ შევძელით ინსტიტუციური მშენებლობები და ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ და ეკონომიკურ მოწყობაზე დამოკიდებული მართვის სხვადასხვა მოდელების დანერგვა-განვითარება.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს, მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის 20-იანი წლების ქართული კულტურის სფეროს ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების შეჯამება და რიგი თავისებურებების გამოკვეთა იმ 120 წლის კონტექსტის თაობაზე, რომელმაც ძალიან ბევრი რამ დრამატულად შეცვლა ჩვენი ეროვნული იდენტობის დონეზეც კი. აღნიშნული პერიოდის ისტორიაზე თვალის გადავლებაც კი საკმარისია იმის გასააზრებლად, რომ მიუხედავად არსებული გაუსაძლისი და დამამცირებელი მდგომარეობისა, ქართველები გამუდმებით ცდილობდნენ თვითგადარჩენას, რის ერთადერთ საშუალებასაც, აღნიშნული პერიოდისათვის, სწორედ ქართული მრავალფეროვანი კულტურის მონაპოვრის გადარჩენა და ადათ-წესების შენარჩუნებას წარმოადგენდა.

მე-19 საუკუნიდან ევროპაში კაპიტალიზმის განვითარებამ (მიუხედავად მისი რენესანსული ფესვებისა) ფუნდამენტურად შეცვალა არა მხოლოდ ეკონომიკური, არამედ სოციალური და

¹ ვებერი, პოლიტიკა 1994, გვ. 11.

კულტურული ურთიერთობების მოდელებიც. ინდუსტრიალიზაციის პროცესმა, რომელიც ემყარებოდა კაპიტალის აკუმულირებას და იაფი მუშახელის გამოყენებას, შექმნა ახალი სოციალური კლასები და ურთიერთობები. მუშათა კლასის ფორმირებამ და მათმა გაერთიანებამ პროფესიულ კავშირებში (რომლებიც თანამედროვე გილდიების წინაპრებად იქცნენ) მნიშვნელოვნად შეცვალა ძალაუფლების განაწილების ტრადიციული მოდელი. განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ საჯარო განათლების სისტემის განვითარებამ და ცხოვრების სტანდარტების ზრდამ ხელი შეუწყო პოლიტიკური ძალაუფლების დეცენტრალიზაციას და დემოკრატიული ინსტიტუტების გაძლიერებას.

ამ პერიოდში ევროპის მთავარ მეტროპოლიებში - ლონდონში, პარიზში, ასევე ამერიკის შეერთებულ შტატებში - ნიუ-იორკში მიმდინარე ურბანიზაციის პროცესმა, რომელიც გამოწვეული იყო სოფლებიდან მოსახლეობის მასობრივი მიგრაციით, შექმნა უნიკალური კულტურული გარემო. ქალაქებში თავმოყრილმა ინტელექტუალურმა და ფინანსურმა კაპიტალმა ხელი შეუწყო ხელოვნების ახალი მიმდინარეობების აღმოცენებას, კულტურის ინსტიტუციების ჩამოყალიბებასა და მართვის ინოვაციური მოდელების დანერგვას. პარადოქსულია, მაგრამ სწორედ ამ პერიოდში, როდესაც დასავლეთ ევროპა და ამერიკა კულტურული აღმავლობის გზას ადგა, საქართველო, მრავალსაუკუნოვანი სახელმწიფოებრივი ტრადიციების მქონე ქვეყანა, ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებისთვის იბრძოდა.

როდესაც ვსაუბრობთ საქართველოში კულტურის სფეროს ორგანიზაციების დაარსებასა და განვითარებაზე, აუცილებელია გავიხსოვოთ ის მძიმე ისტორიული, პოლიტიკური და სოციოეკონომიკური კონტექსტი, რომელშიც ეს პროცესები მიმდინარეობდა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1783 წლის გეორგიევსკის ტრაქტატის როლი, რომელმაც, როგორც ისტორიკოსები აკაკი და პაატა სურგულაძეები თავიანთ ფუნდამენტურ ნაშრომში „საქართველოს ისტორია 1783-1990 წლები“ აღნიშნავენ, სათავე დაუდო საქართველოს სახელმწიფოებრიობის რღვევას და შექმნა სერიოზული საფრთხე ეროვნული კულტურის სისტემური განვითარებისთვის.

1795 წლის კრწანისის ბრძოლა და მისი შედეგები წარმოადგენდა არა მხოლოდ სამხედრო-პოლიტიკურ კატასტროფას, არამედ

კულტურული განვითარების ტრაექტორიის მკვეთრ ცვლილება-საც. ალა-მაჰმად ხანის შემოსევამ, სადაც 35 ათასიან ლაშქართან 5 ათასიანმა ქართულმა ჯარმა იბრძოლა, პრაქტიკულად დაასრულა საქართველოს დამოუკიდებელი კულტურული განვითარების ეტაპი. რუსეთის იმპერიამ ეს სიტუაცია გამოიყენა 1799 წელს შემუშავებული გეგმის განსახორციელებლად, რომელიც 1802 წლის 12 აპრილს თბილისში გამოქვეყნდა და ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმებას ითვალისწინებდა.

შემდგომი ტერიტორიული ანექსიის პროცესი - სამეგრელოს სამთავროს (1803), საინგილოს (ჭარ-ბელქანის) და გურიის სამთავროს (1804), აფხაზეთის (1810) შეერთება - წარმოადგენდა არა მხოლოდ პოლიტიკურ ექსპანსიას, არამედ კულტურული ჰეგემონიის დამყარების მცდელობასაც. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ 1877-78 წლების რუსეთ-ოსმალეთის ომის შედეგად სამხრეთ საქართველოს შემოერთებით დასრულდა საქართველოს სრული ინკორპორაცია რუსეთის იმპერიაში.

ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმებით და საქართველოს ტერიტორიების ანექსიით რუსეთის იმპერიამ დაიწყო ყველაზე მტკივნეული პროცესები. საფუძვლიანად ცვლიდა ქართველი ერის ფილოსოფიასა და აზროვნებას, რისი მიზანიც იყო - ყველაფერი ქართულის ჩანაცვლებულიყო რუსულით, მათშორის „კულტურული მოთხოვნილებების“ - ცხოვრების წესებისა და მენტალობის. ამ ყველაფერმა საქართველოს წაართვა შესაძლებლობა სხვა დასავლური ქვეყნების მსგავსად დაენერგა და განეხილათ მართვის ისეთი მოდელი, რომელიც ქართველ ერს მიიყვანდა ძლიერი სახელმწიფოს ჩამოყალიბებამდე. ძლიერი სახელმწიფო როგორც ჩვენთვის არის ცნობილი შედგება სამართლიანი და დემოკრატიული სახელმწიფო ინსტიტუტებისაგან, მათშორის კულტურის სფეროს ორგანიზაციებისაგან. ამ უხეში ქმედებით რუსეთმა წავგართვა ეროვნული კულტურის კუთვნილება - ამიტომაც (1801-1917) ქართული კულტურის მოღვაწეთა საქმიანობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. მათი მოღვაწეობა არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლით - ეს იყო კომპლექსური კულტურული წინააღმდეგობის მოძრაობა, რომელიც მიზნად ისახავდა ქართული იდენტობის შენარჩუნებას მრავალი მიმართულებით. არისტოკრატიული სალონების როლი,

რომელთა იძულებითი გადასახლება რუსეთში წარმოადგენდა კულტურული ინფრასტრუქტურის მიზანმიმართულ დემონტაჟს – განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რადგან ეს სალონები წარმოადგენდნენ ქართული კულტურის მნიშვნელოვან კერებს, სადაც რეგულარულად იმართებოდა ლიტერატურული საღამოები, მუსიკალური წარმოდგენები და ინტელექტუალური დისკუსიები. რუსეთის იმპერიის მიერ გატარებულმა პოლიტიკამ ქვეყანაში გააუარესა სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა. იყო არაერთი შეთქმულების თუ აჯანყების მცდელობა, მაგრამ რუსებმა სასტიკად ჩაახშეს ყველა მათგანი. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან ვითარება შეიცვალა რუსეთის მიერ კავკასიის დაპყრობითი ომების დამთავრებით, მშვიდობიან ვითარებაში შესამჩნევი გახდა მოსახლეობის ზრდისა და სამეურნეო საქმიანობის განვითარება. მევენახეობა, მებაღეობა, მეაბრეშუმეობა, მეთამბაქოეობა, მებამბეობა და სხვა დარგების პროდუქცია რუსეთში გაჰქონდათ და ქვეყნის სამეურნეო განვითარებას თან ახლდა სავაჭრო-სამრეწველო საქმიანობის წინსვლა. ჩნდებოდა აბრეშუმის, შაქრის, მინის, ტყავის, საპნის, აგურის წარმოება. 1852 წლის მონაცემით თბილისში უკვე 154 საწარმო არსებობდა. პარალელურად, დაიწყო რუსული კულტურის სისტემური გავრცელება. 1804 წელს თბილისში გაიხსნა რუსული სკოლა, რომელიც 1830 წელს გიმნაზიად გადაკეთდა. 1817 წელს დააარსდა სასულიერო სემინარია. სკოლები იხსნებოდა ქუთაისში, გორში, ახალციხეში, სიღნაღში, დუშეთში და სხვაგან. ქართველი ახალგაზრდები სასწავლებლად რუსეთში მიემგზავრებოდნენ. დამპყრობელს კარგად ესმოდა, რომ განათლებასთან სასურველი იდეოლოგიის მიზმა შედეგიანი იქნებოდა მათი მიზნებისათვის. ამდენად, რუსები ცდილობდნენ ყველაფერი ქართული ნაბიჯ-ნაბიჯ ჩაენაცვლებინათ რუსულით.

1844 წლის დეკემბერში, საქართველოს საკითხების „მოსაგვარებლად“ იმპერატორის არჩევანი შეჩერდა გრაფ მიხეილ ვორონცოვზე, რომელიც დაინიშნა კავკასიის მეფისნაცვლად. მიხეილ ვორონცოვს სწამდა, რომ ენობრივი და კულტურული მრავალფეროვნება წყარო იყო იმპერიის ძლიერებისა და არა მისი სისუსტის მაჩვენებელი. იგი კავკასიაში ჩამოვიდა ფართო და საფუძვლიანი რეფორმისტული გეგმით, რომელიც ითვალისწინებდა საქართველოს უმტკივნეულო პოლიტიკურ-ეკონომიკურ შერწყმას რუსეთის

ერთიან და განუყოფელ სახელმწიფოებრივ სივრცეში. ვორონცოვის ცხრაწლიანი მმართველობის პერიოდში თბილისში დააარსდა რუსული და ქართული თეატრები, იტალიური ოპერა, საბალეტო დასი, საჯარო ბიბლიოთეკა, სალიტერატურო ჟურნალი „ცისკარი“. ახალგაზრდებისათვის ხაზინის ხარჯზე შეიქმნა 160 სტიპენდია – რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში განათლების მისაღებად. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ქალთა განათლებას – თბილისსა და ქუთაისში დაფუძნდა წმინდა ნინოს სახელობის ქალთა სასწავლებლები და რეალური შინაარსი და ფუნქცია მიეცა თბილისშივე 1840 წელს დაარსებულ „ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტს“.

სამოციანი წლებიდან საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოძრაობას სათავეში ჩაუდგა თერგდალეულთა თაობა, ილია ჭავჭავაძის ლიდერობით. თერგდალეულთა მიზანი სწორედ იმ ეროვნული მუხტის გამოღვიძება იყო, რომლის სამუდამო მიძინების პროცესში გადაყვანასაც რუსეთის იმპერია გეგმავდა. პროგრესულმა თაობამ კარგად გაიაზრა, რომ განათლებისა და კულტურის წინა პლანზე წამოწევა და ეროვნულ რელსებზე დაბრუნება ყველაზე მნიშვნელოვანი იარაღი იქნებოდა იმპერიასთან ბრძოლის გრძელვადიან პროცესში. მე-19 საუკუნის საქართველოში კულტურული ინსტიტუციების განვითარება მიმდინარეობდა რთულ პოლიტიკურ და სოციალურ კონტექსტში. 1850 წელს გიორგი ერისთავის მიერ დაარსებული პროფესიული თეატრი წარმოადგენდა პირველ მცდელობას შექმნილიყო საჯარო კულტურული სივრცე, რომელიც სცდებოდა არისტოკრატიული სალონების ფარგლებს და ხელმისაწვდომი იყო საზოგადოების ფართო ფენებისთვის.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, საგლეხო რეფორმების ჩატარების შემდეგ, ფეოდალურ-ბატონყმური მიდგომები რუსულმა კაპიტალისტურმა მოდელმა ჩაანაცვლა. საქართველო, გახდა რა რუსეთის განუყოფელი ნაწილი, ჩადგა რუსული საერთო ეკონომიკური განვითარების კალაპოტში. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოს სოციალურ სტრუქტურაში მიმდინარე ძვრები და ცვლილებები მკაფიოდ გამოვლინდა კულტურის სფეროს ორგანიზაციების ჩამოყალიბებაშიც. დაიწყო კულტურული ინსტიტუციების სისტემური განვითარება. შეიქმნა „წერა-კითხვის გამავრცე-

ლებელი საზოგადოება“, დააარსდა მნიშვნელოვანი პერიოდული გამოცემები და ბიბლიოთეკები. ეს ეფუძნებოდა საზოგადოებრივ ინიციატივას და არა სახელმწიფო კონტროლს. მე-19 საუკუნის მიწურულს და საუკუნეთა მიჯნაზე საქართველოში კულტურული ინსტიტუციების განვითარება ახალ ფაზაში შევიდა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მუდმივმოქმედმა კულტურულმა ორგანიზაციებმა. თბილისში, გარდა სახელმწიფო თეატრისა, ფუნქციონირებდა სხვადასხვა თეატრალური დასი და სტუდია. თეატრალური ცხოვრება გააქტიურდა რეგიონებშიც – სპექტაკლები იდგმებოდა ქუთაისში, თელავში, გორში და სხვა ქალაქებში. საუკუნის ბოლოს მნიშვნელოვნად გაიზარდა საგამომცემლო საქმიანობა. ქართული წიგნების გამოცემასთან ერთად, დაარსდა ახალი ჟურნალ-გაზეთები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში. კულტურული ორგანიზაციების დაფინანსება ხორციელდებოდა როგორც კერძო შემოწირულებებით, ისე სახელმწიფო სუბსიდიებით. საგანმანათლებლო სისტემის განვითარებამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა კულტურული ინსტიტუციების მართვის პროფესიონალიზაციაზე. ევროპული განათლების მქონე ახალი თაობა თანდათან ერთვებოდა კულტურული ორგანიზაციების მართვაში, რაც ხელს უწყობდა ახალი მენეჯერული მიდგომების დანერგვას. თუმცა, რუსული იმპერიული პოლიტიკა კვლავ მნიშვნელოვან შეზღუდვებს აწესებდა კულტურული ინიციატივების განვითარებაზე.

1917-1918 წლების რევოლუციური მოვლენების შემდეგ, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნამ ახალი ეტაპი დაიწყო კულტურული ინსტიტუციების განვითარებაში. 1918 წლის 26 მაისს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, სახელმწიფო მშენებლობის პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა კულტურის სფეროს რეორგანიზაციას. ამ პერიოდში გადადგმული პირველი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო 1918 წლის 1 ოქტომბერს მიღებული კანონი „საქართველოს სახელმწიფო ენის შესახებ“, რომელმაც განსაზღვრა ქართული ენის სახელმწიფო სტატუსი და შექმნა სამართლებრივი საფუძველი ეროვნული კულტურული ინსტიტუციების განვითარებისთვის.

კულტურული ინსტიტუციების მართვის სისტემის რეორგანიზაცია განხორციელდა რამდენიმე მიმართულებით. საგანმანათლებ-

ლო და კულტურული დაწესებულებების მართვა გადავიდა სახალხო განათლების სამინისტროს დაქვემდებარებაში. კონსტიტუციის მე-12 თავით განისაზღვრა სახელმწიფოს ვალდებულება განათლების, მეცნიერებისა და ხელოვნების თავისუფალი განვითარების უზრუნველსაყოფად. 1919-1920 წლების ბიუჯეტში სახალხო განათლების სამინისტროსთვის გამოყოფილმა თანხამ (137 მილიონ მანეთზე მეტი, საერთო ბიუჯეტის 7%) შექმნა მნიშვნელოვანი ფინანსური საფუძველი კულტურული ინიციატივების განსახორციელებლად.

1919 წლის 1 აგვისტოს დეკრეტით განხორციელდა მნიშვნელოვანი ინსტიტუციური ცვლილება – კავკასიის მუზეუმის ბაზაზე დაარსდა საქართველოს მუზეუმი. აღნიშნულ დეკრეტში ვკითხულობთ: „საქართველოს მუზეუმის მიზანია ხელი შეუწყოს საქართველოს მეცნიერულად შესწავლას: ამისათვის მუზეუმი თავს უყრის, აწესრიგებს, ინახავს და მეცნიერულად ამუშავებს ყველა მასალას და კოლექციას, რაც კი საქართველოსა და მისი მეზობელი ქვეყნების ფიზიკურ ბუნებას, ეთნოგრაფიას და ისტორია-არქეოლოგიას შეეხება“.¹ ახალ დაწესებულებას დაევალა არა მხოლოდ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა, არამედ საქართველოს მეცნიერული შესწავლა. მუზეუმს მიენიჭა უფლება საბაჟო გადასახადის გარეშე შემოეტანა სამეცნიერო და კულტურული ღირებულების მქონე ნივთები. 1919 წლის დეკემბრის დეკრეტით შეიქმნა სპეციალური სამუზეუმო ფონდი (ერთი მილიონი მანეთის ოდენობით) ისტორიული და კულტურული მნიშვნელობის ნივთების შესაძენად.

დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის კულტურული პოლიტიკა განსაკუთრებით გამოვლინდა განათლების მიმართულებით. ამავდროულად, ყურადღება დაეთმო კულტურის სფეროს პროფესიული კადრების მომზადებასაც. მაგალითად, 1919 წელს დამფუძნებელმა კრებამ განიხილა და დაამტკიცა კანონი, რომლის თანახმადაც დაწყებითი სკოლების მასწავლებლების მოსამზადებლად უნდა შექმნილიყო სპეციალური კურსები, ხოლო კურსების ჩატარებისთვის საჭირო დაფინანსებას სახელმწიფო იღებდა თავის თავზე. თითოეულ კურსზე 250 ადამიანს შეეძლო მომზადება,

¹ საქართველოს ეროვნული არქივი, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამფუძნებელი კრების მიერ მიღებული დეკრეტი – კავკასიის მუზეუმის გაუქმებისა და მის ნაცვლად საქართველოს მუზეუმის დაარსებისა, ფონდი 1833, ანაწერი 1, საქმე 179, ფურც. 2

მომზადების პროცესი კი 2 თვეს გრძელდებოდა. პარალელურად, ამოქმედდა ახალგაზრდა მეცნიერებისა და სტუდენტების საზღვარგარეთ განათლების პროგრამა, რომლის ფარგლებშიც ასამდე ქართველი გაიგზავნა ევროპის წამყვან უნივერსიტეტებში.

კულტურის ორგანიზაციების მართვის მოდელი ეფუძნებოდა დეცენტრალიზაციის პრინციპს. 1919 წლის სექტემბერში მიღებული გადაწყვეტილებით, თეატრებს მიენიჭათ საზოგადოებრივი ორგანიზაციის სტატუსი სახელმწიფო დაფინანსების შენარჩუნებით. ეს გადაწყვეტილება უზრუნველყოფდა შემოქმედებით თავისუფლებას და ამავდროულად ქმნიდა ფინანსურ სტაბილურობას. მსგავსი მიდგომა განხორციელდა კინემატოგრაფის სფეროშიც, სადაც შეიქმნა სახელმწიფოებო სისტემა კინოჩვენებების ორგანიზებისთვის.

1918-1921 წლებში მნიშვნელოვნად განვითარდა კინოინდუსტრია. ამ პერიოდისთვის საქართველოში, ოცზე მეტი კინოთეატრი არსებობდა: „აპოლო“, „პალასი“, „კინოტიტანიკი“, „ამირანი“, „ალკრე“, „პიკადილი“, „არფასტო“, „მინიონი“, „ჩერქეზიშვილის სახალხო კინოთეატრი“ და სხვა. კინოთეატრებში საზღვარგარეთიდან ჩამოტანილ ამერიკულ, იტალიურ, ფრანგულ, გერმანულ და რუსულ ფილმებს უჩვენებდნენ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო 1918 წელს ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოების მიხედვით გადაღებული პირველი ქართული მხატვრული ფილმის - „ქრისტინეს“ პრემიერა.

საგანმანათლებლო და კულტურული დაწესებულებების მართვა გადავიდა სახალხო განათლების სამინისტროს დაქვემდებარებაში, რომელიც კონსტიტუციის მე-12 თავის შესაბამისად ვალდებული იყო უზრუნველყო განათლების, მეცნიერებისა და ხელოვნების თავისუფალი განვითარება. 1919-1920 წლების ბიუჯეტში სახალხო განათლების სამინისტროსთვის გამოიყო 137 მილიონ მანეთზე მეტი, რაც საერთო ბიუჯეტის 7%-ს შეადგენდა.

1919 წლის დეკემბერში ასევე გამოიცა დეკრეტი, რომელიც „ისტორიულად და კულტურულად მნიშვნელოვან ნივთების შესაძენად სამუზეუმო თანხის დააარსების“ ვალდებულებას განსაზღვრავდა. მუზეუმს მიეცა უფლება ბაჟის გადაუხდელად გამოეწერა წიგნები, კოლექციები, ხელსაწყოები, ლაბორატორიის მასალა და სამეცნიერო საქმიანობისთვის საჭირო ყოველგვარი ნივთი.

როგორც აღვნიშნე, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში კულტურული ორგანიზაციების განვითარება ძირითადად მიმდინარეობდა არისტოკრატიული წრეების ინიციატივით. თუმცა, საუკუნის მეორე ნახევრიდან, განსაკუთრებით თერგდალეულთა მოძრაობის გააქტიურების შემდეგ, დაიწყო კულტურული ინსტიტუციების ახალი ტიპის ფორმირება. ამ პერიოდში შეიქმნა „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“, გაიხსნა ახალი თეატრები, ბიბლიოთეკები და სხვა კულტურული დაწესებულებები.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული იმპერიული პოლიტიკა მიზანმიმართულად ცდილობდა ქართული კულტურული იდენტობის შესუსტებას, მე-19 საუკუნის მიწურულს მაინც მოხერხდა მნიშვნელოვანი კულტურული ინსტიტუციების ჩამოყალიბება. განსაკუთრებით საყურადღებოა ვორონცოვის მმართველობის პერიოდი, როდესაც, მიუხედავად კოლონიური პოლიტიკისა, შეიქმნა გარკვეული პირობები კულტურული ორგანიზაციების განვითარებისთვის.

1918-1921 წლების პერიოდი წარმოადგენს განსაკუთრებულ ეტაპს საქართველოს კულტურული ინსტიტუციების განვითარებაში. დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობამ შეიმუშავა კულტურის მართვის ახალი მოდელი, რომელიც ეფუძნებოდა დეცენტრალიზაციის პრინციპს და ევროპულ გამოცდილებას. ამ პერიოდში განხორციელებული ინსტიტუციური რეფორმები მოიცავდა რამდენიმე მნიშვნელოვან მიმართულებას: კულტურული ორგანიზაციების სამართლებრივი სტატუსის განსაზღვრას, დაფინანსების მოდელის შემუშავებას, პროფესიული კადრების მომზადებას და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის მექანიზმების შექმნას.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ის ფაქტი, რომ კულტურის სფეროს განვითარება განიხილებოდა როგორც სახელმწიფო მშენებლობის განუყოფელი ნაწილი. ამას ადასტურებს როგორც საკანონმდებლო ბაზის შექმნა (კანონი სახელმწიფო ენის შესახებ, დეკრეტები მუზეუმების, თეატრების და სხვა კულტურული დაწესებულებების შესახებ), ისე მნიშვნელოვანი ფინანსური რესურსების გამოყოფა კულტურული პროექტების განსახორციელებლად.

საბოლოოდ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოში კულტურის სფეროს ორგანიზაციების განვითარება წარმოადგენდა რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესს. ერთი მხრივ, რუსული კოლონიური პოლიტიკა მნიშვნელოვნად აფერხებდა ეროვნული კულტურული

ინსტიტუციების განვითარებას, მეორე მხრივ კი, ქართული საზოგადოების ძალისხმევით მაინც ხერხდებოდა კულტურის სფეროს ორგანიზაციების შექმნა და განვითარება. დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდში კი, მიუხედავად მისი ხანმოკლე არსებობისა, შეიქმნა კულტურის მართვის თანამედროვე მოდელი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული კულტურული ინსტიტუციების შემდგომ განვითარებაზე რაც ცხადყოფს, რომ კულტურის პოლიტიკა უნდა იყოს დინამიკური და მოქნილი, რათა უპასუხოს თანამედროვე სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ გამოწვევებს. ამისთვის საჭიროა ინოვაციური მენეჯმენტური მიდგომების დანერგვა, ახალი ტექნოლოგიების გამოყენება და საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარება. ასევე აუცილებელია კულტურის მენეჯმენტში თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების ინტეგრირება, რაც მნიშვნელოვნად გააუმჯობესებს კულტურული ორგანიზაციების საქმიანობის ეფექტურობას. კულტურის მდგრადი პოლიტიკის შემუშავება უნდა ეფუძნებოდეს ფართო საზოგადოების ჩართულობასა და საერთაშორისო თანამშრომლობას, რათა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა გლობალური კულტურული სივრცის აქტიური ნაწილი გახდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Brown A., Governance of Cultural Institutions: A Historical Perspective, Oxford, 2015.
- Jones M., Cultural Heritage and State Politics in Eastern Europe, Routledge, 2018.
- Ministry of Culture of Georgia, Cultural Policy Strategy of Georgia 2022-2030, Georgia, 2022.
- Smith J., Cultural Policy and National Identity, Cambridge, 2011
- UNESCO, Cultural Management in Transition: Global Perspectives on Policy Implementation, 2020.
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამფუძნებელი კრების მიერ მიღებული დადგენილებები, დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიისათვის 100 000 მანეთის გადაცემისა (26 მაისის ღონისძიების მოწყობისთვის), ფონდი 1833, ანაწერი 1, საქმე 179.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ეროვნული საბჭოს მიერ მიღებული კანონი, საქართველოს სახელმწიფო ენისა, ფონდი 1836, ანაწერი 1, საქმე 85.
- საქართველოს ეროვნული არქივი, საქართველოს დამფუძნებელი კრების მიერ 1921 წლის 21 თებერვალს მიღებული საქართველოს კონსტიტუცია, ფონდი, 1864, ანაწერი 2, საქმე 645.
- სურგულაძე ა., სურგულაძე ბ., საქართველოს ისტორია 1783-1990 წწ., თბ., ISBN 978994116142.

თარგმანი

კინო როგორც ხელოვნების ორიგინალური ფორმა

ჰანს რიხტერი¹

ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი რაზმაძემ

კინოს მთავარი ესთეტიკური პრობლემა, რომელიც შექმნილია (მოძრაობის) რეპროდუქციისთვის, პარადოქსულად, სწორედ რეპროდუქციის დაძლევაა.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კითხვა შემდეგში მდგომარეობს: რა ხარისხითაა კამერა (ფირი, ფერები, ხმა და ასე შემდეგ) წარმოდგენილი და გამოყენებული ობიექტის აღბეჭდვისთვის (ნებისმიერი საგნის, რომელიც კამერის ობიექტივის წინ აღმოჩნდება) ან ისეთი შეგრძნებების წარმოსაქმნელად, რაც ხელოვნების არც ერთ სხვა ფორმას არ ხელეწიფება?

ეს საკითხი არავითარ შემთხვევაში არაა მხოლოდ ტექნოლოგიასთან დაკავშირებული. კამერის ტექნიკური გათავისუფლება უნდა განვიხილოთ ფსიქოლოგიური, სოციალური, ეკონომიკური და ესთეტიკური პრობლემების ჭრილში. სანამ ეს ფუნდამენტური საკითხი თავისი მრავალმხრივი ასპექტებით საკმარისად არ გაიკვება, შეუძლებელია კინოზე, როგორც დამოუკიდებელ ხელოვნების ფორმაზე ლაპარაკი ან თუნდაც საერთოდ მის აღიარებაზე ხელოვნების დარგად. როგორც პუდოვკინი აღნიშნავს: „ის, რაც ხელოვნების ნიმუშია გადაღებამდე – მსახიობთა თამაში, დადგმა ან რომანი – ხელოვნების ნიმუში აღარაა ეკრანზე“.

კინოს ამჟამინდელი ფორმის გულმხურვალე მოყვარულსაც კი შეიძლება მოეჩვენოს, რომ კინო ძირითადად შემოქმედებითი მიღწევების „აღრიცხვისთვის“ გამოიყენება – პიესების, მსახიობების, რომანების ან უბრალოდ ბუნების, და შედარებით ნაკლებად – კინოსთვის დამახასიათებელი უნიკალური ესთეტიკური შეგრძნებების შესაქმნელად. მართალია, კომერციული გასართობი ფილმი

¹ Hans Richter - The Film as an Original Art Form, College Art Journal, Vol. 10, No. 2, 1951, pp. 157-161.

ბევრ იმ „გამათავისუფლებელ“ ელემენტს იყენებს, რომლებიც, 1895 წლიდან მოყოლებული, მელიესმა, გრიფიტმა, ეიზენშტეინმა და სხვებმა აღმოაჩინეს, და რომლებიც კინოს ორიგინალური ფორმისკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ კინოინდუსტრიის, როგორც ეკონომიკური მოვლენის, საერთო ტენდენცია მაინც იმაში მდგომარეობს, რომ თითოეული ფილმი მაქსიმალურად მეტ მაყურებელამდე მივიდეს.

კინომ კომერციულობას თავი რომ აარიდოს, თხრობის **ტრადიციულ** ფორმებს უნდა დაშორდეს, რომლებსაც მაყურებელთა უმრავლესობაა მიჯაჭვული. ესენია: თეატრი, სადაც მსახიობი ბატონობს, და რომანი ან პიესა, რომელშიც მთავარი ფიგურა მწერალია. ეს ორი ტრადიცია მძიმედ აწვება კინოს და ხელს უშლის მის რეალურ დამოუკიდებლობას.

დევიდ უორკ გრიფიტმა ჯერ კიდევ 1909 წელს აიძულა თეატრის მსახიობები, „მოზაიკურ თამაშზე“ გადასულიყვნენ. მან ამგვარად უწყვეტი სცენური თამაში ასეულობით განცალკევებულ სცენად დაყო, რომლებიც მონტაჟის საშუალებით ერთიანდებოდნენ. მისმა რევოლუციურმა ინოვაციებმა – ახლო ხედმა და ჯვარედინმა მონტაჟმა – კინემატოგრაფიული სტილი ჩამოაყალიბა. თუმცა, თეატრალური თამაშის ტრადიციის დასრულების შემდეგ, გრიფიტმა მსახიობს უნებლიედ უსაზღვრო გავლენა უბოძა და ვარსკვლავის კულტი შექმნა.

მეორე მხრივ, რომანი უკანასკნელი 50 წლის განმავლობაში კინოს მოერგო და უფრო ვიზუალური გახდა. მაგრამ პერსონაჟების ფსიქოლოგიური განვითარების ტექნიკა, თხრობის სტილი და ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული ხერხები კვლავ დომინირებენ კინოში და მას რეპროდუქციის საშუალებად აქცევენ (ლიტერატურული ნაწარმოებებისა, რომლებიც თავდაპირველად ხელოვნების ორიგინალური ნიმუშები იყვნენ, სანამ მათ ჰოლივუდში, ლონდონში, პარიზსა და რომში ადაპტაციის გზით „აწარმოებდნენ“).

ამ კონტექსტში ჩვენთვის არაა მნიშვნელოვანი, რომ მიუხედავად ხელოვნების სხვა ფორმებზე დამოკიდებულებისა და რეპროდუქციის მეტ-ნაკლები ხარისხისა, მრავალმა ფილმმა განსაკუთრებული თვისებები გამოავლინა. ყველამ ვიცით, რომ კინოინდუსტრიაში შთამბეჭდავი ნამუშევრები შეიქმნა, სავსე გამომგონებ-

ლობით, შთაგონებითა და ადამიანური ღირებულებებით. მაგრამ აქ მთავარი საკითხია – კინო როგორც ხელოვნების ორიგინალური ფორმა. ჩვენ არ ვსაუბრობთ „კარგ“ ან „ცუდ“ ფილმებზე, ჩვენი მიზანია დავადგინოთ, რა ესთეტიკურ ფუნდამენტზე უნდა დაშენდეს კინო.

ბუნდოვანება იმასთან დაკავშირებით, არის თუ არა „კინო როგორც ასეთი“ (ანუ გასართობი ფილმი) თეატრალური, ლიტერატურული თუ ვიზუალური ხელოვნება – მრავალი კინომცოდნისა და კრიტიკოსისთვის სრულდება ეჭვით, არის თუ არა კინო საერთოდ ორიგინალური ხელოვნება ან ოდესმე გახდება თუ არა ასეთი.

ასევე არსებობს მეორე სკოლა, რომელიც მთლიანად უარყოფს კინოს დღევანდელ ფორმას, მიუხედავად უზარმაზარი წარმატებისა და გავლენისა, უკუაგდება მის სოციალური კომპენსატორის როლს... და მასში მედიუმის გრანდიოზულ დამახინჯებას ხედავს.

მხატვრული ფილმი თავისი ამჟამინდელი ფორმით წარმოადგენს ხელოვნების სხვადასხვა ფორმის რეპროდუქციას, შერწყმულს კინოს ორიგინალურ ელემენტებთან. თუმცა, ფაქტია, რომ მხატვრულ ფილმთან ერთად არსებობს სულ მცირე ორი სხვა კინემატოგრაფიული ფორმა, რომლებიც, იმის მიუხედავად, რომ სანახაობრივად ჰოლივუდს ჩამოუვარდებიან, ბევრად უფრო კინემატოგრაფიულნი არიან ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით.

კინოს ისტორიაში რამდენჯერმე მოხდა გადატრიალება, რომლებმაც დროებით გაათავისუფლეს გასართობი კინო ორი ტრადიციული ხელოვნების გავლენისგან.¹ აქედან ყველაზე მნიშვნელოვანი აჯანყებები იყო: რევოლუციის შემდგომი რუსული უხმო კინო („პოტიომკინი“²) და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი იტალიური კინო („პაიზა“³). ორივე შემთხვევაში მხატვრული ფილმი გამოგონილიდან ისტორიულ ნამუშევრად იქცა, რომელშიც თეატრალური სტილი დოკუმენტურმა შეცვალა, ბუნებრივი გარემოს, არაპროფესიონალი მსახიობებისა და რეალური მოვლენების გამოყენების გზით.

¹ იგულისხმება ლიტერატურა და თეატრი.

² სერგეი ეიზენშტეინის 1925 წელს გადაღებული ფილმი „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, რომელიც საბჭოთა ავანგარდული კინოს მწვერვალად ითვლება.

³ რობერტო როსელინის ფილმი „პაიზა“, ასევე ითარგმნება, როგორც „თანამემამულე“. 1946 წელს გადაღებული ეს ფილმი წარმოადგენს იტალიური ნეორეალიზმის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნამუშევარს.

დოკუმენტური მიდგომის წყალობით კინო საკუთარ ფესვებს უბრუნდება. აქ მას მყარი ესთეტიკური საფუძველი აქვს – თავისუფლად იყენებს ბუნებას, მათ შორის ადამიანს, როგორც ნედლ მასალას.

ბუნებრივი ელემენტების შერჩევით, გამორიცხვითა და კოორდინაციით ყალიბდება კინოს ფორმა, რომელიც ორიგინალურია და არ არის მიბმული თეატრალურ ან ლიტერატურულ ტრადიციასთან. ეს, რა თქმა უნდა, ასევე ეხება ნახევრად დოკუმენტურ მხატვრულ ფილმებს („ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „პაიზა“), როგორც თავად დოკუმენტურ კინოს.

ამ ელემენტებმა შეიძლება მიიღონ სოციალური, ეკონომიკური, პოლიტიკური, ზოგადი ადამიანური მნიშვნელობა შერჩევისა და კოორდინაციის პროცესში. მაგრამ მოვლენის მნიშვნელობა *a priori* ბუნებაში არ არსებობს. ის გადაღებისა და მონტაჟის დროს იბადება.

დოკუმენტური კინო ხელოვნების ორიგინალური ფორმაა. დოკუმენტური კინო მოიცავს ჩვენი ცხოვრების რაციონალურ მხარეს – დაწყებული მეცნიერული ექსპერიმენტიდან, დამთავრებული ლანდშაფტის პოეტური კვლევით, მაგრამ ის არასდროს შორდება რეალურს. მისი არეალი ფართოა, თუმცა ხელოვნების ორიგინალურ ფორმად იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში ითვლება, თუ მკაცრად იცავს ბუნებრივი მასალის რაციონალურ ინტერპრეტაციის პრინციპს. ფაქტობრივი სცენებისა და მოვლენების წარმოდგენის თანამედროვე, უფრო მოსახერხებელი ტექნიკა ხანდახან წარუმატებელია, რადგან რიენაქთმენტის¹ დროს შესაძლოა რეპროდუქციის ტრადიცია გაიპაროს.

დოკუმენტური კინოს გავლენა იზრდება, თუმცა მისი წვლილი კინემატოგრაფიულ ხელოვნებაში მაინც შეზღუდულია. იგი იმავე ნიშნითაა შეზღუდული, რომლებითაც ორი ძველი ხელოვნების გავლენა დაძლია. რადგან მისი ელემენტები ფაქტებია, დოკუმენტური კინო შეიძლება იყოს ორიგინალური ხელოვნება მხოლოდ ამ ფაქტობრიობის ფარგლებში. ნებისმიერი მაგიური, პოეტური და არარაციონალური თვისებების თავისუფალი გამოყენება, რო-

¹ re-enacting/re-enactment – რუსულის გავლენით, ქართულში ითარგმნება როგორც რეკონსტრუქცია – მაგალითად, ისტორიული მოვლენის ან დოკუმენტურ კინოში რეალური მოვლენის. თუმცა, მიზანშეწონილად მიმაჩნია ამ სიტყვის ტრანსკრიბირება.

მელთაც მედიუმი შეიძლება გვთავაზობდეს, დოკუმენტურ კინოში გამოირიცხება *a priori* (როგორც არაფაქტობრივი). თუმცა სწორედ ეს თვისებებია კინემატოგრაფიული, რომლებიც მის განვითარებასა და მომავალს უზრუნველყოფენ. აქ კი ასპარეზზე შემოდის კინოს მეორე ორიგინალური ფორმა – ექსპერიმენტული კინო.

კინოს ისტორიაში არსებობს მოკლე, მაგრამ მნიშვნელოვანი პერიოდი, რომელიც ექსპერიმენტული იყო. მას ქმნიდნენ ავტორები, ვისთვისაც კინო მედიუმს წარმოადგენდა. ისინი არ იყვნენ შეზღუდულნი წარმოების კლიშეებით, არც რაციონალური ინტერპრეტაციის აუცილებლობითა და არც ფინანსური ვალდებულებებით. ამ ხელოვანთა ისტორია (რასაც 1920-იან წლების *ავანგარდს* უწოდებენ) შეიძლება წავიკითხოთ როგორც მცდელობის ისტორია – დაძლეულიყო რეპროდუქცია¹ და მიღწეულიყო კინემატოგრაფიული გამოხატვის თავისუფლება.

ეს მოძრაობა მთელ ევროპაში გავრცელდა და მას უმეტესად ის მხატვრები უჭერდნენ მხარს, რომლებმაც ტრადიციული ფორმები უკუაგდეს: *ვეგლინგი* (Viking Eggeling), *ლეჟე* (Fernand Léger), *დიუშა*² (Marcel Duchamp), *მან რეი* (Man Ray), *პიკაბია* (Francis Picabia), *რუტმანი* (Walter Ruttmann), *ბრუგიერი* (Francis Bruguière), *ლენ ლაი* (Len Lye), *კოქტო* (Jean Cocteau), მე თვითონ და სხვები.

ის ფაქტი, რომ ამ მოძრაობას თითქმის მთლიანად თანამედროვე მხატვრები წარმოადგენდნენ, მიგვანიშნებს იმაზე, თუ რა მიმართულებით ცდილობდნენ კინოს „გათავისუფლებას“. ჯერ კიდევ 1910-იან წლებში, საფრანგეთში კანუდო და დელუკი საუბრობდნენ „ფოტოგენურობაზე“, როგორც კინოს მედიუმის ახალ „პლასტიკურ“ თვისებაზე. რენე კლერმა კი უფრო განავრცო ეს იდეა და კინო დამოუკიდებელ ვიზუალურ მედიუმად გამოაცხადა: „ბრმა ადამიანი თეატრში და ყრუ-მუნჯი კინოთეატრში უნდა იგებდეს არსებითს წარმოდგენიდან“. განსახიერებელი სიტყვა თეატრისთვის, უტყვი გამოსახულება კინოსთვის!

ამ ხელოვანებმა აღმოაჩინეს, რომ კინო, როგორც ვიზუალური

¹ იგულისხმება 1920-იან წლებში „სუფთა კინოს“ ენის ძიებისა და სხვა სახელოვნებო სტრუქტურების რეპროდუქციის ტრადიციისგან გათავისუფლების პროცესი, რომელზეც ავანგარდისტები აქტიურად მუშაობდნენ, მათ შორის ესეის ავტორი („რიტმ 21-ში“ და სხვა ნამუშევრებში).

² ქართულ ტრადიციაში გავრცელებულია ფრანგი დადაისტი არტისტის გვარის თარგმნა, როგორც დიუშანის, თუმცა, სწორი ფორმაა დიუშა.

მედიუმი, ხელოვნების ტრადიციაში ჯდებოდა, თან ისე, რომ არ არ-
ღვევდა ფუნდამენტურ წესრიგს.

„კინომ კატეგორიულად უნდა აიცილოს ნებისმიერი კავშირი
ისტორიულ, საგანმანათლებლო, რომანტიკულ, მორალურ თუ
ამორალურ, გეოგრაფიულ ან დოკუმენტურ საკითხებთან. კინო
თანდათან უნდა გახდეს მხოლოდ კინემატოგრაფიული, რაც იმას
ნიშნავს, რომ მან უნდა გამოიყენოს მხოლოდ ფოტოგენური ელემენტები“ (ჟან ეპშტეინი, 1923).

თანამედროვე ხელოვნებაში არსებული პრობლემები კინოშიც
გადავიდა. ფორმის, ფერის, მოძრაობის დინამიკისა და ერთდ-
როულობის ორგანიზება და შეხამება – სწორედ იმ პრობლემებს
უკავშირდებოდა, რომელთა წინაშეც სეზანი, კუბისტები და ფუ-
ტურისტები იდგნენ. მე და ეგელინგმა აბსტრაქტული ხელოვნების
სტრუქტურული საკითხებიდან, ნებისთი თუ უნებლიეთ, პირდაპირ
კინოში ამოვყავით თავი. კავშირი თეატრსა და ლიტერატურასთან
მთლიანად გავწყვიტეთ. კუბიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, აბ-
სტრაქტული ხელოვნება, სიურრეალიზმი – ამ მიმდინარეობებმა
არამხოლოდ გამოხატვა პოვეს კინოში, არამედ ამით დაწინაურდ-
ნენ კიდევ და სრულიად ახალ საფეხურზე გადაინაცვლეს.

თანამედროვე ხელოვნების ტრადიცია ფართოდ და ლოგიკუ-
რად იზრდებოდა კინოსთან ერთად და კინოს წიაღში: მოძრაობის
თანხვედრა ვიზუალურ რიტმებში; სხვადასხვა განათებით ობიექ-
ტის პლასტიკური გამოხატვა მოძრაობაში; „სივრცესა და დროში
საგნების რიტმის შექმნა, მათი პლასტიკური სილამაზის წარმოჩენა
მიმაჩნდა ყველაზე მნიშვნელოვნად“ (ლევუე); მოძრაობის, ობიექ-
ტისა თუ ფორმის დეფორმაცია და მისი ახალი კინემატოგრაფიული
ფორმით აღდგენა (ისევე როგორც კუბისტები ანაწევრებდნენ და
ხელახლა აგებდნენ გამოსახულებას); ობიექტის დენატურალიზა-
ცია ნებისმიერი ფორმით, რათა ის კინემატოგრაფიულად თავიდან
შეიქმნას სინათლის საშუალებით (სინათლე, როგორც პოეტური,
დრამატული და კონსტრუქციული მასალა); კინოს მაგიური თვი-
სებების გამოყენება ოცნების პირველადი მდგომარეობის შესაქ-
მნელად; ტრადიციული სიუჟეტისა და მისი თანმიმდევრობის სრუ-
ლი უარყოფა დადაისტურ და სიურრეალისტურ ტრადიციაში, სა-
დაც ობიექტი ამოგლეჯილია თავისი კონვენციური კონტექსტიდან
და ახალ გარემოებებში მოთავსებით, სრულიად ახალ შინაარსს

იძენს. „გარე ობიექტმა“¹ გაწყვიტა კავშირი თავის ჩვეულ გარემოს-თან. მისი შემადგენელი ნაწილები ისე განთავისუფლდნენ, რომ სრულიად ახალი ურთიერთობები შექმნეს სხვა ელემენტებთან – ანდრე ბრეტონი (მაქს ერნსტის შესახებ).

„გარე ობიექტი“ ავანგარდში, ისევე როგორც დოკუმენტურ კინოში, ნედლ მასალად გამოიყენებოდა, თუმცა, არა სოციალურ, ეკონომიკურ თუ მეცნიერების რაციონალურ თემად, არამედ მისთვის დამახასიათებელი კონტექსტიდან ამოგლეჯით იქცეოდა მასალად ირაციონალური ხედვების გამოხატვისთვის.

ფილმები, როგორებიცაა „Ballet Mécanique“ (მექანიკური ბალეტი), „Entr'acte“ (ანტრაქტი), „Emak Bakia“, „Ghosts Before Breakfast“ (მოჩვენებები საუზმემდე), „An Andalusian Dog“ (ანდალუსიელი ძაღლი), „Diagonal Symphony“ (დიაგონალური სიმფონია), „Anaemic Cinema“ (ანემიური კინო), „The Blood of a Poet“ (პოეტის სისხლი), „Dreams That Money Can Buy“ (ოცნებები, რომელთა ყიდვაც ფულით შეიძლება) და სხვები – ვერც ერთ სხვა მედიუმში განხორციელდებოდა, რადგან მათი ბუნება კინემატოგრაფიულია.

ჯერ აღრეა იმაზე საუბარი, რომ ეს მოძრაობა ტრადიციად ან სტილად არის ჩამოყალიბებული და რომელიც ძველ ხელოვნებას შეედრება. ის ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდაა. ამის მიუხედავად, არსებობს რამდენიმე მიმართულება, რომლებშიც ექსპერიმენტული მცდელობების დიდი ნაწილია თავმოყრილი. ესენია: **აბსტრაქტული ხელოვნება და სიურრეალიზმი**.

ამერიკაში აბსტრაქტული კინოს ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები არიან **ძმები უიტნები**² (Whitney Brothers) და **ფრენსის ლი**³ (Francis Lee). მეორე მიმართულებას კი წარმოადგენენ **კურტის ჰარინგტონი** (Curtis Harrington), **მაიჯორ დევენი** (Major Deven) და **ფრენკ სტანფაფერი** (Frank Stanfather).⁴

¹ ხელოვნების თეორიაში გარე ობიექტი წარმოადგენს ხელშესახებ ან კონცეპტუალურ ელემენტს, რომელიც არსებობს ნამუშევრის ან მხატვრის შინაგანი წარმოსახვის მიღმა, მაგრამ გავლენას ახდენს შემოქმედებით პროცესზე.

² ჯონ და ჯიმს უიტნები – ამერიკელი ავანგარდისტი არტისტები და ექსპერიმენტული კინოს პიონერები.

³ ამერიკელი ავანგარდისტი, ექსპერიმენტული ანიმაციის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

⁴ ჰანს რიხტერმა დაუშვა კორექტურული შეცდომა და ცნობილი არტისტების სახელები შეცდომით დაწერა. Major Deven-ში მან იგულისხმა მაია დერენი (Maya

თუმცა, გარდა სერიოზული მცდელობებისა, არსებობენ „მიმდევრებიც“, რომლებიც ბოროტად იყენებენ მედიუმის უნარებს.

ინგლისში, საფრანგეთში, დანიაში, ჰოლანდიაში, ბელგიაში – **ექსპერიმენტული კინოს ჯგუფები**, რომელთა წევრებიც უმეტესად მხატვრები არიან, აგრძელებენ იმ საქმეს, რომელიც ავანგარდმა 1920-იან წლებში დაიწყო. ისინი მისდევნენ ერთადერთ რეალისტურ გზას, რომელსაც ხელოვანი უნდა გაჰყვეს – მხატვრული პრინციპების ერთგულებას. ამგვარად, ევროპაში პოლიტიკურმა ქარიშხლებმა დროებით შეაჩერა ეს ტრადიცია, მაგრამ ახალგაზრდა თაობამ ის ხელახლა გაითავისა როგორც ამერიკაში, ასევე მსოფლიოში.

დღეს უკვე აშკარაა, რომ ეს ტრადიცია აღარ გაქრება, არამედ განაგრძობს განვითარებას. იმის მიუხედავად, მცირე იქნება ეს მოძრაობა თუ მასშტაბური – მან კინოში ახალი მაგისტრალი შექმნა, რასაც აქვს მეტი, ვიდრე უბრალოდ ისტორიული მნიშვნელობა.

რაც უფრო გაძლიერდება და დამოუკიდებელი გახდება დოკუმენტური და ექსპერიმენტული კინო, და რაც უფრო ხშირად ექნება მაყურებელს მათი ნახვის საშუალება, მით უფრო შეიცვლება აუდიტორიის აღქმის სტილი და თეატრალურის ნაცვლად ეკრანულ ფორმას შეეჩვევა.

მხოლოდ მაყურებლის ასეთი „ტრანსფორმაციის“ შემდეგ შეიძლება და აუცილებლად დაიწყება გასართობი კინოს ცვლილება. თუ ეს „ოქროს ხანა“ დადგა, კინოკომერციასა და კინოხელოვნებას შორის განსხვავება წაიშლება.

Deren), Frank Stanffather კი დაწერა Frank Stauffache-ის (ფრენკ სტაუფეკერი) ნაცვლად. იხ. Bridaham, Mitchell, The Successful Duplication of Color Slides, College Art Journal, Vol. 10, #3, Spring, 1951, p. 263.

THEATROLOGY

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

THE LATEST INTERPRETATIONS OF DAVID KLDIASHVILI'S PROSE ON THE MODERN GEORGIAN STAGE

Abstract

Keywords: *Kldiashvili's prose, staging, modern interpretation, directorial concept*

David Kldiashvili's prose and dramatic works have been staged in Georgian theatre for over a century. Directors of different styles, generations, and professional levels staged his plays and productions based on short stories from various periods. In the works of that genius author, everyone finds something important for himself and transforms it into his interpretation of the concept. And yet, what is the phenomenon that keeps Kldiashvili's characters on stage, what makes them so interesting and attractive? What new messages or problems do directors see in his works, adapt their ideas to them, and bring them to life on stage? The reason for this is, first of all, the modernity of Kldiashvili's socio-political issues (which is why he is a classic), the effective conveyance of a plot or event in the case of staging prose works, and most importantly, lively, distinctive, and original characters.

In his works, Kldiashvili conveyed Georgian national features, characteristics, and problems of Georgian society, be they social, public, or personal, with an amazing mixture of humor and pain, and at the same time wittily, flexibly, and effortlessly. In his works, Kldiashvili addresses the acute confrontation problems between the individual and society.

In light of recent events in the country and against the backdrop of a political and social crisis, young directors have once again turned to Kldiashvili's works. At the end of the 2024 theatre season, in July, Giorgi Chaladze offered us his interesting interpretation concept of the play *Misfortune* and called the performance staged at the Theatre of Young Spectators *Blind Dogs*. In January 2025, *Victim* was staged by two young directors. Giorgi Kashia realized the play on the experimental stage of the Rustaveli National Theatre and called the performance *Victims*. Saba Aslamazishvili, at the Poti Valerian Gunia Drama Theatre, kept the original title of the story for the performance. Both productions are interesting in their way and different in concept, interpretation, style, and solution. I think the productions are united by associations with Federico Garcia Lorca. Giorgi Kashia directly included phrases from Lorca's *The House of Bernarda Alba* (staged on the educational stage of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University). The narrator character added to the play by Saba Aslamazishvili (staging authors: Manana Antadze and Saba Aslamazishvili) reminded me of Lorca's lecture about "Duende" (Theory and Play of the Duende).

In Kldiashvili's prose and dramaturgy, socio-economic issues serve as a background for the process of human and personal disintegration. In *Victim*, reflecting the life credo of a mini-society existing in a certain village, the author presents a confrontation between an individual and a degraded society. Those who are confined within frames and boundaries, who only exist and do not even live, do not love, do not enjoy, and even hate a free and full-of-life person, someone different from them. And if, by chance, such a person appears among them, of course, they brutally abuse him, make his life unbearable, and in the end destroy him.

When transforming a prose text into a stage text, Giorgi Kashia used the principle of montage and added phrases both from Kldiashvili's prose and dramaturgical works, as well as from other authors. He also introduced the character of the priest Vasil and assigned him the symbolic function of "binding" the concept of the play. Vasil Karikadze is a phantasmagoric character who has the image of a man who returned to the village from the afterlife world and is considered

a saint by the superstitious villagers. Giorgi Kashia turned Vasil into a dull village priest. The director begins and ends the performance with this priest, Vasil. According to the director's concept, priest Vasil is a weak person who does not have the strength to resist and prevent the prejudices, violence, and injustice that exist in his parish. He cannot confront an uneducated, cruel, and selfish society, whose members constantly mention the name of God and cross themselves, but have no inkling of divine love, kindness, forgiveness, or tolerance. The director also added Manana Gamtsemlidze's character of Elizabeth, to whom he has assigned the function of the village "madwoman." This kind, of abnormal old woman, seems to be the only one who has retained a sense of love and compassion. In Giorgi Kashia's play, each member of this ignorant, uneducated, superstitious, and violent society is a victim in itself. Moreover, through interaction, the director sometimes illuminates the auditorium, and one of the characters addresses those sitting in the hall: "How can a person degrade like this?" Perhaps the director is right—every member of society is to blame for the misfortune that is happening in our country today (and not only in our country but in the whole world). We are all degraded; a man, in general, has degraded. Maybe that is why, along with others, in the finale, the priest Vasil takes off his cassock; even the man of God no longer sees a way out. But he is also to blame for this; he is also degraded by his ineptitude because he responds to the events happening around him with silence; he does not resist violence. The author of the staging and musical design of the play is the director himself (fragments of musical works by Vazha Azarashvili, Vakhtang Kakhidze, and Robi Kukhianidze are used). The musical sequence arranged by him corresponds to the development of events and creates a certain emotional mood for the audience. I think it would be better to modernize the text when adapting the story. Especially since time is not defined in the performance, what happens on stage refers to both the past and the present.

Saba Aslamazishvili conveyed Kldiashvili's victim in a completely different way than Giorgi Kashia. When staging the story, Manana Antadze and the director modernized the spoken language of Kldiashvili's characters, removed some characters, such as the

nobleman Davit Karugdeladze and Marine's mother, Esma, and added a new character—the mute narrator. I think the director made his point clearer by making these changes. Everyone, each member of society, plays his/her role in life. But the mute narrator is the fate of each of us, a kind of “duende,” who is constantly on stage and hovers over each character of the play, be it Marine, Pepena, Nika, Onisime, Markoz, Sofio, or the “man of God” Vasil Karikadze.

In Victim of the Poti Theatre, the human feelings of the main characters are dulled: love, compassion, and tolerance. They create an uneducated and superstitious society, adhering to “tedious traditions,” and among their members, there is a huge problem of communication. And Marine, and, in a way, Pepena are their victims. Changes have been made to the text and characters, but the director remains faithful to the idea of the author.

Society, and not only Pepena, slowly but steadily sucks the life force out of Marine—a beautiful, cheerful, and full-of-life woman—and eventually kills her. Although Marine dies herself, in reality, every member of society is to blame for her death. In the finale, the director covered the dead Marine with black mud. This beautiful, innocent creature was smeared with mud along with Pepena by superstitious villagers. Even Marine's father, Marcoz, believed that Pepena had turned his daughter into a witch. It was Marcoz who branded Pepena with a red-hot iron. The villagers also considered Pepena a witch. And why? Because a woman who was widowed in her youth and worked constantly to support her family and child had no time to communicate with her neighbors?! No one knew anything about Pepena, and society could not tolerate anything different.

Everyone is a victim, but at the end of the performance, you feel the most sympathy for Marine. And the society that is depicted in Kldiashvili's novel or Saba Aslamazishvili's performance and is similar to our modern existence, our society, does not evoke compassion. Moreover, such a society should not exist; it should be “wiped out of existence.” For us to have faith and hope for the future, it is necessary to create a new society that will live not with the past but with faith in a progressive future. And the only way to survive, as stated in the performance program, is only love.

Giorgi Kashia and Saba Aslamazishvili correctly identified the main issue of Kldiashvili's story. The main point of the concept of their performances is the transformation of society into a pack of ignorant, uneducated, spiritually degraded, or depraved slaves and the suppression and destruction of personality. Of course, while researching the causes, they had different views and presented or conveyed their messages on stage through different interpretations, methods, and forms.

Tamar Tsagareli,
PhD. Associated Professor, Art Sciences, Media and Management
Faculty Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Tbilisi (Georgia).
Scientist-researcher of the Union of Tbilisi Municipal Museums

PERFORMANCE OR RELIGION

(An Episode in the Development of Indian Theatre)

Abstract

Keywords: *Eastern culture, religion, Indian theater, Middle Ages*

As Indian theatre, it was formed with severe, determined, dogmatic imperative, and its development was created according to unchanged laws, based on people's patience, obedience, and perfect quiet. In exchange, religion or an official ideology, promised him blessed beyond life, so taking care of it became one of the central moments of one's existence. As in an alien theatre, here Gods, Saints, and the foundation for performance stayed the same – the myth, the main actors of the drama. Unlike the old Greeks, India prohibited performances on political-state level conflicts and didn't have the law dogma of "three unity «(unity of time, place, and action), which represented the main characteristics sign of the European theatre. It should be noted that the sightseeing culture of both countries was based on theatre art «backbone» – ritual, mask, acts (plastic – verbal action). Aliens' theatre show gave priority to verbal stratum, and the Indian stage art to the visual side, based on which originated national schools of classical dance. Accordingly, the first Greek theatre art authors studied drama, and in Indian theatre literature research units were dance and music, which is included in the concept of Sanskrit drama: «Nataka» – «Natia» – «Nat» and means playing of one role and dance.

It should be mentioned that the first researchers of drama in Greece and Roma, but in India «Natakasi» were not direct eyewitnesses of the show. Philosophers, poets, even in India – priests became interested in the problems of ancient drama. As is known, even in

the antique epoch the theatre was studied and discussed by priests, and philosophers, which later created the foundation and gave an impulse to thinking and discussion of theatre by the representatives of the field.

The difference between philosophy and theatre arts is very large. Theatre artists' creativity is realized through the artistic types, but the philosopher is mainly operating with concepts. He uses both formal and philosophical logic, which implies the rational and irrational way of thinking. The interest object of theatre art is society's this or that event. The purpose of theatre is the artistic generalization of these events, theatre artistic generalization, which is of great importance to society. The sphere of philosophy applies to the whole existing reality, including the created reality generalized by theatre arts.

FILM STUDIES

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

THE CHALLENGES OF JAPANESE CINEMA IN THE 1970S

Abstract

Keywords: *film companies, national cinema, genres, censorship, changes*

With its cultural, geographical, and linguistic differences, Japanese cinema represented an exotic alternative to Hollywood; however, by the early 1970s, audience attendance in movie theaters was declining. The main reason for this was the limitless popularity of television.

To correct the situation, further adjustments were made to the national film industry, which saved most film companies from bankruptcy. The studio system has experienced a decline, but it has not completely collapsed, leading to the emergence of new perspectives. Famous film companies «Daiei» and «Nikkatsu» merged into a distribution network, which was named «Dainichi Film Distribution» («Dainichi Eihai»), although soon after «Nikkatsu» withdrew from this network. They and other film companies, due to the fact that they could no longer listen to the fierce competition with television, also filmed television films, the majority of which were shown in movie theaters.

The local film market was dominated by companies: «Toei», «Toho», and «Shochiku» but the last two of them invested less money in film production and preferred to invest in other areas of entertainment. The comedies of «Toho» were no longer suitable; its Jidaigekis no longer had many viewers, gangster films («Yakuza Eiga») were also discolored, since their monotonous, fabulous

plots did not interest the audience. Meanwhile, several adventure works that reflected various kinds of disasters have succeeded commercially. «Shochiku» maintained a strong authority in that the melodramas, comedies, or dramas it produced focused on the tenacity of the Japanese family.

Japanese cinema, due to its specificity, demanded knowledge of the extensive social, political, and historical circumstances of this country, so its products were intended only for the Japanese film market, and this situation became a kind of hindrance to exporting these products abroad.

The Commission for the Administration of the Moral Code of Japanese Cinema (abbreviated as «Eirin»), assembled on a similar model to the American old film censorship, strictly controlled the classification of films. The commission checked every film prepared for release in movie theaters. If the question of its demonstration was approved, it was given a specific five-digit mark and a classification of one of the four established. The first meant films aimed at audiences of all ages, while the second, third, and fourth prohibited the admission of 12, 15, and 18-year-olds to movie theaters, respectively. If any of the films presented in «Eirin» were found to contain extreme violence, detailed descriptions of murder, drug use, explicit testimony of sexual acts, etc., the commission did not prosecute its authors but turned them over to the police.

Some of the famous directors tried to obtain foreign funding for their projects but, in many cases, were in vain. Because of this, they had to either collaborate with small-capacity Japanese film companies or, together with friends, form a new company. It was during those times that the «Yonki no Kai» («Society of Four Horsemen») was established, founded by Akira Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Masaki Kobayashi, and Kon Ichikawa. Each of them was already an experienced and well-known filmmaker. «Yonki no Kai» and «Toho» released the joint work «Dodeskaden» (1970, dir. A. Kurosawa), in which the depressing reality was conveyed – the gall and hopeless everyday life of the inhabitants of the megapolis landfill. Then this film did not bring critical or commercial success on the Japanese film market, although it was received with considerable

interest abroad and in some countries was not only included in the festival program but also released in local movie theaters.

Leading film companies drew attention to «Pinku Eiga» («Pink Film»), a number of samples of which had attracted a large audience in the previous decade. Such low-budget films were mainly made by small film companies. The central figure in «Pinku Eiga» was a woman who would find herself in an acute criminal situation, accompanied by scenes of violence and erotica. The TV companies did not give the TV screen to the above-mentioned films. Nevertheless, «Pinku Eiga» remained one of the grossing directions of Japanese film production in the following years.

Since 1971, «Nikkatsu» has initiated production of «Roman Poruno» («Romantic Pornography»). These were erotic (rather than pornographic) films that continued the traditions of «Pinku Eiga». Because of this, «Nikkatsu» was abandoned by most filmmakers and actors. Their place was filled by those young people who served as assistants or apprentices in this film company. In addition, the management of «Nikkatsu» hired many actresses who wanted to participate in such films to work. The «Roman Poruno» films took little expense, little staff, and little time to shoot, although they were shown only in specialized cinemas, which were overflowing with young men. The popularity of «Roman Poruno» lasted about 20 years, and during this time «Nikkatsu» released 850 such works. The main thing in them was erotic scenes; the development of the rest of the plot was decided by the film director himself at his own discretion. The newcomers were not equal to veteran filmmakers who, thanks to their rich experience, tried to establish original styles in «Roman Poruno».

In the independent cinema, experimental directors were often invited by the Art Theatre Guild, which was founded with the aim of bringing both modern and classic foreign films to Japan and presenting them to the audience, but then this company also followed the film production and successfully cooperated with other small film companies in the release of co-productions. It owned a small chain of cinema theaters and partially invested its profits from there in future films. A thought-provoking film, «Throw Away Your

Books, Rally in the Streets» (1971), was shot by poet, playwright, film director, and photographer Shuji Terayama at the guild's invitation. The philosophy of this energetic musical lay in joy, anarchy, and rage. It opposed taste, politeness, and preferred songs, excesses, and sex, boldly representing the forms and peculiarities of self-expression of the younger generation in modern culture.

In December 1971, the film company «Daiei» went bankrupt, although three years later, with the help of the largest publishing house, «Tokuma Shoten» it was rebuilt as a production company, releasing a small amount of production. Basically, these were film adaptations of the novels that «Tokuma Shoten» was publishing.

To maintain its niche in the national film market, «Toei» tried not to lag behind «Nikkatsu» and made numerous films containing violence and erotica. For this, its managers sometimes invited European actors. Then they came up with a new direction – film pictures about Bandit girls, which was later called «Pink Aggression». Since the youth-themed works of the same film company were no longer suitable, they began to produce adventure films instead, which brought good income. The outstanding film director of «Toei» Kinji Fukasaku, made gangster films of a completely different handwriting, which were called real records of contemporaneous life and in which the criminal world of Japan was presented as an autocracy that was overpriced for money.

Meanwhile, such large companies came into the arena, which before had nothing to do with film production, and began to make films themselves. This brought new, unexpected competitors to «Nikkatsu», «Shochiku» and others. In previous years, some of the famous filmmakers, who were almost idle and waiting for the right time, contacted these companies and fulfilled their orders. In addition, the situation has changed in the acting circles – the film actors no longer belonged to any film company but decided to participate in the film projects themselves. The most famous of them even founded their own film companies, so instead of them (because they already demanded considerable salaries), sometimes producers preferred to invite popular singers and TV presenters.

The authority of the traditional genres – Jidaigeki and Gendaigeki – fell down. Of course, they were shot again, and some (e.g., series

about the blind fencer Zatoichi) continued to attract audiences, although they could no longer dominate the film market as much as in the early years. «Nikkatsu» tried to produce children's films, and for a short time such policies were commercially justified. Other film companies tried to rival Western cinema by filming «remakes» of high-profile American and European horror films (including the trilogy about Dracula), but they did not see any success in this regard. Instead, the front row featured smaller film companies making more profitable films, taking a seat at the film market, and bringing their products to the international arena.

Hollywood attacked the Japanese film market extensively and filled the movie theaters there with a considerable number of films. The Japanese could not do anything to counter such Hollywood hegemony. Large local companies often financed Japanese films as well as the film production of neighboring countries (based on the capacity of the domestic film market they had), although they hardly achieved any results. Leading film companies did not have the opportunity to raise talented filmmakers, did not try to reshape the ranks of employees, or create quality films. It became clear that Japanese cinema was facing complete degradation.

By the 1970s, Japan had become one of the world's powerful, economically developed countries, but this circumstance could not positively affect cinema, as the number of movie theaters became less and less, and local film companies produced less and less. A large part of the population belonged to the middle class, so, with few exceptions, the Japanese no longer made films about poverty. These social changes appeared in works of various genres, most notably, melodramas. In general, the once-popular branch of Shomingeki – Haha Mono, or film pictures about mothers, came to an end, since such poor, shabby, and pitiful people almost ceased to exist in Japanese reality. This model successfully moved into the television space, where films were made about happy mothers, exemplary housewives who had wonderful families and had the best living conditions.

Tata Metivishvili,
Master of Audiovisual Art, Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University,
Supervisor – Film Director, Doctor of Audiovisual Arts, Associate
Professor Vazha Zubashvili

COLOR AND METANARRATIVE: BREAKING THE FOURTH WALL WITH VISUAL SYMBOLISM

Abstract

Keywords: *Metanarrative, Fourth Wall, Visual Symbolism,
Color Theory in Film*

Cinema is one of the most powerful forms of visual communication, where the use of color and narrative structures plays a crucial role in shaping audience perception. In cinematographic language, color symbolism serves as a key mechanism for conveying emotions, defining characters, and enhancing thematic depth, while breaking the fourth wall disrupts traditional narrative conventions, making the audience an active participant. This research analyzes the interplay between these two elements in both classical and contemporary cinema, exploring their relationship and impact on cinematic storytelling.

The study demonstrates that the combination of color symbolism and fourth-wall breaking in cinema creates a metanarrative structure that not only enhances visual aesthetics but also manipulates audience perception. The use of color intensifies emotional impact, while breaking the fourth wall disrupts conventional storytelling, drawing viewers into the narrative as direct participants. Together, these techniques create an innovative cinematic experience that requires in-depth analysis, particularly in the context of new-generation films.

This research is based on the narrative functions of color symbolism and fourth-wall breaking. Theoretical approaches from Roland Barthes, Sergei Eisenstein, and Jean-Luc Godard are applied,

alongside an analysis of specific films, including Schindler's List (1993), The Truman Show (1998), Annie Hall (1977), and Persona (1966). Special attention is given to how color coding aids narrative construction and how breaking the fourth wall alters audience perception.

Key Findings

Color Symbolism in Cinema

Red (Passion, Danger, Death, Emotion, Power)

- Cries and Whispers (1972, Ingmar Bergman) – The film is saturated with red, symbolizing pain, death, and emotional intensity.
- Three Colors: Red (1994, Krzysztof Kieślowski) – Red symbolizes communication, connection, and destiny.
- Schindler's List (1993, Steven Spielberg) – The little girl's red coat in an otherwise black-and-white film stands as one of the most powerful visual symbols.
- The Shining (1980, Stanley Kubrick) – Red is used to convey anger and impending horror.
- Her (2013, Spike Jonze) – The color red represents passion, loneliness, and an emotional connection to technology.

Blue (Sadness, Calmness, Mystery, Freedom, Coldness)

- Three Colors: Blue (1993, Krzysztof Kieślowski) – Blue represents freedom and emotional isolation.
- The Fifth Element (1997, Luc Besson) – Blue highlights Diva Plavalaguna's otherworldliness and spiritual tranquility.
- Moonlight (2016, Barry Jenkins) – The film's visual aesthetics are dominated by blue, symbolizing serenity and self-discovery.
- Neon Demon (2016, Nicolas Winding Refn) – Blue is used as a cold, hypnotic, yet threatening element.
- Avatar (2009, James Cameron) – Blue represents nature, spirituality, and an alien culture.

Green (Nature, Life, Authenticity, Doubt, Fear, Mystery)

- Vertigo (1958, Alfred Hitchcock) – Green is symbolically linked to mystery, hypnosis, and obsession.
- The Matrix (1999, The Wachowskis) – The digital world of the film is tinted green, reflecting technological control and artificial reality.
- Three Colors: Green (A hypothetical continuation of Kieślowski's trilogy could associate green with doubt and nature.)
- Hereditary (2018, Ari Aster) – Green frequently appears as a symbol of madness, supernatural fear, and a cursed fate.
- Oldboy (2003, Park Chan-wook) – The green color in the environment accentuates secrecy, uncertainty, and psychological distress.

Breaking the Fourth Wall and Audience Engagement

- Direct Address to the Audience – Films such as Alfie (1966) and The Wolf of Wall Street (2013) use humor and irony to engage viewers.
- Visual Manipulation – The Truman Show employs shifts in color and camera perspective to create a sense of narrative transformation.
- Narrative Disruption – Persona (1966, Ingmar Bergman) challenges the cinematic reality, while breaking the fourth wall alters audience perception.

The Relationship Between Color and Fourth-Wall Breaking

- Some films use color to amplify the effect of breaking the fourth wall, altering audience perception (Funny Games – stark lighting contrast heightens the unsettling experience).
- In other cases, color shifts are used to deceive the audience (The Truman Show – artificially bright colors in Truman's world contrast with the darker tones of reality).

Gvantsa Tsiklauri,
Director of ARTv, the educational
television of the Shota
Rustaveli theater and film georgia state university,
FilmDocumentary filmmaker, Master
Supervisor: Tinatin Chabukiani, Doctor of Arts

ARTISTIC EDITING IN DOCUMENTARY CINEMA

Abstract

Keywords: *Editing, Documentary cinema, camera; transformation, interview, reality, filmmaker*

Documentary cinema, as a form of representing reality, contains a fundamental dilemma between objectivity and subjective interpretation. While its aim is often to convey facts with credibility and precision, contemporary documentary practice increasingly employs artistic devices—particularly editing—to guide the viewer’s emotional, aesthetic, and intellectual perception. The line between documentation and artistic intervention continues to blur, allowing the documentary form to evolve into something far more expressive and interpretive.

Editing is one of the fundamental elements of cinematography. It is not only a technical tool for organizing narrative but also possesses profound aesthetic and conceptual significance. Through editing, filmmakers control the rhythm of a film, determine how information is revealed, and—perhaps most importantly—shape the viewer’s understanding and emotional response to the subject matter. Especially noteworthy is the role of artistic editing in documentary cinema, where the representation of reality becomes intertwined with the author’s interpretation. In such contexts, editing is not just about connecting shots; it becomes a creative act, a process of meaning-making.

Artistic editing plays a central role in shaping modern documentary film. Through it, the director not only assembles visual material but also constructs a personal version of reality—subjective, emotional,

interpretive. A filmmaker might use montage to emphasize contradictions, layer archival footage with contemporary sound, or juxtapose seemingly unrelated scenes to provoke new insights. In *The Act of Killing* (2012), for example, director Joshua Oppenheimer invites perpetrators of historical violence to re-enact their crimes in cinematic form, then uses editing to blend these performances with real-life interviews, creating a surreal, ethically challenging landscape that defies traditional documentary norms.

The goal of this article is to examine the role of artistic editing in documentary cinema, to analyze its influence on the perception of reality, and to identify those stylistic and theoretical features through which it transcends the boundaries of traditional documentary frameworks. Editing, as an instrument for transforming time and space, inevitably alters events and, consequently, the representation of reality. However, when it acquires a distinctly artistic function—through stylization, symbolism, rhythm, and narrative modeling—it prompts a key question: where is the boundary between artistic interpretation and the ethical responsibility of documentary film?

One of the earliest examples of artistic editing in non-fiction filmmaking can be traced back to Soviet montage theory. Pioneers like Sergei Eisenstein and Dziga Vertov saw editing not just as a tool of continuity, but as a way to create intellectual and emotional responses through conflict and contrast. Eisenstein's «intellectual montage» used collision of images to generate abstract ideas. Vertov's «Man with a Movie Camera» incorporated rapid, rhythmic editing, self-referential camera work, and visual metaphors to present Soviet life not as it was, but as it might be envisioned through the lens of ideology and innovation. These early experiments laid the groundwork for a broader understanding of how documentary images could be manipulated for expressive effect.

Documentary cinema often relies on archives, interviews, and visual chronicles, but their mere combination for informational purposes does not guarantee artistic value. Editing is the very tool that brings cohesion to multidimensional material. It organizes not only footage but the experience of watching. Sound design, noise, and music activate not only cinematic but also psychological and

cultural elements, resulting in a deeper engagement with the film's content. The fusion of these elements often results in a cinematic language that is more akin to literature or visual art than to traditional journalism.

In documentary cinema, the role of artistic editing extends far beyond the organization of chronological or thematic sequences. It offers the viewer an emotional and intellectual experience that guides them not only through the process of receiving information but also through asking deeper questions—about their own role and about the outside world. In this way, the viewer becomes not just a passive observer but an active participant in the construction of meaning.

This research seeks to explore the intermediate space between the artistic and the documentary—a space in which documentary cinema is no longer merely a reflection of reality but a new, often subjective formulation of it. Artistic editing in documentary film should not be regarded as deception but as a means of deeper reading of reality—an interpretation that may, at times, be more truthful than a surface-level fact. The essence of such editing lies in its ability to preserve emotional authenticity even when altering literal continuity.

In conclusion, as the documentary genre continues to evolve, artistic editing stands at the forefront of this transformation. It empowers filmmakers to interpret, question, and even reimagine reality, while also inviting audiences to engage with the material on a more personal, intuitive level. Far from undermining the integrity of documentary work, such editing strategies enrich its expressive potential—bridging the gap between objective documentation and the human need for narrative, emotion, and meaning.

MEDIA STUDIES

Natia Tkemaladze,

Doctoral student at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Supervisors: Laura Kutubidze, Doctor of Journalism,

Associate Professor

Tamar Vashakidze, Doctor of Philological Sciences, Professor,

Head of the Department of Georgian Speech Culture at Arn.

Chikobava Institute of Linguistics, Head of the Georgian Philology

Program at Georgian-American University

MEDIA LANGUAGE – AS A KIND OF STYLE

Abstract

Keywords: *Media, Media language, Stylistics*

Media, as an abbreviated form of mass media, is used to denote forms of communication designed to reach many people (press, radio, television, network media) and includes all means of mass communication through which information is communicated to the public (books, films, print/broadcast/online media, advertising, public relations, show business and mass sports events). Mass communication is the process of distributing messages rapidly, continuously, and universally that are sought and consumed by the audience. Each social formation determines the type of thinking, which is reflected in a language.

In order to perceive and understand information in media language, it is necessary to express the content and thought clearly and simply. It is one of the branches of functional stylistics or an expressive means of language that clearly and simply presents what is being said.

Style, as a term, belongs to the most widely used concepts. We can find it in many expressions: *tskhovrebis stili* “lifestyle”, *ktsevis stili* “behavior style”, *mushaobis stili* “work style”. It comes from the

Latin word “stilus” and means a pointed writing stick, the original purpose of which was writing and correcting the writing. Later, its meaning expanded and denoted the manner and technique of writing. Then, it developed into a normative discipline and became the discipline of rhetoric or oratory.¹ Accordingly, style has been an object of study since ancient times. Aristotle, Cicero, and Quintilian considered it to be a proper adornment of thought.

The modern understanding of style is quite broad, and its possibilities are unlimited; thus, it can be high, low, classical, realistic, oratorical, simple, epistolary, ready-made, etc. The concept of stylistics combines several important components: knowledge of functional styles; the creative, expressive use of lexical and grammatical synonymy and linguistic means.

Scientific and technical progress has significantly affected all aspects of modern life, as a result of which a new form of relations has been formed – mass communication. The emergence of printed books, the press, radio, cinema, and television contributed to the development of this communication. Naturally, the latter affects the enrichment of a language.

Media language is one kind of functional style. The positive side of media language style lies in its clarity. If the style is not clear, it cannot achieve its goal, i.e., it should be neither high nor low. It should be appropriate for the message in a given case (which depends on the context or what information the media outlet should give to the listener, viewer, or reader).

For the media, clarity and conciseness of information are important so that it can be easily perceived by the public. That is why the media often relies on visual elements for expression – images, videos, and graphics... The tone and style of media language vary depending on the genre and target audience. For example, news media can be more formal than entertainment programs. Modern media language is characterized by interactivity, dialogic speech, hypertextuality, and stylistic diversity. These characteristics reflect the author’s worldview and are mainly tailored to the audience.

¹ Sanikidze T., Sanikidze I., Practical, 2009, p. 3.

Our ultimate goal is to study all of the above-mentioned points characteristic of media language based on Georgian mass media, while the aim of this article was to review the Georgian and foreign scientific literature related to the issue, followed by an analysis of specific topics and conclusions.

CHOREOLOGY

Nino Aidarashvili,

Doctoral student at the Georgian Shota Rustaveli State University
of Theatre and Cinema

Supervisor: Choreologist, Doctor of Art History,
Research Fellow at the Dimitri Janelidze Scientific Research
Institute of the Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State
University – Khatuna Damchidze

DANCE AS A METAPHOR AT GEORGIAN DRAMA THEATRE

Abstract

Keywords: *dance, metaphor, theatre, movement, actor*

In the system of theatrical speech signs, the identification of the choreographic lexicon is still an unexplored subject. Our interest is a choreographic metaphor and how it is used as a means of communication for conveying various hidden content or ideas. We conduct research based on directorial works from different epochs, which help to interestingly present the vision marked by different creative styles.

„The Troubles of Darispan“ by director Shalva Gatserelia clearly shows how important and relevant choreographic metaphor is for theater. In this regard, we highlight two dance episodes that demonstrate how important the movement presented in the mise-en-scène is for conveying the content as proposed by the playwright. On the one hand, the entry of

Pelagia-Natalia and her movement with an umbrella indicates some pleasant expectation, the outline of „Waltz“ is performed on the stage. At the end of the performance, Natalia and Osiko perform another dance – „Kartuli“. It is noteworthy that Natalia starts dancing and, at the request of her godmother (Martha), invites a young man

to dance. The metaphorical *mise-en-scènes*, full of minimalist movements, convey the message more clearly.

In „Irine's Happiness“ by Shalva Gatserelia metaphorically interesting is the scene where Irine learns that she is getting married to Abesalo. She dances to the music of the Waltz and via her movements tells the audience of her misfortune and resignation to fate. One of the author's main

points – becoming a victim of circumstances, problems caused by lack of love, and couple's coexistence – was presented with greater intensity through choreography and language of plastic arts.

In „Jaqo's Dispossessed“ by director Temur Chkheidze there are two scenes presented through choreography. On the stage, an actor dances „Ossuri“. To the accompaniment of the melody, he moves on the spot, skillfully playing with his outstretched fingers. His hand resembles a large paw of an animal as if intends to capture its victim. Margot, sitting nearby, is looking at him with fearful eyes. The second *mise-en-scène*, where Margot begins to move with outstretched arms, is distinguished in tragic nature. Her arms depict a heavy, broken movement. Now the woman rests in Jaqo's arms willingly. At the end of the *mise-en-scène*, the dancer of „Ossuri“ appears again, now showing with his finger movements how Jaqo subjugates the woman's entire body.

In „Jaqo“ by director Gocha Kapanadze Jaqo's first appearance is accompanied by an Ossetian melody. Jaqo jumps onto the bed on the stage and starts dancing, doing Ossetian dance movements; when dancing, he opens and closes his hands, as if trying to squeeze the victim in his fist. This movement involves capturing the victim and ensnaring it. Next episode of the dance. – Margot seems more confident, Jaqo has turned the woman into his property. Jaqo and Margot, who are sitting on his neck, imitate a dance to Ossetian melody. Margot spreads her arms gently as if preparing to take off; Jaqo, full and very satisfied, squeezes both of the woman's legs tightly, proving that the prey is already his, he is holding the woman above himself. This is not just a dance; it is a metaphorically coded apotheosis of violence.

In terms of revealing choreographic metaphor, the Waltz movement in „Kvachi Kvachantiradze“ by Dimitri Aleksidze reveals the utmost respect of a man, intoxicated by love, who makes a woman feel infatuated and tries to enchant her. The lady moves modestly, shyly, clearly feeling uncomfortable next to the man. All movements in the dance from the beginning to the end are metaphorical and show the features of male and female characters, making us think about their goals and aspirations.

In Bertolt Brecht's „The Caucasian Chalk Circle“ (choreographer, Yuri Zaretsky), staged by director Robert Sturua at Rustaveli Theater, the first choreographic episode appears at the very beginning. It should be noted, that the actors move freely on stage, using the dance lexicon of diverse choreography genres. It's more like an improvisation than a staged dance. Choreographer Yuri Zaretsky created a plastic image for each actor that was in complete harmony with the musical part. Some actors move in pairs with elements of waltz, while others walk around the stage alone, at an accelerated pace and with characteristic movements. The maids move simultaneously in a frontal row with a characteristic movement against the background of music. It feels that the director's task is to show free, improvised joy, thus precisely depicting the society of the time.

In „The Caucasian Chalk Circle“ by Avto Varsimashvili, there is an interesting *mise-en-scène* where Grushe Vachnadze's dying husband gets out of bed, grasps Grushe by hand, and they both dance „Kartuli“. The dance features an episode of „escape“ when the woman wins away from the man, but the man meets her on the other side. Grushe moves her arms unnaturally and looks down as if deliberately avoiding the sight of a man she doesn't know. The man, taken over by passion spreads his arms wide and blocks Grushe's path. The melody changes – now the movement of the man and woman is reminiscent of a „Waltz“. The scene embodied via the dance is a kind of preamble to the content conveyed later.

In „The Snake Woman“ by Robert Sturua, the *mise-en-scène* begins with a dialogue between fairies. To tell the story one of the fairies rushes in with characteristic plasticity, to the accompaniment of music. Her bouncing steps blend harmoniously with the rhythm of

the music. The process of storytelling is also depicted in the fairy's aerial movement. The characters wearing the masks of „Commedia dell'arte“ characteristically move on the stage. The play boasts an abundance of folklore elements. The king, who sets out in search of Kelestani, enriches the episode of search with the elements of the „Khorumi“ dance. The play creates a fairy-tale atmosphere; noticeable is the flexible plasticity of the characters.

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

WOMEN'S DANCE MYSTERIES ASSOCIATED WITH INCLEMENT WEATHER IN GEORGIA

Abstract

Keywords: *choreography, the artistic discipline of dance, traditional circle dance, circle dance performance, mystery, religious ceremony, corrective action*

Throughout history, agriculture has played a vital role in the economy and culture of Georgia. The polytheistic pantheon of the Georgian pagan tradition includes deities designated to oversee various societal domains, paralleling practices found in other cultures. Notably, the agricultural sector has sought the favor of supernatural forces, which has led to the preservation of ritual practices associated with deities of fertility and weather control within Georgian cultural heritage.

These rituals can be categorized into two main types: the first involves preventive actions using sacred water, while the second consists of rituals specifically aimed at alleviating prolonged adverse weather conditions. Weather-influencing rituals were not tied to a strict calendar but were conducted in response to particular meteorological phenomena.

Similar to various other ritual practices, the efforts to mitigate adverse weather in Georgia were predominantly orchestrated by women. These ceremonies employed a syncretic art form, with dance serving as a vital sacred element of the rituals.

Researchers of Georgian choreography, Lili Gvaramadze and Avtandil Tataraidze, have delved into these rituals, emphasizing that dance is an indispensable aspect of these ceremonies. Gvaramadze asserts:

„Lazaroba“ is linked to pagan traditions. This custom was accompanied by an ancient song known as „Lazare“, which was performed during times of drought or excessive rainfall. While the lyrics would vary based on the circumstances, the musical structure remained consistent. Given that singing and dancing were closely intertwined in earlier times, it is likely that a ritual dance accompanied the performance of „Lazare“, characterized by fluid and graceful movements“.

Gvaramadze’s statement implies the incorporation of syncretic art within religious rituals, a logical interpretation. However, we contend that this perspective is inadequate. In our assessment, dance played a far more crucial role in the ritual than merely serving as a decorative element. Throughout our research, we consistently encountered evidence highlighting the importance and sacred function of dance in religious ceremonies. We argue that in the Lazaroba ritual, dance was a fundamental component, on par with the chanting, and held equal significance to other artistic forms involved in the ceremony.

Avtandil Tataraidze further investigates the presence of dance within various ritual classifications, particularly through the example of „Kokhinjroba“, which has been documented in the Racha region. In this ritual, dance serves as the concluding phase of a folk celebration, highlighting its significance within the cultural context.

While dance is not explicitly mentioned in any weather-related rituals in Georgia except for „Kokhinjroba“, it is difficult to believe that these ceremonies entirely excluded dance, especially in their concluding phases, which involved feasting with food-laden participants. It seems improbable that these rituals would have omitted dance and entertainment, particularly during the final parts.

We agree with Tataraidze’s assertion that it is unlikely for weather-related ceremonies to have completely excluded dance. However, we take exception to the notion that dance was solely reserved for the concluding phase of the celebratory feast. Though dance is indeed a crucial component of Georgian festivities, its significance within rituals is heightened when it is performed as a sacred act, rather than merely as part of the final celebrations.

Weather-related rituals aimed at influencing droughts and excessive rainfall are known in Georgia by various regional names, including „Lazaroba“, „Gonjaoba“, „Koti-Kotoba“, „Didebaze Dalva“, and „Tsqvimis Mokhvna“ (Rain Plowing). Although these local names differ, their underlying purpose remains consistent: to seek divine favor through religious rituals for desired weather conditions. Our objective is to reconstruct the choreographic elements of these ceremonies and to identify the dance forms inherent within them.

Numerous scholars have documented ritual performances related to droughts and prolonged rainfall across various regions of Georgia. However, this study will specifically focus on the insights offered by Ivane Javakhishvili, with the aim of emphasizing the significance of dance within the Lazaroba ritual.

Javakhishvili's descriptions clearly highlight a fundamental aspect of women's dance rituals: the presence of a „chosen one“. During the „Tetri Giorgoba“ (White George Festival), a „slave woman“ is designated as the divine representative. The „Batonoba“ (Lords' Ritual) is conducted by a specially appointed „mediator“, while in the Khevsurian „Tavalart Ageba“ (Tavalart Ascension), the chosen figure is referred to as the „Meene“.

In the Lazaroba ritual, a virgin originally served as the sacrificial victim. Javakhishvili clearly states that the ritual involved a form of simulated human sacrifice. This observation leads us to propose that, similar to other ancient women's dance mysteries, the concept of the „chosen one“ was a vital component—whether in the capacity of a sacrificial victim or as a priestess. Among the previously discussed rituals, two are distinctly identified as dance-based mysteries.

With respect to the Khevsurian „Tavalart Ageba“, in which the „Meene“ represents the chosen figure, scholar Dimitri Janelidze highlights in his seminal work, „The History of Georgian Theatre“, that this ritual was conducted in a *saperkhulo* (group dance) format. Such parallels reinforce our hypothesis that the Lazaroba ritual would be inconceivable without the element of dance.

In examining the White George festival, we find that ancient pagan worship encompassed sacred circle dances and the presentation of sacrificial offerings. The Lazaroba ritual likewise featured ritual

songs and the symbolic dousing of a selected girl in water—an act that, as noted by Javakhishvili, signified a form of human sacrifice. Therefore, we contend that, in addition to singing, the performance of a ritual dance (such as a perkhuli or round dance) should also be regarded as an essential element of the ceremony.

Zurab Kiknadze describes syncretism in folk celebrations as follows:

„Complex manifestations of syncretism can be observed in folk festivals and performances, where various elements such as spoken language (even in the form of a scripted narrative), visual arts (including masks and costumes), music, and dance are cohesively integrated into a singular event“.

The Lazaroba ritual fully aligns with Kiknadze’s definition, encompassing multiple branches of folk art within a single ceremony.

Our confidence in this research is reinforced by Dimitri Janelidze’s theory that ancient Georgian dramatic performances were structured as saperkhulo (circle dance) spectacles. According to Janelidze, „The primary bearer of melody and text was initially the round dance, which held the greatest importance“.

If we apply this perspective to the Lazaroba ritual, our hypothesis regarding the essential role of round dance in the ceremony becomes even more justified.

ART MANAGEMENT AND CULTURAL TOURISM

Vakhtang Beridze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia
State University

HISTORY AND CHARACTERISTICS OF CULTURAL ORGANIZATIONS IN THE LATE 19TH CENTURY AND DEMOCRATIC GEORGIA

Abstract

Keywords: *cultural management, cultural organizations, 19th century Georgia, cultural policy, institutional development*

Cultural management has historically been a crucial component of societal development, directly impacting national identity, heritage preservation, and economic progress. The evolution of cultural management systems has been closely linked to state governance models, with cultural policy implementation often determining political and economic success. The governance of cultural institutions involves strategic planning, financial management, human resources coordination, and public engagement, all of which rely on institutional frameworks, legal environments, and governmental priorities. Effective cultural policy requires a structured approach to resource allocation and a deep understanding of historical heritage, national identity, and sustainable economic development.

In the 19th century, as states began to play a more active role in cultural governance, different financing models emerged, including centralized (e.g., Russian Empire, France), decentralized (e.g., the United Kingdom, the United States), and hybrid models (e.g., Germany, Italy). These models influenced the operational structures and roles of cultural organizations within society. Georgia's cultural management history developed under complex socio-political and economic conditions. The annexation of Georgia by the Russian Empire in the early 19th century introduced strict censorship systems while simultaneously fostering certain cultural projects, including

public education and theater development. Despite imperial control, national movements actively sought to preserve Georgian culture, resisting assimilation efforts and advocating for independent cultural spaces.

By the late 19th century, Georgian intellectuals and cultural movements significantly reshaped cultural governance, establishing institutions such as the Society for the Spread of Literacy among Georgians, professionalizing theater, and expanding publishing industries. These developments played a vital role in fostering national consciousness and promoting the idea of self-governance. The Democratic Republic of Georgia (1918-1921) introduced a decentralized cultural management model, emphasizing state funding, institutional autonomy, and national identity preservation. However, Soviet rule re-centralized cultural governance, enforcing ideological control while expanding cultural infrastructure, including theaters, libraries, and fine arts institutions. The Soviet regime used cultural policy as a tool for ideological dissemination, significantly impacting heritage preservation and artistic expression.

The 19th-century cultural policies and the reforms introduced by the Democratic Republic of Georgia had a lasting impact on national identity formation, education, and artistic expression. These initiatives created a foundation for modern cultural institutions and highlighted the role of culture in nation-building. While Soviet centralization later imposed restrictions, the legacy of the 19th-century movements and early democratic governance continues to shape contemporary cultural policy in Georgia.

The experience of cultural management in Georgia throughout the 19th and 20th centuries provides valuable lessons for contemporary policy-making. Sustainable funding models, enhanced collaboration between the public and private sectors, professionalization of management, and technological advancements in cultural administration remain critical. Today, innovative management approaches, digital technologies, and international cooperation play a crucial role in ensuring the sustainability of cultural institutions. Future policies should emphasize flexibility and inclusivity, fostering an adaptive cultural strategy that integrates local heritage into a broader global cultural landscape.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

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