მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში

VIII

INTERPRETATION OF MYTH IN ARTS

თბილისი
2018
Tbilisi

გამომცემელ-რედაქტორი: **ნატო გენგიური,** პროფესორი, ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის ხელმძღვანელი.

Publisher-editor: **NATO GENGIURI,** Professor, Head of the Quality Assurance Department of the Faculty of Humanitarian and Social Science, Business and Management

რედაქტორები: **ნატო გენგიური, ლელა ოჩიაური, გიორგი ცქიტიშვილი, თათია ჩხეიძე**

ლიტერატურული რედაქტორი: **მარიამ იაშვილი**
დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**
კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

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

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

კადრი ფილმიდან „ნატვრის ხე", რეჟისორი: თენგიზ აბულაძე. 1976.

The front cover: Fragment from the film **The Wishing Tree,** Director: Tengiz Abuladze. 1976.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი", 2018
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House "Kentavri" 2018

ISBN 978-9941-9187-1-1 (ტომეული)
ISBN 978-9941-9572-3-9 (ტომი VIII)

მითის ხსენებაზე ადამიანთა უმრავლესობას ანტიკური საბერძნეთი ახსენდება. თუმცა კაცობრიობის ისტორიაში არ უარსებია ხალხს და ეპოქას, რომელსაც თავისი მითები არ შეექმნა. ბევრგან მას ეფუძნებოდა ფილოსოფია და რელიგია, და თითქმის ყველგან მითებიდან საზრდოობდა ხელოვანთა შემოქმედებითი შთაგონება. მათი წყალობით მითოლოგიურმა პერსონაჟებმა ათასწლეულებს და საუკუნეებს გაუძლო და თანამედროვე კულტურის ნაწილი გახდა. მითები იბადებოდნენ გაცილებით ახლო წარსულშიც და ჩნდებიან ჩვენ თანამედროვეობაშიც. მითის ასეთ ფართო გაგებას ეფუძნება წინამდებარე კრებული. ის თავის თავში აერთიანებს 26 სტატიას, რომლებიც ეძღვნება ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს – თეატრისა და ქორეოგრაფიის, კინოსა და მედიის, მუსიკისა და არქიტექტურის, ქანდაკებისა და ფოტოგრაფიის კონკრეტულ საკითხებს. ალნიშნული გამოკვლევები თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის 2017 წლის ხელოვნების მკვლევართა მე-10 სამეცნიერო კონფერენციაზე იყო წარმოდგენილი და ჩვენი სამეცნიერო კრებულთა სერიის მე-8 ტომში გაერთიანდა საბლწოდებით „მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში“.

At the mention of myth most people recall ancient Greece. However, in the history of mankind all people and epochs created their own myths. Philosophy and religion were mostly based on myths and were creative inspiration of artists. Thanks to them, mythological creatures have endured millennia and centuries and became a part of modern culture. Myths were created in the recent past and appear nowadays. The present collection is based on broad understanding of myth, which unites 26 articles dedicated to various fields – specific issues of theater and choreography, cinema and media, music and architecture, sculpture and photography. Mentioned researches were presented at the 10th Scientific Conference of Art Researchers of the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University and was included into the 8th volume of the series of our scientific collection entitled "Interpretation of Myth in Arts".

შინაარსი

თეატრმცოდნეობა

თამარ ბოკუჩავა
ძალადობისა და ტანჯვის მითოლოგიური პარადიგმები „ტროელ ქალებსა“ და „პრომეთეში“ 13

მარინე (მაკა) ვასაძე
მიულერის მედეას სამსახოვანება კარმელო რიფიჩის „მედეა მასალაში“ 24

მაია კიკნაძე
ლეგენდა შოთა რუსთაველზე 31

მანანა პაიჭაძე
მითი ძართულ კლასიკურ ბალეტში (ს. პროკოფიევის „ძე ცთომილი“, ა. სპრიაბინის „პრომეთე“) 49

თამარ ქუთათელაძე
მითის ტრანსფორმაცია ძართულ სცენაზე, – „ოიდიპოსი“, „მედეა“, „ანტიგონე“ 57

თამარ ცაგარელი
ბერძნული მითოლოგია და დრამატურგია 68

გიორგი ცქიტიშვილი
დილემა 74

კინომცოდნეობა

ირინე დემეტრაძე
მითი და ისტორია 87

ზვიად დოლიძე
მითოლოგია იტალიურ კინოში 95

მაია ლევანიძე
მითოლოგიზებული რეალობა: თავისუფლებიდან ფუნდამენტალიზმამდე 103

ლელა ოჩიაური
მითების დაბადება და ნგრევა ახალი სამყაროების შექმნის დასაწყისში 110

ქეთევან პატარაია
დედალოსისა და იკაროსის მითის ინტერპრეტაცია რეზო გაბრიაძის ლიტერატურასა და კინოდრამატურგიაში 118
გიორგი რაზმაძე
სოცრეალიზმის მითებთან ბრძოლა ქართულ კინომცოდნეობაში 128
ქეთევან ტრაპაიძე
დევნილი ორფეოსი 137
გიორგი უღრელიძე
მითების ეკრანიზაციის თავისებურებები კინოპულტურაში 143
გიორგი ღვალაძე
ოპერად ძცეული მითის ეკრანიზაციის მცდელობა 150
თეო ხატიაშვილი
მოგვთა ალბერტ სერასეული თაყვანისცემა 158

ხელოვნებათმცოდნეობა

ირინე აბესაძე
ქართველი მოქანდაკე ბერძნული მითების საუფლოში 167
ნატო გენგიური
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობა რუსთველზე – „მითი“ და ისტორიული რეალობა 177
ნათია წულუკიძე
ფოტოგრაფიული მითის დესაკრალიზაცია პლასტმასში გაჭედილების ციფრული რეალობის არაგადამწყვეტი ფაქი 187

მედიოლოგია

ლუბა ელიაშვილი
ურჩხულის მითოლოგემის ტრანსფორმაცია 209
გიორგი ჩართოლანი
მითი, როგორც პოლიტიკური დღის წესრიგის განმსაზღვრელი და მედიის როლი ახალი მითების დამკვიდრების პროცესში 220

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე
მითოლოგიური პარადიგმები XX საუკუნის ოპერაში 237
გვანცა ღვინჯილია
„იესო ქრისტე სუპერ მარსკვლავი“ – ჰიპების სახარება 247
მარიამ ჭინჭარული
როკ-კულტურა და მისი ადგილი საბჭოთა საქართველოში 258

ქორეოლოგია

ანანო სამსონაძე
„დალის სახე ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში“ 269

CONTENT

THEATRE STUDIES

Tamar Bokuchava
THE MYTHOLOGICAL PARADIGMS OF VIOLENCE AND SUFFERING IN "TROJAN WOMEN" AND "PROMETHEUS" 288
Marine (Maka) Vasadze
THREE FIGURATIVENESS OF MULLER'S MEDEA IN THE "MEDEA MATERIAL" OF CARMELO RIFICI 289
Maia Kiknadze
LEGEND ABOUT SHOTA RUSTAVELI 290
Manana Paichadze
THE MYTH IN THE GEORGIAN CLASSICAL BALLET
(„The Prodigal Son / Lost Son" by S. Prokofiev and „Prometheus" by A. Scriabin) 291
Tamar Kutateladze
THE TRANSFORMATION OF THE MYTH ON THE GEORGIAN STAGE – "OEDIPUS", "MEDEA", "ANTIGONE" 292
Tamar Tsagareli
GREEK MYTHOLOGY AND DRAMA 293
Giorgi Tskitishvili
DILEMMA 294

FILM STUDIES

Irina Demetradze
MYTH AND HISTORY 299
Zviad Dolidze
MYTHOLOGY IN ITALIAN CINEMA 300
Maia Levinadze
MYTHOLOGIZED REALITY: FROM FREEDOM TO FUNDAMENTALISM 301

Lela Ochiauri
BIRTH AND DEMOLITION OF MYTHS AT THE BEGINNING OF NEW WORLDS 301
Ketevan Pataraia
INTERPRETATION OF THE MYTH OF DAEDALUS AND ICARUS IN THE LITERATURE AND CINEMATIC DRAMATURGY OF REZO GABRIADZE 303
Giorgi Razmadze
THE FIGHT AGAINST SOCIAL REALISM MYTHS IN THE GEORGIAN FILM CRITICISM 304
Ketevan Trapaidze
PERSECUTED ORPHEUS 305
Giorgi Ugrelidze
THE PECULIARITIES OF MYTHS SCREENING IN THE FILM CULTURE 306
Giorgi Ghvaladze
ATTEMPT OF FILMING THE MYTH THAT TURNED INTO OPERA 307
Teo Khatiashvili
ADORATION OF MAGI BY ALBERT SERRA 309

ART STUDIES

Irine Abesadze
THE SCULPTOR FROM GEORGIA IN THE ENVIRONMENT OF GREEK MYTHS 313
Nato Gengiuri
THE CONSTRUCTION OF THEATRE AND FILM UNIVERSITY ON RUSTAVELI PROSPECT – MYTH AND HISTORICAL REALITY 315
Natia Tsulukidze
PHOTOGRAPHIC DESACRALISATION OF MYTH – STUCK IN PLASTIC 316

MEDIA STUDIES

Luba Eliashvili
MONSTER MYTHOLOGEM TRANSFORMATION 321
George Chartolani
MYTH AS A POLITICAL AGENDA DETERMINANT AND THE ROLE OF MEDIA IN A PROCESS OF NEW MYTHS ESTABLISHMENT 322

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze
MYTHOLOGICAL PARADIGMS IN THE 20TH CENTURY OPERA 325
Gvantsa Ghvinjilia
"JESUS CHRIST SUPERSTAR" – A HIPPIES' GOSPEL 326
Mariam Chincharauli
ROCK CULTURE IN SOVIET GEORGIA 327

CHOREOLOGY

Anano Samsonadze
"THE IMAGE OF DALI IN GEORGIAN DANCE FOLKLORE" 331

თეატრმცოდნეობა

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

ძალადობისა და ტანჯვის მითოლოგიური პარადიგმები „ტროელ ქალებსა“ და „პრომეთეში“

უკანასკნელ წლებში ქართულ თეატრში ერთი ტენდენცია გამოიკვეთა, რომელიც ფიზიკური და სულიერი ტანჯვისა და ტკივილის გადმოცემას უკავშირდება. საუბარია არა მხოლოდ სპექტაკლების ნარატიულ და შინაარსობრივ მხარეზე, არამედ ახლებურ აზროვნებაზე, გამომსახველობაზე, ენაზე, სამსახიობო შესრულებისა თუ წარმოდგენის ფორმებზე. ტანჯვა „ახალ გამომსახველობაში“ სხეულის, სულიერი ტკივილისა და ტრანსფორმაციის ნიშანი ხდება და ყოფიერების განცდის მთავარ ინდიკატორად წარმოგვიდგება. სწორედ ამ ტკივილის გაზიარებით იბადება მაყურებელსა და მონაწილეებში ახალი ან განახლებული ცოდნა, მათ შორის საკუთარი არსებობის განცდისა და წვდომის გზით.

ეპოქალური კატაკლიზმებისა და პარადიგმული გარდატეხების სიტუაციებში არქეტიპები და მითები აქტიურდება და ადამიანების ცოცხალ გამოცდილებად იქცევა. „ტროელ ქალებში“, დავით გაბუნიამ, დათა თავაძემ და სამეფო უბნის თეატრის მსახიობებმა ეს კავშირი იგრძნეს, დოკუმენტურ ამბებს მითოლოგიის მასშტაბი შესძინეს, ხოლო მითი თანამედროვეობის ნაწილად აქციეს. ამ თეატრს, რომელსაც სამეფო უბნის თეატრი თუ ახალი თაობის ზოგიერთი სხვა რეჟისორი ქმნის, ახალი მგრძნობელობის თეატრს დავარქმევდი

სახელად (პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის ანალოგიით)[1]. ეს „ახალი მგრძნობელობა და აზროვნება“ მრავალი ფაქტორით არის განპირობებული და კომპლექსურ კვლევას საჭიროებს. ის, უპირველეს ყოვლისა, ახალი თაობის თვითშეგნებასა და მსოფლგანცდას უკავშირდება და საქართველოს უახლესი ისტორიის მოვლენებზე მათ რეაქციასა და რეფლექსიას წარმოადგენს. „ახალი მგრძნობელობის თეატრი“ XX საუკუნის ქართული თეატრის ლოგოცენტრულ რაციონალიზმსა და რადიკალურ ნაციონალურ ნარატივს უპირისპირდება, პრომეთეულ მითოლოგიურ პარადიგმას ირჩევს და ჩაგრულთა დისკურსს აწინაურებს.

XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოსა და 90-იანების დამდგეს საბჭოეთი, მის მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთათვის ერთნაირად მოულოდნელად დასრულდა. დიდი ნარატივების ნგრევა ჩვენს „ყოველდღიურობად“ იქცა. პოსტაპოკალიფსის რეალობა წარმოდგენილზე გაცილებით უფრო მძიმე აღმოჩნდა; ავტორიტეტების რღვევას, იმედებისა და მოლოდინების გაცრუებას ბოლო აღარ უჩანდა. პარადიგმული ცვლილებების ვითარებაში საზოგადოებისა თუ ობივატელის აზროვნების ყველა შეცდომა, ყველა იდეოლოგიური კლიშე თუ ერთი შეხედვით სასაცილო და უწყინარი ფობია სიძულვილისა და შუღლის იარაღად იქცა. ადამიანები საკუთარი შეცდომების მძევლები გახდნენ. „ძველი ღმერთები დაეცნენ“ (პერიფრაზი გაბუნია-თავაძის „პრომეთედან“), ახალგაზრდა ქვეყანა სრულიად დაუცველი და უსუსური აღმოჩნდა სტიქიათა მრისხანების წინაშე. უეცრად დაბნელდა, ქვეყანა ტყვიების ზუზუნში გაეხვია, ათწლეულებით ნასაზრდოები იდეალები შემოიძარცვა, გაუფასურდა: „გაიხსენე: სიტყვები – ერი, ეთნოსი, გამოღვიძება, სულიერება, დამოუკიდებლობა, ეროვნული თვითშეგნება, ავტოკეფალია, თვითგამორკვევის

[1] პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა სამყაროსადმი ისეთი მიდგომაა, რომელიც თანამედროვეობის ტენდენციების ყოვლისმომცველ და სიღრმისეულ გააზრებასა და კონცეპტუალურ ასახვას განაპირობებს. პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობისთვის დამახასიათებელია არსებულისა და ყოფიერების საზრისის კატასტროფის განცდა.

უფლება. გაიხსენე: ნაწყვეტები წინადადებებიდან, ხმამაღლა ნაღრიალები: „...ისტორიული მომენტია!“, „არასოდეს ყოფილა ასე ერთ მუშტად შეკრული...“; გაიხსენე: ძველი სიმღერის ტექსტი: „იდიდე მარად, სამშობლოვ...“; გაიხსენე: უფრო ძველი სიმღერის ტექსტი: „დიდება ზეცით კურთხეულს...“; გაიხსენე: სიმღერა, ფანდურის თანხლებით. გაიხსენე: კოლექტიური ლოცვა. სოლო მეგაფონში და მრავალათასიანი გუნდი – უმეგაფონოდ“.[1]

ბედნიერებისადმი ბუნებრივი ლტოლვა სიძულვილსა და ნგრევას შეეჯახა; ყველაზე სისხლიანი მითები გაცოცხლდა, შურისმგებელმა ერინიებმა გაიღვიძეს... ტკივილი, ტანჯვა, ძალადობა, შურისძიება ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილი გახდა. ქვეყანა ნაწილებად დაიშალა, ადამიანებმა ერთმანეთი გაწირეს – მათი მრისხანება და შინაგანი დისჰარმონია ძალადობის საშინელ აქტებში გადმოიღვარა.

გასული საუკუნის 90-იან წლებს არანაკლებ პოლარიზებული 2000-იანები მოჰყვა. ფორმალური პროგრესის შიგნით შეურიგებლობის ალი გიზგიზებდა, ნულოვანი წლები კიდევ ერთმა აბსურდულმა ომმა დაასრულა. ამასობაში დამოუკიდებელ საქართველოში ახალი თაობა გაიზარდა; თაობა, რომელსაც ამ რეალობის გაცნობიერების, შეფასებისა და თანამედროვე აზროვნებაში დაბრუნებით, მისი შეცვლის ამოცანა დაეკისრა.

2013 წელს, სამეფო უბნის თეატრში დადგმული „ტროელი ქალები“ ამის ერთ-ერთი პირველი გამოკვეთილი და გააზრებული ნიმუში იყო. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის ახალგაზრდა დასმა „ახალი მგრძნობელობის თეატრს“ ჩაუყარა საფუძველი. ამ თეატრს ჰქონდა ჩამოყალიბებული მსოფლმხედველობა, პროფესიული კრედო, სადადგმო და საშემსრულებლო კონცეფცია და სამოქალაქო პოზიცია. პიესას სახელწოდება ევრიპიდეს ტრაგედიის მიხედვით დაერქვა. თუმცა, ბერძენი დრამატურგის 2500 წლის წინანდელი ნაწარმოების გარდა, მთავარი შთამაგონებელი ომგამოვლილ

[1] გაბუნია დავით, თავაძე დათა, პრომეთე. დამოუკიდებლობის 25 წელი

ქალთა ზეპირი ისტორიები გახდა. დათო გაბუნიას თქმით, ეს ფემინისტური ხასიათის ნაწარმოებია, რომელსაც ქალთა სათქმელი მაყურებლამდე მიაქვს.[1] თუმცა, ჩემი აზრით, დამდგმელებმა აქ თეატრისათვის გაცილებით მეტი პრინციპული და მნიშვნელოვანი ამოცანა გადაჭრეს და თანამედროვე სათეატრო პროცესის ტრენდში აღმოჩნდნენ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს თემატიკის არჩევანი, რომელიც პოსტმოდერნისტული აზროვნების კონტექსტშია მოქცეული. სპექტაკლში ქალთა დისკურსის შექმნის მცდელობასთან გვაქვს საქმე, რომელიც ტრადიციული პატრიარქალური დისკურსისათვის დამახასიათებელ ლოგოცენტრიზმს უპირისპირდება. „ისე მოხდა, რომ... ჩვენი წარმოდგენები ომზე მამაკაცურია", – წერს სვეტლანა ალექსიევიჩი წიგნში „ომს არა აქვს ქალის სახე". მართლაც, ისე მოხდა, რომ ჩვენი წარმოდგენები, ჩვენი ლექსიკა, სიმბოლიკა, რომელიც ომს უკავშირდება – მამაკაცურია. პირველ პლანზე მხოლოდ მამაკაცი-აქტიორის გმირობა მოდის, ხოლო ომის მსხვერპლი ქალები და ბავშვები სტატისტიკის ჩრდილში რჩებიან. მსხვერპლი ყოველთვის ობიექტია. მსხვერპლის ვერბალიზაცია, მისი ხმის შექმნა მრავალი წინააღმდეგობის დაძლევას უკავშირდება. ჭეშმარიტი რეზულტატის მისაღებად, „მტანჯველი" შემოქმედებითი გზის გავლაა აუცილებელი.

ჟურნალ „ინდიგოსათვის" 2015 წელს მიცემულ ერთობლივ ინტერვიუში[2] დათო გაბუნია და დათა თავაძე სადადგმო მეთოდს აღწერენ, რომელიც მთელი დასის ჯგუფურ თანამშრომლობაზეა დამყარებული. ისინი ყვებიან, თუ როგორ მივიდნენ კოლექტიური თანამშრომლობისა და შემოქმედების ახალ ფორმამდე, რომლისთვისაც უცხოა მხოლოდ მკაცრი და მომაკვდინებელი ინტელექტუალური ანალიზი, ლოგოცენტრიზმი, რომელიც კლავს „სიცოცხლეს, შემთხვევითობას, რომელიც შეიძლება

[1] როგორ დაიწერა „ტროელი ქალების" ისტორიები საქართველოში, ინტერვიუ დავით გაბუნიასთან: იხ.: http://netgazeti.ge/culture/23571/ 10.07.2013 (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)

[2] ჟურ. ინდიგო, ტროელი კაცები, IX.2015, ხატიაშვილი თ., იხ.: http://indigo.com.ge/articles/theater/troeli-kacebi (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)

შემოიჭრას მკაცრად განსაზღვრულ სტრუქტურაში“. ეს მიდგომა ალფრედ ჟარის პატაფიზიკის ერთ-ერთ დებულებას გვაგონებს, რომელიც წესრიგში ქაოსის შეტანას ეხებოდა. დათო გაბუნიასთვის სათეატრო პროცესი, რომელშიც მსახიობი სრული თავგანწირვით არ მუშაობს, მოსაწყენი ხდება. ასეთი თავგანწირვის ექსტრემალურ მაგალითს გროტოვსკის თეატრალური დასი იძლეოდა, სადაც მსახიობი „წამებულს“ უთანაბრდებოდა, სადაც პერფორმერის თამაში ნიღაბთა მოხსნის და არა – ნიღაბთა მორგების პროცესი იყო. დათა თავაძე პრინციპულად უპირისპირდება კრეგის მეთოდს, რომლისთვისაც საოცნებო მსახიობი ზემარიონეტია, როგორც რეჟისორის ჩანაფიქრის ზუსტი გამტარი. მათი აღწერით, მათი დადგმის მეთოდი ერთგვარი მართვადი „ჰეტეროგლოსიაა“, რომელშიც დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის ვინაობას, მის პიროვნებას, მის ინტელექტუალურ თუ ემოციურ გამოცდილებას, რომელიც მას ერთობლივ ნაშრომში შემოაქვს. შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული ნიშნებით „ტროელი ქალები“ XX საუკუნის ავანგარდის გამოცდილებას აგრძელებს. გროტოვსკის ლაბორატორიულ თეატრთან მას მსახიობთა მოქმედების პრინციპი ანათესავებს (უფრო ლიბერალური და ნაკლებად ასკეტური ვერსია). ტექსტში პერსონაჟები დაკონკრეტებულები არ არიან, მსახიობები ვინმედ კი არ გარდაისახებიან, არამედ საკუთარ თავს უღრმავდებიან და „ნიღაბთა ახდით“ უახლოვდებიან ფუძისეულ ქალსა თუ არქეტიპულ სიტუაციას. მოქმედებაში დიდ როლს თამაშობს მუსიკალური რიტმი და რიტუალის არქეტიპული ვითარება, რაც ფსიქოტექნიკებისა და პრიმიტიული კულტურების მაგიური გამოცდილებისადმი XX საუკუნის ავანგარდული ძიებების მიდგომას, თანამედროვე ტენდენციებს ენათესავება. სპექტაკლის ერთგვარი კამერტონი გლოვაა, როგორც რიტუალი და როგორც არქეტიპული სიტუაცია. „გლოვა“, სწორედ ასე ჰქვია პიესის პირველ ეპიზოდს. ქალები სიკვდილის პირისპირ: სიცოცხლის მიმცემნი და მისი მცველნი უხსოვარი დროიდან ასრულებენ ამ მოვალეობას...

„– ჰო, ძირითადად ქალები სხედან. კუბოსთან. ახლოს.

– რამდენად ახლოს?

– აი, ასე ახლოს.

– ჰო, რამე რომ იყოს, ზედ გადაწოლა რომ არ გაგიჭირდეს.

– ტირილით რომ დაიღლები, ხომ უნდა ჩამოეყრდნო რაღაცას“ (ნაწყვეტი „ტროელი ქალებიდან“).

ქალები უხსოვარი დროიდან იცავენ სიცოცხლეს, იცავენ იმას, რასაც ასე მეთოდურად და გაუფრთხილებლად სპობენ კაცები, რომლებიც სიკვდილით იმკვიდრებენ თავს.

სპექტაკლში კაცები არ არიან. ისინი:

„– ...აგვარებენ მნიშვნელოვან საქმეებს.

– ანუ გლოვა საქმე არ არის?

– საქმე რომ იყოს, პირველ რიგში, კაცები გააკეთებდნენ“ („ტროელი ქალები“).

დათო გაბუნიას კოლაჟური პიესა, რომელიც ომგამოვლილ ქალთა მონათხრობიდან, ევრიპიდეს ტრაგედიის, კავაბატას, ბონდის, უაილდის ტექსტების ფრაგმენტებიდან შედგება, ასეთი შესრულებით გასაკვირი მთლიანობითა და შეკრულობით გამოირჩევა. პიესასა და სპექტაკლს თეატრის პოზიცია, დამდგმელთა ერთსულოვნება და თანამოაზრეობა კრავს. ამ ქალების ტკივილი ჩვენს ამწუთიერ ტკივილად განიცდება. მნიშვნელობა არა აქვს, რომ ზოგი ჩვენ მიერ გამოვლილი უახლესი ომების ამბებს ყვება, ზოგის ხმა კი ათასწლეულების შორეთიდან ჟღერს. მათი ტრაგიკული ისტორიები სადად, ძუნწადაა მოთხრობილი ხუთი ქალის – კატო კალატოზიშვილის, მაგდა ლებანიძის, ნატო კახიძის, სალომე მაისაშვილისა და ქეთა შათირიშვილის მიერ. თითეული მათგანი ერთადერთია და ყველაა იმავდროულად. ისინი მონაცვლეობით გამოეყოფიან საკაცობრიო ქალურობის მფეთქავ „სხეულს“ და თავიანთ უსახელო ამბებს გვიყვებიან, ღიმილით, ტკივილით. ტანჯვით გამოვლილ ამბებს იხსენებენ ჩვეულებრივი სიტყვებით, საკუთარი ღვაწლისთვის მნიშვნელობის მინიჭების გარეშე. ნიკა ფასურის მუსიკალური თანხლება, ბუნებრივი რიტმი და

პლასტიკა, მინის ჭურჭლის მყიფე სიმბოლიკა და სცენაზე მიმობნეული ყვავილები გლოვისა და მშვენიერების უცნაურ სიმბიოზს ქმნის, რომელიც თითოეულის სულში ატანს. სცენაზე, მსახიობთა სიახლოვეს მჯდომი მაყურებელი ერთსა და იმავე დროს მომსწრე და მონაწილეა ამ კოლექტიური რიტუალისა, რომელიც ახალი სიბრძნისა და ტკივილის მოპოვებას ეძღვნება.

მერაბ მამარდაშვილს თეატრი აზროვნების ფორმად მიაჩნდა, რადგან როგორც აზროვნებას, ისე თეატრს, ადამიანის სულიერ ძალთა და შესაძლებლობათა სრული მოკრება, სიცოცხლის განცდის ინტენსივობა სჭირდება; სჭირდება სიტუაცია, რომელიც „აზრში მოხვედრის“ შესაძლებლობას მოგვცემს და ჭეშმარიტების წამიერ წვდომაში დაგვეხმარება. არტოზე წაკითხულ ლექციაში, ფილოსოფოსი, ფაქტობრივად, აზროვნებას, ყოფიერებას და თეატრს ერთმანეთთან აიგივებს. მათი მსგავსება-იგივეობა კი აქ და ამწუთას ყოფნის, საკუთარი არსების სრულად განხორციელების განცდაზე დგას, რადგან ნამდვილი აზრი, ნამდვილი სიცოცხლე და ნამდვილი თეატრი ყველა შესაძლებლობის დროისა და სივრცის ერთ წერტილში მოკრებას მოითხოვს.

თეატრი ქმნის სიტუაციას, სადაც აზრისა და ყოფიერების შეუძლებლობა შესაძლებელი ხდება, ის სულიერ ძალთა მოკრებისა და ეგზისტენციის სისრულის თანხვედრის ადგილია, სადაც, მამარდაშვილის თქმით, ყველაფერი a propos არის. ანუ, ხდება სასწაულებრივი თანხვედრა, ყოფიერება მთლიანდება, წარსული აწმყოს ებმის, დასავლეთი აღმოსავლეთს, ლიტერატურული ტექსტები ერთმანეთისთვის იხსნება და ყოფიერების ერთიან ამეტყველებულ სივრცეს ქმნის. აზროვნების ეს პოსტმოდერნისტული კონცეფცია მამარდაშვილს ასე აქვს ფორმულირებული: „...აზრად მე მიმაჩნია ადამიანის მიერ რაიმეს გაგების ნებისმიერი ფორმა... და ამ ცოდნის მეშვეობით თვითრეალიზაცია. ანუ, „აზრად“ მე ვთვლი ისეთ მდგომარეობას, რომელშიც ჩვენ, ერთი, ვიცით, რომ ცოცხლები ვართ და ამ სიცოცხლეს მძაფრად

შევიგრძნობთ და მეორე, ვგრძნობთ, რომ ვარსებობთ ჩვენი არსების ძალისა და პოტენციის მთელი სისრულით. აი, ამას ვუწოდებ მე აზრს და, შესაბამისად, არ ვანსხვავებ მას სახეხატისაგან, შეგრძნების, გრძნობისა თუ სხვა ამგვარისგან".[1] როგორც ვხედავთ, ეს ფორმულირება საგრძნობით განსხვავდება აზროვნების, როგორც ინტელექტუალური ჭვრეტის, ლოგიკური პროცედურის რაციონალისტური ხედვისაგან. იქ აზროვნება აბსტრაგირებული იყო ემოციისაგან, აზროვნების შედეგთან განცდას არავითარი კავშირი არ ჰქონდა.

მამარდაშვილმა (და არა მხოლოდ მან), აზროვნების აქტს ფსიქიკური სინკრეტულობა დაუბრუნა და ჭეშმარიტ ეგზისტენციას დაუკავშირა ის. ალბათ ამიტომ გაუჩნდა მას ანალოგია არტოსთან, რომელიც ფილოსოფოსს, ფრიდრიხ ნიცშეს მსგავსად, აზროვნების მოწამედ მიაჩნდა. თეატრი არტოსთვის გახდა იგივე, რაც ფილოსოფია და სიტყვა ნიცშესთვის. არტომ თეატრი აირჩია როგორც აზროვნების ფორმა, როგორც აზრის წვდომის „ფიზიკური" შესაძლებლობა. თეატრი იყო „სხეულის" რიტუალური აქტი, სიტუაცია, რომელიც ბადებდა ცოდნას და გამოცდილებას.

თეატრი ჭექა-ქუხილივით არისო, — ამბობდა მამარდაშვილი, რომლის დაელექტროებულ ატმოსფეროში, ადამიანების მოძრაობიდან, მათი ფსიქოფიზიკიდან აზრის ცოცხალი სუბსტანცია იბადება და იქვე ქრება. თეატრი მეტაფიზიკურ სამყაროში ჩახედვის საშუალებას გვაძლევს, ის სისასტიკის აქტებით დაგვანახებს ჩვენს თავს, თითოეულმა კულტურამ უნდა გაიაროს თეატრით თვითგანწმენდა, რათა სისასტიკე ქუჩაში არ გამოვიდეს და ტანკებმა ქალაქებში არ იარონ. აზროვნება (და თეატრი) როგორც ჭეშმარიტად ეგზისტენციური აქტი, როგორც სიცოცხლის „შეუძლებელი შესაძლებლობა", სისასტიკის პრევენციის საშუალებაა.

დათა თაყაიშისა და დათო გაბუნიას ერთობლივი ნამუშევარი „პრომეთე/დამოუკიდებლობის 25 წელი"

[1] თაყისუფალი თარგმანი ციტატისა მერაბ მამარდაშვილის ლექციის ტექსტიდან „არტოს მეტაფიზიკა", ლექცია წაკითხულია 1988 წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, თ. ბოკუჩავა.

„ახალი მგრძნობელობის თეატრის“ „ჟანრის“ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს. ეს ახალგაზრდა დასის ერთგვარი სამოქალაქო მანიფესტიცაა, რომელიც 25 წლის ქვეყნის გამოცდილებას აფასებს. ამავე დროს, ესაა რეფლექსია ცხოვრების, თეატრის ბუნებასა და არსზე, კულტურაზე, ადამიანზე, ახალგაზრდობაზე, ალმოჩენათა და იმედგაცრუებათა ჯაჭვზე, რომელიც ზრდის პროცესს ახლავს თან. პიესას ლაიტმოტივად გასდევს ღმერთების დაცემის, ცის თაღის დამხობის, შეუსრულებელი დაპირებების, დიდი და კეთილი ტიტანების ბოროტ და ცრუ ღმერთებად გარდაქმნის თემა.

პიესის დესტრუქციული, პათეტიკური, ცინიკური დისკურსებით გაჯერებულ „ეთერში“ ახალი ხმებიც ჟღერს, ადამიანური ტკივილითა და განცდებით აღსავსე ხმები. შემოდის ისტორიათა ნაგლეჯები, სხვადასხვა ჟანრში, სხვადასხვა უსახელო პროტაგონისტის მიერ მოთხრობილი. თეატრი აქაც ქოროს პრინციპით მუშაობს და უარს ამბობს ტრადიციული დრამატურგიის სტრუქტურულ და ფორმაწარმომქმნელ პრინციპებზე. თითქოს, კვლავ დრამატული თეატრის ფორმირების საწყისებს ვუბრუნდებით, როდესაც დითირამბული გუნდის კოლექტიური სხეულის „დეკონსტრუქციის“ პროცესი დაიწყო. ნაწარმოებში ადამიანისა და კულტურის თვითშემეცნების, სამყაროს შეფასების, საკუთარი არსებობის საზღვრებისა და საზრისის დადგენის მომსწრენი ვხდებით. ესაა კულტურის, ცივილიზაციისა და სიცოცხლის თვითრეფლექსია, დავიწყებული ჭეშმარიტებების, ყოფიერების მითის ხელახალი მიკვლევის, ამოუხსნელის მყისიერი განცდისა და წვდომის მტკივნეული პროცესი. ახალგაზრდა ქვეყნის მიერ განვლილი გზა თვითშეცნობისა და თვითდადგენისაკენ მიმავალი ადამიანის ცხოვრების გზასაა შედარებული დაბადებიდან ზრდასრულობამდე.

საკვირველ ეპოქაში გვიწევს ცხოვრება, ზოგნი ჩვენს ქვეყანაზე „უფროსნი“ ვართ ასაკით, ზოგნიც მისი ტოლნი არიან („წევს. ჯერ მხოლოდ ცარიელი თვალები და მზერაა. სხეული თითქოს ჯერ არა აქვს. ეს მისი პირველი მოგონებაა. ახსოვს

ჭერი და ის აუხსნელი შეგრძნება, რომ ახალია, რომ მანამდე არ არსებობდა. მისი სხეული ზუსტად იმ ასაკისაა, რაც ამ ქვეყნის დამოუკიდებლობა". „პრომეთე/დამოუკიდებლობის 25 წელი"). ქვეყანასა და თაობას შორის არსებული ტოლობის ნიშანი მათ ბედს კიდევ უფრო აახლოვებს, გადააჯაჭვავს ერთმანეთს. ქვეყნის ტანჯვა თაობის ტანჯვას უთანაბრდება, ადამიანის ტანჯვა – ქვეყნისას. აქ, თითქოს სრულიად პარადოქსულად, მაგრამ, ამავე დროს, სავსებით ლოგიკურად ჟღერს ერის, ქვეყნის ბედის ილიასეული განცდა: „ერის სული მაჩნდეს წყლულად, მეწოდეს მის ტანჯვით სული, მის ბედით და უბედობით დამედაგოს მტკიცე გული" (ილია ჭავჭავაძე, „პოეტი"). „ახალი მგრძნობელობის თეატრში" ფიზიკურობა, ტკივილი, ტანჯვა, აზროვნება, მორალი, შემეცნება და შეფასება, სხეული და ფსიქო – ყველაფერი ერთად იყრის თავს და თეატრს უთანაბრდება. მხოლოდ აქ, ჩვენ წინაშე, აქ და ამწუთას ყოფიერებაში საცნაურდება მითების საზრისები, საკაცობრიო ლიტერატურის ინტერტექსტი კი ჩვენთვის თავისი სისრულით და თანადროულობით იხსნება. თეატრი საკუთარი თავის გვერდიდან დანახვის, თავისუფლების აღმოჩენისა და განხორციელების ადგილია.

„იმ წამს, როცა შუა-შუამ გადაწყვიტა, რომ აღარ უნდა ეცადოს შვილის საკუთარ მფლობელობაში დაბრუნებას, შეეგუა იმას, რომ ბავშვი მისგან დამოუკიდებელი იყო, და გვერდიდან შეხედა საკუთარ გრძნობებს. იმ წამს იგი ერთდროულად იყო მსახიობიც და მაყურებელიც. თეატრის აღმოჩენით ეს არსება ადამიანად იქცა.

აი, ეს არის თეატრი – საკუთარი თავის გვერდიდან დანახვის ხელოვნება" („პრომეთე/დამოუკიდებლობის 25 წელი", ფრაგმენტი აუგუსტო ბოალის ტექსტიდან).

„ჩვენ, ყველანი აქტიორები ვართ: – ამბობდა აუგუსტო ბოალი, – მოქალაქეობა საზოგადოებაში ცხოვრებას კი არა, მის შეცვლას ნიშნავს".[1] სწორედ ასეთია სამეფო უბნის

[1] The last text of Augusto Boal, http://bourgeononline.com/2014/09/the-last-text-of-augusto-boal/ (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)

თეატრის პოზიციაც, რომელიც თავისი კრედოს გადმოსაცემად უძველესი მოქალაქის – პროგრესისათვის მებრძოლისა და ყოველგვარი ტირანიის წინააღმდეგ მეამბოხე ტანჯული პრომეთეს მითოლოგიურ სახეს ირჩევს. პრომეთეობა ბედისწერა არ არის, ის ეგზისტენციური არჩევანია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გაბუნია დავით, ტროელი ქალები, ელექტრონული ტექსტი
- გაბუნია დავით, თავაძე დათა, პრომეთე / დამოუკიდებლობის 25 წელი, ელექტრონული ტექსტი
- Путями Мамардашвили: Арто и театр жестоких смыслов, © Раймонд Крумгольд, 2014
- მამარდაშვილი მერაბ, „არტოს მეტაფიზიკა“, (მოხსენება წაკითხული თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, 1988 წლის 20 აპრილს, რუსულ ენაზე) https://www.mamardashvili.com/archive/interviews/arto.html (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)
- ხატიაშვილი თეო, ტროელი კაცები, http://indigo.com.ge/articles/theater/troeli-kacebi (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)
- The last text of Augusto Boal, http://bourgeononline.com/2014/09/the-last-text-of-augusto-boal/ (ბოლოს გადამოწმდა 09. 05.2018)

მარინე (მაკა) ვასაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი

მიულერის მედეას სამსახიობანება კარმელო რიფიჩის „მედეა მასალაში“

XX საუკუნის ხელოვნებამ (ფრიდრიხ ნიცშედან მოყოლებული) მითი ახლებურად გაიაზრა. ჰარმონიულ, რაციონალურ „აპოლონისებურ“ საწყისს ცვლის „არაცნობიერი“, „ქვეცნობიერი“, უმართავი, სტიქიური „დიონისური“ საწყისი. XIX საუკუნე, მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, და მთელი XX საუკუნე ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულების დაბადების, აღმოცენების საუკუნეებია. იქმნება ახალი (რა თქმა უნდა, ძველზე დაყრდნობით) ფილოსოფიური და ლიტერატურული მიმდინარეობები. XIX-XX საუკუნეები აღსავსეა ე.წ. „იზმებით“ – რომანტიზმი, ნატურალიზმი, რეალიზმი, იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ექსპრესიონიზმი, ეგზისტენციალიზმი, ნეორომანტიზმი, ესთეტიზმი, მოდერნიზმი, ავანგარდიზმი, პოსტმოდერნიზმი, დღეს უკვე შემოსულია ტერმინი პოსტპოსტმოდერნიზმი. მოდერნიზმს, პოსტმოდერნიზმსა და პოსტპოსტმოდერნიზმს მოიხსენიებენ, როგორც ავანგარდისტულ მიმართულებებს. მოდერნიზმიდან მოყოლებული, ეს ე. წ. „იზმები“ ბადებენ ქვეიზმებს: ექსპრესიონიზმი, ეკზისტენციალიზმი, ავანგარდიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიურრეალიზმი, კუბიზმი, აბსურდიზმი. ნიცშეს ფრაზა (ნააზრევი) (ნაშრომში „მხიარული მეცნიერება“) – „ღმერთი მოკვდა“ – მთლიანად ცვლის ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას. ხელოვნების სხვადასხვა დარგი, მათ შორის თეატრი და დრამატურგია, კი ასახავს, გადმოსცემს ამ სხვანაირად აღქმულ სამყაროს.

2016 წლის ფესტივალი „საჩუქარი“ მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. უცხოური სპექტაკლებიდან საინტერესო

იყო იტალიის საელჩოსთან ერთად წარმოდგენილი ახალი პროგრამა – „ფოკუსშია იტალია“, რომელიც სამი სპექტაკლისგან შედგებოდა: ედუარდო ერბას „იტალია ათიან წლებში – იტალია დღეს“, დარიო ფოს „არ გვიხდიან?! არ გადავიხდით!“ – საქართველო-იტალიის ერთობლივი პროექტი (რომლის შედეგადაც, მ. თუმანიშვილის თეატრის რეპერტუარს კიდევ ერთი საინტერესო სპექტაკლი შეემატა) და ჰაინერ მიულერის „მედეა მასალა“. სხვადასხვა ქვეყნის დრამატურგების პიესების მიხედვით, იტალიელი რეჟისორების მიერ დადგმულ წარმოდგენებს ერთი რამ ჰქონდათ საერთო, სამივე ადამიანზე (ან ადამიანებზე), მის განცდაზე, ფიქრზე, სულიერ თუ სოციალურ მდგომარეობაზე მოგვითხრობდა.

იტალიელი რეჟისორის კარმელო რიფიჩის სპექტაკლი – „მედეა მასალა“ – ჰაინერ მიულერის ტრილოგიის („Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, 1982 წ.) ერთობ საინტერესო და განსხვავებული ინტერპრეტაციაა. ჰაინერ მიულერი გერმანული პოსტდრამატული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია. თავის დროზე, იგი სხვა ნოვატორთა მსგავსად სცენაზე ახალ თეატრალურ ფორმებს ამკვიდრებდა. მისი თეატრალური ტექსტი, ეგრეთ წოდებული „ახალი ტიპის თეატრის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. დრამატურგი წლების განმავლობაში ეძებდა და ქმნიდა ახალ გამომსახველობით-სააზროვნო დრამატურგიულ ფორმებს. იგი სხვადასხვა დროს მიცემულ ინტერვიუებშიც საუბრობდა მანამდე დამკვიდრებული თეატრალური და ლიტერატურული ტექსტების ახლებურად გადააზრების პრობლემებზე, მათი გამომსახველობითი ფორმების იმ ძირითად ასპექტებზე, რომლებიც შემდგომში „პოსტდრამატული“, ანუ „არა-დრამატული“ თეატრის სახელით გაერთიანდა. ჰაინერ მიულერის დრამატურგიულ ტექსტებს ერთი მნიშვნელოვანი ხაზი აერთიანებთ – მითოლოგიურ მოდელებთან კავშირის ძიება, მითოლოგიური სახე-ტიპების გათანამედროვეობა და მათი ინტერპრეტირებისას მრავალი კითხვის დასმა.

„მიულერისთვის „თეატრი, ესაა დაუსრულებელი პროცესი“,

რომელიც გამოსავლის ძიების ნაცვლად, „უამრავ კითხვას სვამს“, იმისთვის, რომ „საზოგადოება საკუთარ ფესვებთან მიიყვანოს“.[1]

ჰაინერ მიულერის „მედეა მასალა“, თანამედროვეობის ერთ-ერთი სახელგანთქმული რეჟისორის, ანატოლი ვასილევის ინტერპრეტაციით (ვიდეო ჩანაწერი), რამდენიმე წლის წინ „საჩუქარს“ საფესტივალო პროგრამაში ჰქონდა ჩასმული. დღეს, ამ სპექტაკლის ჩანაწერი უკვე ინტერნეტსივრცეში შეგიძლია თავისუფლად მოიძიო. ყველაზე დიდი ხიბლი კი, რა თქმა უნდა, ანატოლი ვასილევთან შეხვედრა გახლდათ (მე, ბედნიერება მხვდა წილად, ვასილევის „მედეა მასალა“ ჩემს კოლეგებთან ერთად, ვარშავაში თეატრალურ ფესტივალზე „ცოცხლად“ მენახა). მოკლედ, იმის თქმა მსურს, რომ ორგანიზატორების მიერ რისკის შემცველი ჩანაფიქრი-ნაბიჯი, კიდევ ერთი „მედეა მასალის“ ფესტივალზე წარდგინება, გამართლდა. ვინაიდან, ჩვენ სულ სხვა, ვფიქრობ, საინტერესოდ ინტერპრეტირებული ჰაინერ მიულერი ვნახეთ.

კარმელო რიფიჩი რეჟისურაში 2001 წლიდან მოღვაწეობს, დადგმული აქვს მრავალი სპექტაკლი თუ შოუ. 2009 წელს თანამოაზრეებთან ერთად დააარსა სახელოვნებო ასოციაცია „პროქსიმა რეს“ – Cultural Association Proxima Res. დასაწყისში – „ცხოვრების კვლევის ინსტრუმენტზე“ – თანამედროვე დრამატურგიაზე მუშაობდნენ და დგამდნენ სპექტაკლებს. დღეს, Proxima Res მილანის კულტურულ ცენტრად მოიაზრება, რომელიც სახელოვნებო საგანმანათლებლო მოღვაწეობასაც ეწევა. 2015 წლიდან კარმელო რიფიჩი მილანის თეატრის – Lugano In Scena – სამხატვრო ხელმძღვანელია და ასევე, Piccolo Teatro-სთან არსებული, ლუკა რონკონის სახელობის თეატრალური სკოლის დირექტორია.

„მედეა მასალა“ – Proxima Res-ს პროდუქციაა. ჰაინერ მიულერის ტრილოგიის მიხედვით, სასცენო ტექსტის

[1] იაშვილი მ., ეპიკური თეატრი და „პოსტპეროიკული მენეჯმენტი“, კრებ. XX საუკუნის ხელოვნება, № VI, ტრადიცია და ნოვატორობა, თბ., გამომცემლობა „კენტავრი, 2016, გვ. 33-41

შესაქმნელად, რეჟისორმა კარმელო რიფიჩიმ და მსახიობმა მარიანჯელა გრანელიმ ერთად იმუშავეს. მიულერის ტრილოგია სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ტექსტია, რომელშიც მედეა ცენტრალური ფიგურაა და გადმოცემული ამბავი სწორედ მის გარშემო იგება. სადაა მითი და სადაა ისტორია, რეალობა, ფაქტები? სწორედ, ამას იკვლევს მიულერი. მედეას გარშემო არსებული მითის ნგრევისას, იგი თანამედროვე ქალის პერსონას ქმნის: მედეა თანამედროვე ევროპელი ქალი, მედეა გაროსკიპებული, მედეა პოლიტიკოსი. მედეა — მიულერის, თანამედროვე ქალის შესახებ, ასოციაციურ ფიქრთა ერთგვარი შედეგია. დრამატურგი ტრილოგიაში ზოგადად ქალის პროტოტიპს ქმნის.

კარმელო რიფიჩიმ და მარიანჯელა გრანელიმ სასცენო ტექსტის ვერსია შექმნეს. ჩაამატეს ის, რასაც მიიჩნევენ, რომ მიულერი მოიაზრებდა, მაგრამ არ დაუწერია. მარიანჯელა გრანელის მედეა, კაცობრიობის უახლესი, სასტიკი, ომებით სავსე ისტორიის ნაყოფია. იგი ღალატის მსხვერპლია, მოტყუებული, მიგდებული, ტკივილით სავსე ქალია. ქალი, რომელიც გამოიყენეს, საროსკიპოში გაამწესეს და ბედის ანაბრად მიაგდეს. უდიდესი სიყვარულის, თავდადების სანაცვლოდ, სულში ჩააფურთხეს და ფიზიკურად გაანადგურეს. მარიანჯელა-მედეა იკვლევს — რატომ? დასაწყისშივე იგი გადმოსცემს ღალატის ამბავს. მან სამშობლოს, მამას, ძმას უღალატა, ძმა მოსაკლავად გაიმეტა... იქნებ ამიტომ? მარიანჯელა-მედეა თავის ღალატს თავგანწირული სიყვარულით ამართლებს. და, განა ღალატი შეიძლება გამართლდეს? მან ხომ თავი გადადო იასონისთვის — კაცისთვის, თავისი რჩეულისთვის და სიყვარულის შედეგი: ორი ვაჟი აჩუქა. მარიანჯელა-მედეა იკვლევს, ეძიებს პასუხს... უყვარდა კი იასონს მედეა, თუ თავიდანვე გათვლილი, „პოლიტიკური“ ნაბიჯი იყო მისი მხრიდან მედეას მოხიბვლა? ამის დაჯერება არ სურს მარიანჯელა-მედეას — ქალს. იასონმა და მედეამ ერთმანეთისადმი ლტოლვის იმპულსები მყისიერად, ერთმანეთის დანახვისთანავე შეიგრძნეს... მაგრამ... სამყაროს პოლიტიკა და პოლიტიკოსები მართავენ... იასონი

კაცია, მეფის შთამომავალი, აქვს ამბიცია — პირველი იყოს, მას, როგორც ადამიანს, კაცს, გამეფება, ხელისუფლების ხელში ჩაგდება სურს... მარიანჯელა-მედეა სტრიპტიზ-ბარში გაამწესეს საცეკვაოდ, გააროსკიპეს, რატომ? იმიტომ, რომ კაცებს ასე სურდათ... იმიტომ, რომ მედეას უყვარდა, იასონმა კი იგი გამოიყენა მიზნების მისაღწევად... საბოლოო მიზანი ხელისუფლების ხელში ჩაგდება, მბრძანებლობა, გამეფება, პირველობაა... მედეა იარაღია მის ხელში, სანამ სჭირდება, მოიხმარს, მერე კი გადააგდებს, მოისვრის... მარიანჯელა-მედეა უკვე საშუალო ასაკის ქალია, კორინთოს მეფის უმცროსი ქალიშვილი კი ახალგაზრდაა... მარიანჯელა-მედეა შიშვლდება, მას არ რცხვენია ორჯერ ნამშობიარები სხეულის წარმოჩენა, ამ სხეულით უყვარდა მას იასონი, მისი სხეულის ყოველი უჯრედი იასონისკენ ილტვის... მარიანჯელა-მედეა საშინაო „ხალათში“ გამოწყობილი, მარტოდმარტო სადილობს... და აგრძელებს ამბის თხრობას...

მიულერის ტექსტის მსგავსად, სპექტაკლშიც მარიანჯელა-მედეაშია გაერთიანებული მითის ყველა დანარჩენი პერსონაჟი და რაც მთავარია — იასონი. იასონი და მედეა ერთნი არიან. მათი გაყოფა წარმოუდგენელია... მარიანჯელა-მედეა-ქალი თავისი შიშველი სხეულით გადმოსცემს მასში იასონის არსებობას. მარიანჯელა გრანელი რამდენჯერმე შიშვლდება სცენაზე მედეას განსხეულებისას, მაგრამ რეჟისორისა და მსახიობის ინტერპრეტაცია-კონცეფცია იმდენად ნათელი და გასაგებია, გამოხატვის ხერხები გემოვნებით და დახვეწილად, მაღალი პროფესიონალიზმით შესრულებული, რომ მაყურებელს უხერხულობის გრძნობა არ ექმნება. მარიანჯელა-მედეა — ცეკვავს ბოძთან, მასტურბირებს, ქალსა და მამაკაცს შორის სექსის დროს არსებული პოზების გამოხატვას არ ერიდება, მაგრამ კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, ამაში უხამსი არაფერია. ვინაიდან, რეჟისორისა და მსახიობის სათქმელი გასაგებია, მიზანმიმართულია: აჩვენონ ქალის როლი დღეს, ვითომდა „ემანსიპირებულ“ საზოგადოებაში. დღესაც, ქალი კაცზე მეტს შრომობს, იღვწის ოჯახის, ქმრის, ბავშვების გადასარჩენად,

კაცების მიერ მოგონილი გაუთავებელი ომების წინააღმდეგ, ზოგადად დედამიწის, სიცოცხლის გადასარჩენად. და, დღესაც, როგორც ევრიპიდეს დროს, ქალს ჩაგრავენ, მოიხმარენ, იყენებენ და მერე გადააგდებენ, მოისვრიან — სიყვარულის სანაცვლოდ. მედეას შესახებ ევრიპიდეს მიერ (მანამდეც სხვადასხვა წყაროებში გვხვდება მითები იასონსა და მედეაზე) გამიზნულად შექმნილი მითის ნგრევა XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში მიულერმა დაიწყო, რიფიჩიმ და გრანელიმ ამ მითის ნგრევის თავისებური, აბსოლუტურად მისაღები ვერსია შექმნეს (ყოველშემთხვევაში ჩემთვის). ამასთანავე, მათ სათეატრო, პირობითი ენით მოგვითხრეს მითის ნგრევის მათეული ვერსია.

სპექტაკლის შემქმნელი შემოქმედებითი თუ ტექნიკური ჯგუფი, რეჟისორისა და მსახიობის ჩანაფიქრს ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემს. მატეო კრესპის სცენოგრაფია და განათება მინიშნებებითაა გაკეთებული. მაგალითად, არგონავტების და იასონის კოლხეთში იალქნიანი გემით შემოსვლა მხატვარმა სცენაზე პატარა გასაბერი აუზით, მასში ჩასხმული წყლით და სათამაშო გემით გამოხატა, რომელსაც მარიანჯელა-მედეა ამბის, მოვლენების განვითარების კვალდაკვალ საჭიროებისამებრ იყენებს. მარიანჯელა-მედეას კოსტიუმები ჩვენი თანამედროვე ყოფა-ცხოვრების გამომხატველია. ამით შემოქმედებითმა ჯგუფმა მედეასა და იასონის მითის უახლეს ისტორიაში გადმოტანას გაუსვეს ხაზი. სცენოგრაფის შექმნილ-დაყენებულია განათებაც, რომელიც ზუსტად ამოანათებს ხოლმე მნიშვნელოვან მომენტებს. ლიზა კერის მიერ შექმნილი ვიდეოკადრებიც რეჟისორისა და მსახიობის ჩანაფიქრის თანხვედრია. მაგალითად, ტრილოგიის მეორე ნაწილში სცენაზე ქმედების დროს, როდესაც მარიანჯელა-მედეა იასონის ღალატზე პოლიტიკური თვალსაზრისით საუბრობს, ვიდეოკადრებში — იასონი, მისი ახალგაზრდა რჩეული და ამალა (მაყურებელი), რომელიღაც დარბაზში არიან, თავიდან იასონის და მისი ახალი მეუღლის შემოსვლას ესალმებიან, შემდეგ ყველა ერთად რაღაცას ისმენენ, უყურებს, მერე ტაშს

უკრავს. ეს კადრები მეორდება დაუსრულებლად.

კარმელო რიფიჩი და მარიანჯელა გრანელი მედეას სამსახოვანებას გვიჩვენებენ: როსკიპი, ოჯახის ქალი, თავდავიწყებით შეყვარებული, მიტოვებული, უარყოფილი ქალი. აღსანიშნავია, რომ გერმანული და იტალიური თეატრი, გამოხატვის ხერხებით, ძალიან განსხვავებულია. ამიტომაც, მიულერის მედეა იტალიელების შესრულებით უფრო ემოციურია, ვიდრე დრამატურგის მიერ შექმნილი ტექსტი. ქართველები და იტალიელები, როგორც სამხრეთელები, ამით ეგავართ ერთმანეთს. შეიძლება ამიტომაც, ჩემთვის უფრო მისაღებია, მაგალითად, სტურუასეული ბრეხტი, ვიდრე თავად გერმანელების ნათამაშებ-ინტერპრეტირებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იაშვილი მ., ეპიკური თეატრი და „პოსტჰეროიკული მენეჯმენტი“, კრებ. XX საუკუნის ხელოვნება, № VI, ტრადიცია და ნოვატორობა, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2016
- იაშვილი მ., „მედეა, როგორც მასალა“, II საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული, „კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა“, ბათუმი, 2017
- Cahoone L. (Editor) From Modernism to Postmodernism, an Anthology. Cambridge, Massachusetts, „Blackwell publishers“, 1996, https://docslide.us/documents/lawrence-cahoone-from-modernism-to-postmodernism-an-anthology-1995.html Finally had been reviewed in 2018.05.04
- Ильин И. Постмодернизм, от истоков до конца века: Эволюция научного мифа, М., 1998
- Леман Х. Постдраматический театр, М., «ABCdesign». 2013

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

ლეგენდა შოთა რუსთაველზე

შოთა რუსთაველის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ არსებული მასალების სიმცირემ, ბიოგრაფიული ცნობების არარსებობამ (ძირითად წყაროდ დღემდე რჩება „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი), განაპირობა რუსთაველის ირგვლივ ლეგენდებისა და თქმულებების წარმოშობა. „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მიხედვით შექმნილ პიესებს დროთა განმავლობაში ემატებოდა პოეტის ირგვლივ შეთხზული ისტორიებიც; სცენაზე ცოცხლდებოდნენ არა მარტო პოემის გმირები, არამედ თავად პოეტი, შოთა რუსთაველიც, რომელიც გახდა არაერთი ნაწარმოების მთავარი გმირი. ერთ-ერთი ასეთი ლეგენდა „შოთა რუსთაველი და იმისი ცოლი, ძველთაგან ამბათ დარჩენილი“, ჩაუწერია ცნობილ მწერალს, საზოგადო მოღვაწეს, პუბლიცისტ ანტონ ფურცელაძეს (1839-1913).

ჩანაწერის შესავალში, ფურცელაძე მკითხველს კიდევ ერთხელ შეახსენებს რუსთაველის ირგვლივ არსებული მასალების სიმცირეს ქართულ მწერლობაში; „სიტყვით ჩვენი მწიგნობრობა ყოველის ფერზედ დადუმებულია შესახებ რუსთველისა. მაგრამ პირად ანუ სიტყვიერად ხალხს შეუნახავს იმაზედ რამდენიმე ცნობანი“.[1] ამ ლეგენდის მიხედვით, „რუსთაველი ყოფილა ფრიად მშვენიერი თვალად-ტანადი, გამოჩენილი მხედარი; ყოფილა ჩინებული მოსაკრავე, შესანიშნავი მეომარი; გონებით დიდებული, ცოდნით მეცნიერი და აზრით ფილოსოფოსი... მას ჰყოლია ცოლად ერთი კარგი, გამოჩენილი ოჯახის ქალი და კარგი ძმის პატრონი, რომელიც ყოფილა სახელოვანი მხედარი და ამავე დროს, თანაშეზრდილი რუსთაველთან. რუსთაველს ჰყოლია ერთი შინამხლებელი,

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 15

მონა არაბი, სახელად აბდულა“.[1]

ლეგენდის, გადმოცემის, თქმულების თანახმად ერთ მშვენიერ კვირა დღეს, რუსთაველი დაპატიჟეს თამარ მეფის სასახლეში ნადიმზე, სადაც მან მწიგნობართა და წარჩინებულთა თანდასწრებით წაიკითხა ახალდამთავრებული „ვეფხისტყაოსანი.“ როცა კითხვა დაამთავრა, „ქებით და დიდებით“ შესვეს მისი სადღეგრძელო. „...რუსთაველის ღვაწლი ფასდებოდა უკეთესთა მწიგნობართა და მაშინდელ სწავლულთაგან...“.[2] თამარ დედოფალმა ბეჭედი აჩუქა რუსთაველს, მისმა მეუღლემ კი აიყარა ხმალი და თავისი ხელით შემოარტყა დიდებულ პოეტს. ამ ნადიმზე რუსთაველი იყო ბედნიერი და კმაყოფილი, „...მიეცემოდა შვებასა და სიხარულს...“.[3] ამგვარ „დიდებასა და ნეტარებაში“ ყოფნისას რუსთაველი ერთმა ახალგაზრდა ყმაწვილმა იკითხა, რომელსაც „მიმოხვრა უფრო ქალისა ჰქონდა, ვიდრე ვაჟკაცისა...“.[4] რუსთაველმა ყმაწვილი ვერ იცნო, თუმცა ვილაცას აგონებდა მისი სახე. უცნობმა იდუმალებით ამცნო რაღაც ამბავი: „შენ აქ ხარ ნეტარებაში და შენი ნეტარება — კი უპყრია სხვას ... მომყე და გაიგებ რაც მინდა მოგახსენო ... თუ არა ეხლა, შემდეგ ვერ ნახავ რაც უთუოდ საჭიროა შენი ნამუსისთვის...“.[5] ცნობისმოყვარე რუსთაველი უცნობს ნათქვამს ვერ მიუხვდა და სასწრაფოდ უკან გაჰყვა. ყმაწვილმა პოეტი მისსავე სასახლეში ფარულად მიიყვანა და ცოლის ოთახში შეახედა. შოთას საძინებელში აბდულ არაბი და მისი ცოლი ერთმანეთს ეხვეოდნენ, რუსთაველმა თვალებს არ დაუჯერა, როცა ცოლის ღალატი დაინახა, მაგრამ თავი შეიკავა და როგორც „ჭკვიან ფილოსოფოსს კაცს“ ჩვევია, იქაურობას უჩუმრად გაშორდა. მას შემოაწვა საშინელი სევდა და ფიქრებს მიეცა: „ნუთუ მე, რომელსაც მთელს სამეფოში, თვით უპირველესი მშვენიერი მეფე არავის მიდრის, მჯობიან ეს საზიზღარი არაბი?!. ნუთუ

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 16
[2] იქვე, გვ. 17
[3] იქვე
[4] იქვე, გვ. 18
[5] იქვე

მე ვარ მაგისი შეცდომის მიზეზი?!.. ... მე მიყვარდა ეგ... მართალი გულით...“.[1] რუსთაველის ფიქრებიდან გაირკვა, რომ მას ადრე სხვა ქალი უყვარდა, რომელიც დანიშნული ჰყოლია და მისთვის ბეჭედიც უჩუქებია, მაგრამ შემდეგ უღალატა იმ ქალს. „...მაგის გულისთვის დავთმე და უმტყუნე ჩემთვის თავგანწირულს მშვენიერს ქალს, რომელიც დღემდისაც არა ნდომულობს ჩემს გარდა სხვა ქმარს...“,[2] — ფიქრობდა სასოწარკვეთილი. რუსთაველი უცხო კაცმა საშინლად გააბრაზა, რადგან ცოლის ღალატი შეატყობინა. საოცარია, მაგრამ რუსთაველს ერჩია ამის შესახებ არაფერი სცოდნოდა: „რათ მაჩვენა ეს ამბავი იმ ბოროტმა, ვიღაც იყო!.. იმას რომ ჩემთვის არ ეჩვენებინა, მე ეხლა მოსვენებული ვიქნებოდი...“[3]. მწარე ფიქრებსა და უგზო-უკვლო ხეტიალში, რუსთაველი კვლავ იმ ყმაწვილს გადაეყრება. „როგორ მოგწონს შოთავ შენი ცოლის ერთგულება?“[4] — ჰკითხა ცინიკურად მან. შეურაცხყოფილმა პოეტმა დაცინვა ვერ აიტანა და უცნობს გულში ხანჯალი გაუყარა — „ესეც შენი სამახარობლო“. სიკვდილის დადგომამდე დაჭრილმა ჩუმად ჩაილაპარაკა: „ჩემო საყვარელო, შოთავ! ვკვდები შენი ხელით“.[5] რუსთაველს „ელდასავით ეცა უცნაური ხმა და სიტყვები“, მომაკვდავი გულზე მიისვენა, საკინძე გაუხსნა, თვალებში ჩააშტერდა და ნაცნობი ქალის სახე დაინახა. შემდეგ, თითებს დააკვირდა და მისი ნაჩუქარი ბეჭედი და მისი ყოფილი საცოლე შეიცნო. რუსთაველმა მკვდარი ქალი გულში ჩაიხუტა, თითქოს ამბობდა: „ამას იქით ჩემთვის სიკვდილი სჯობია სიცოცხლეს“. ამ ამბის შემდეგ, რუსთაველი დადარდიანდა, თავის თავში ჩაიკეტა, თვალწინ სულ უმანკო მსხვერპლი ელანდებოდა. როცა ნელ-ნელა მდგომარეობიდან გამოვიდა, სახლში მეგობრები დაპატიჟა, მათ შორის დედოფალი თამარი და თავისი ცოლის ძმა. სადილის შემდეგ ყველა მიიწვია ჯირითის საყურებლად.

---

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 19
[2] იქვე
[3] იქვე
[4] იქვე, გვ. 20
[5] იქვე

მისი ცოლიც იქ იყო და იმის საყვარელი აბდულ არაბიც. რუსთაველმა ჯირითობაში ყველა დაამარცხა. ჯირითობის შემდეგ კი სტუმრებს შეატყობინა მოღალატე ცოლის საქციელი და მისი ყოფილი საცოლის მკვლელობის ამბავი. ამის შემდეგ მოავჯდა ცხენს და სამშობლოდან სამუდამოდ წავიდა. ცოდვების მოსანანიებლად ის შედგა იერუსალიმში ბერად და იქვე აღესრულა.

რუსთაველის ცოლი კვლავ არაბთან დადიოდა. მისი ძმა კი დას თვალყურს ადევნებდა და როცა დარწმუნდა, ქმარს მართლა ღალატობდა, არაბს თავი მოაჭრა, ჩადო ტომარაში და დას გულზე დაკიდა. „არ გინდოდა მაგის თავის მოშორება და აჰა, გეკიდოს გულზე დღე და ღამე...“.[1]

ფურცელაძის ჩაწერილი ლეგენდა, წლების შემდეგ, არაერთი შემოქმედის შთაგონების წყარო გახდა. მწერალი სანდრო შანშიაშვილი ამ ლეგენდის სიუჟეტს რამდენჯერმე მიუბრუნდა. თავდაპირველად, დრამატული პოემა „შოთა“, „სახალხო გაზეთში“ უნდოდა დაებეჭდა, მაგრამ რეაქციის პერიოდში პოლიციის მიერ რედაქციის გაჩხრეკის დროს პოემა დაიკარგა. მკვლევარი გიორგი ციციშვილი აღნიშნავდა, რომ 1912 წელს სანდრო შანშიაშვილმა მეხსიერებით აღადგინა პოემა და რაც ვერ აღადგინა, პროზად გადმოსცა. „სიუჟეტი ამ სცენებისა ანტონ ფურცელაძის ხალხურ „შოთა და მისი ცოლი“-დგან ავიღეო“ (ეს ვარიანტი ჟურნალ „განთიადში“[2] დაბეჭდა რედაქტორმა ლუარსაბ ბოცვაძემ). ნაწარმოები ხუთი სურათის შინაარსისა და დიალოგებისაგან შედგება. მასში მონაწილე მთავარი პერსონაჟები ფურცელაძის მიერ ჩაწერილი ლეგენდის მიხედვითაა წარმოდგენილი (შოთა, თამარი, შოთას ცოლი – რუსუდანი, რუსუდანის ძმა – ამუნელი, მონა, ნინო, დიდებულები, დანარჩენი პერსონაჟები დამატებულია: სეფე ქალი, მასხარა, მახარობელი, ბერები). პირველ სურათში შოთა რუსთაველი მოციქულისგან, თამარ დედოფლის სასახლეში მიიღებს მიწვევას. შოთამ ნადიმზე

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 21

[2] იხ.: ჟურ. განთიადი, №2, 1912

უნდა წაიკითხოს თავისი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“. შოთას ცოლი, რუსუდანი კი ქმარს არ უშვებს სასახლეში და ეუბნება: „მწყურია შენი ალერსიო“, „შენ აჩრდილებს ეტრფი: ტარიელს, ნესტან-დარეჯანს, ავთანდილს, მე კი ყურადღებას არ მაქცევო. ის ხელიდან გამოგლეჯს პოემას და ბაღში გადაისვრის. „მე სიყვარული მწყურიან“, შენ კი ამ წიგნს მანაცვალეო. მიუხედავად ცოლის თხოვნისა, შოთა მაინც მიდის ნადიმზე, გაბრაზებული რუსუდანი გადაწყვეტს ქმარზე შური იძიოს, რადგან იცის, რომ შოთა თამარს ეტრფის. შოთა მართლაც ეტრფის თამარს, მაგრამ არა მიწიერად. რუსუდანი თავისთან იხმობს შოთას არაბს, მონა აბდულს, რომელიც „ჯანმრთელი, ენებით სავსე ადამიანია“[1] და უბრძანებს: „შენ უნდა იყო მონა ჩემი სიყვარულისა“,[2] თავდაპირველად აბდული არ ნებდება, მაგრამ რუსუდანი მას დააშინებს – შოთას ვეტყვი, რომ შენ მიპირებდი შეცდენას და თავს მოგაჭრისო. მაშინ არაბი იძულებულია დათანხმდეს რუსუდანის შეთავაზებას და მას საწოლ ოთახში მიჰყვება. ამ დროს შოთას სახლში მივა შოთას ყოფილი შეყვარებული ნინო, რომელსაც სურს, შოთას დაუბრუნოს ნიშნობის ბეჭედი. ის შემთხვევით ხდება მოწმე შოთას ცოლის ღალატის. მაშინ ნინო გადაწყვეტს, რომ შოთას ყველაფერი შეატყობინოს და თამარის სასახლეში წავა. შოთა ამ დროს ნადიმზეა და კითხულობს „ვეფხისტყაოსანს“. აღტაცებული თამარი მას ოქროს კალმით დააჯილდოვებს, თან ეტყვის: „სულის მეფე ხარ და მომცემი უსაზღვრო შვებისა“[3] და შესვამს მის სადღეგრძელოს:

„ვიღებ ფიალას და მოგილოცავთ:
პირველ მგოსნისას ვსვავ სადღეგრძელოს,
შემდეგ ადგილის, სად აღიზარდა,
კურთხევა ღვთისა ჩვენს საქართველოს“.[4]

ამ დროს, ნინო ბიჭურად გადაცმული მივა შოთასთან, მას სასახლიდან გამოიყვანს, სახლში მიიყვანს და ცოლის

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 21
[2] იქვე
[3] იქვე
[4] იქვე

ღალატს აჩვენებს. თვითონ კი სადღაც გაქრება. ამის მნახველი შოთა ხანჯალს ამოიღებს, უნდა მოკლას ცოლი, მაგრამ თავს შეიკავებს და იქაურობას გაეცლება. შეურაცხყოფილი შოთა მიდის ტყეში, იქ ეჩვენება, რომ მცენარეები და ფრინველები დასცინიან. ტყეში შოთა კვლავ შეხვდება ყმაწვილს, რომელსაც დამნაშავედ თვლის უბედურებაში, რადგან, ვიდრე არ იცოდა ცოლის ღალატი მშვიდად იყო. რად მაჩვენაო — საყვედურობს, შემდეგ კი, როგორც „ავის მთხრობელს", გულში დანას ჩასცემს. როცა მომაკვდავი უცნობი შოთას წინ დაემხობა, შოთა მასში შეიცნობს ყოფილ შეყვარებულს. ამ დღის შემდეგ, შოთა მოსვენებას ჰკარგავს, ხშირად ხედავს თავის დანიშნულის აჩრდილს. ერთ დღესაც გადაწყვეტს,ნადიმი გამართოს და ცოლი ღალატში საჯაროდ ამხილოს. დაწერს თავის თავგადასავალს ლექსად და მასხარას წააკითხებს. როცა რუსუდანის ღალატი გამომჟღავნდება, თამარი ეტყვის:

„დასაჯეთ იგი მონა მუხთალი.

შენ კი განშორდი მრუშსა მეუღლეს!"[1]

რუსუდანის ძმა ამუნელი აღშფოთებულია დის საქციელით, უნდა რომ ხანჯლით მოკლას და, მაგრამ შოთა შეაჩერებს, საკმარისია ის სისხლი, რაც დაიღვარაო. შოთა მონასტერში მიდის, ლოცვაში ატარებს დროს და იქ აღესრულება.

შოთას ცხოვრების შესახებ არსებული ლეგენდის კიდევ ერთი ვერსია გამოაქვეყნა პოეტმა იოსებ მჭედლიშვილმა „სახალხო გაზეთის" (1913, 926, 23/VI) ფურცლებზე. 1912 წელს დაწერილ ლექსში „თქმულება შოთა რუსთაველზე" საუბარია სიყვარულზე, მიტოვებული ქალის შურისძიებაზე, ცოლ-ქმრულ ღალატზე.

მოქმედება თამარის სასახლეში ვითარდება, სადაც გამართულია დიდი ნადიმი. აქ აქებენ თამარს და ადიდებენ რუსთაველს. მიუხედავად საზეიმო განწყობილებისა, რუსთაველი მაინც მოწყენილია, ვინაიდან მისი საყვარელი მეუღლე-გულჩინა სახლში მარტო ჰყავს მიტოვებული. შოთას ცოლი ისე უყვარს, რომ მისი გულისთვის შეუძლია „დასთმოს

[1] ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886, გვ. 21

თავისი მგოსნობა, მიწა, რჯული და დიდება, ვარსკვლავები და ცა“.[1] სანამ ცოლს გაიცნობდა, მანამდე სხვა ქალი — ნინო უყვარდა, რომელსაც ნიშნად სიყვარულისა ბეჭედიც კი აჩუქა. შოთას მსგავსად, გულჩინამაც დაარღვია სიყვარულის ფიცი და ქმარს ულალატა საქართველოში მონად გაყიდულ მსახურ აბდულ-არაბთან. მიტოვებული ნინო, შურისძიების მიზნით, მწყემსის ფორმას გადაიცმევს და შოთას შეატყობინებს მისი ცოლის ღალატის ამბავს. შოთა, რომელსაც ცოლის ღალტის არ სჯერა, თავის თვალით ნახავს მისი ცოლისა და მონის სასიყვარულო შეხვედრას. მას ესმის ცოლის სიტყვები, „შავწარბ შავთვალა ხუჭუჭა არაბს“[2] რომ ეუბნება — მიყვარხარო. არაბი კი ამბობს:

„მაგრამ ვით დავიჯერებდე
თუ შენ უარყო ის ქმარი
ვინ ქვეყნისაა მშვენება...“.[3]

შოთას ცოლი პასუხობს:

„რად მინდა მისი დიდება
მე მსურს ღიმილი ალერსი და ხვევნა კოცნა..“.[4]

როცა საყვარლები იქაურობას დატოვებენ, უცნობზე გაბრაზებული, შეურაცხყოფილი შოთა ხანჯლით ხელში მწყემსს დაეტაკება, მაგრამ ამ წუთიერ ბრძოლაში შოთა ამოიცნობს მწყემსად გადაცმულ, ყოფილ შეყვარებულ ნინოს.

„ნინო შენა ხარ, თუ მხოლოდ სიზმარსა ვხედავ შენზედა?!.“,[5] მაშინ შოთა აღიარებს თავის დანაშაულს ნინოს წინაშე და ეტყვის:

„...ბერად შევდგები დღეიდან,
თავსა მივანდობ ღოცვასა,
მონასტერში სჯობს აქ ყოფნას,
წყეულიმც იყოს სოფელი,
დაგმობილია დღეიდან

---

[1] გაზ. სახალხო გაზეთი, №926, 23.06.1913
[2] იქვე
[3] იქვე
[4] იქვე
[5] იქვე

სატრფო, მოძმე და ყოველი!“.[1]

ნინო კი შოთას ხანჯლს დააკლებს ხელს და შოთას მიაძახებს:

„შოთავ, შენს წმინდა ლოცვებში
ახსენე ჩემი ცოდვები,
მე კი ის მაბედნიერებს,
რომ შენი ხანჯლით მოკვდები!“[2] — და თავს იკლავს.

ასე დასრულდა შოთასი და მისი ცოლის ისტორია.

სამივე ვერსიაში, შინაარსის მცირედი განსხვავებისა და მსგავსების მიუხედავად, ძირითადი ფაბულა უცვლელი რჩება. შოთა ყველგან საცოლის მოღალატეა, მკვლელია (მხოლოდ, მჭედლიშვილის ვერსიაში ყოფილი შეყვარებული თვითონ იკლავს თავს), სინანულით აღსავსე და ამავე დროს, გენიალური პოეტია.

„ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის საქციელი გაუგებარია, როცა უცნობი ცოლის ღალატს უჩვენებს. აღშფოთების მიუხედავად, შოთა თავის შეკავებას ახერხებს, ცოლს საჯაროდ მხოლოდ მოგვიანებით ამხელს. მაგრამ უცნობს, ამბის მიტანისთვის, ადანაშაულებს და კლავს — „სჯობდა არ მცოდნოდა, რადგან მოსვენებულად ვცხოვრობდი“ — ასეთია მისი ლოგიკა. ფურცელაძის ჩაწერილი ლეგენდა შოთას შესახებ არსებული თქმულებების მიხედვით შეიქმნა. ლეგენდების შინაარსი ზოგჯერ განსხვავებულია, მაგრამ ბევრი რამ მათში მეორდება (შოთას განათლება, წარმომავლობა, იერუსალიმში გამგზავრება, უიღბლო ქორწინება, შოთას მიმზიდველი გარეგნობა, მისი მჭევრმეტყველება, კარგი მუსიკოსობა და სხვა). ერთ ვერსიაში შოთას შვილიც ჰყავს, რომელიც ზარზმის მონასტრის წინამძღოლია. ლეგენდების ციკლში დიდი ადგილი ეთმობა მის სამიჯნურო თავგადასავალს თამართან და სხვა ქალებთანაც. ზოგიერთ ლეგენდაში შოთა უცნაური საქციელით გამოირჩევა, ის შეყვარებულის მოღალატე და ორპირია, როცა ცოლის ღალატს შეიტყობს, ცოლს და მის საყვარელს აჩეხავს, მეორე

[1] გაზ. სახალხო გაზეთი, №926, 23.06.1913

[2] იქვე

ვერსიაში ყოფილ შეყვარებულს იმის გამო კლავს, რომ მან ცოლის ღალატი შეატყობინა, ცოლს კი საყვარლის მოჭრილ თავს ჩამოჰკიდებს კისერზე. ზოგიერთ ვერსიაში, ამ საქციელს მისი ცოლიძმა ჩადის. შოთას პირადი ცხოვრების შესახებ, რა თქმა უნდა,არსებობს სხვა ლეგენდებიც, მაგრამ ამ შემთხვევაში ის ლეგენდებია საინტერესო, რომელთა საფუძველზედაც სპექტაკლები შეიქმნა.

აღნიშნული ლეგენდებისგან სრულიად განსხვავებული შინაარსია წარმოდგენილი ცნობილი მსახიობისა და რეჟისორის კოტე მესხის პიესაში „რუსთაველი“ (პიესა დაცულია რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმში). პიესის ძირითადი ნაწილი სასახლის კარზე არსებულ ინტრიგებსა და შეთქმულებებზეა აგებული. ავტორმა პიესის სიუჟეტად გამოიყენა გერმანელი მწერლის, მიხეილ ბერის (1800-1833) პიესის „სტრუენზე“ შინაარსი (1828), რომელიც ბერიმ მიუძღვნა ცნობილ ექიმს, განმანათლებელს, იოჰან ფრიდრიხ სტრუენზეს (1737-1772). სტრუენზე, დანიის გონებასუსტი მეფის ქრისტიან VII-ის მკურნალი ექიმი იყო. მისმა აზროვნებამ, ჭკუამ, კეთილშობილებამ მოხიბლა ქრისტიან VII-ის მეუღლე, ჭკვიანი ქალი კაროლინა-მატილდა, რომელმაც ექიმს შვილი აღსაზრდელად მიაბარა, ხოლო როცა ქმრის ტახტი ჩაიბარა, ექიმი მინისტრად დანიშნა. სტრუენზემ სასახლის კარზე მოღვაწეობა არისტოკრატებთან ბრძოლით დაიწყო. კოტე მესხის პიესის მთავარი გმირიც – შოთა რუსთაველი, სტრუენზეს მსგავსად, არისტოკრატებს დაუპირისპირდა. პიესაში, რუსთაველს უყვარს თამარი, თამარს კი ამ დროს დავით სოსლანზე უპირებენ გათხოვებას. რუსთაველი ცდილობს ხელი შეუშალოს ამ ქორწინებას. მას ურჩევნია, დავით სოსლანის სიკვდილი შეიტყოს, ვიდრე ის თამარის ქმრად იხილოს. ამის გამო,წერილს გზავნის ოსეთში, რომ დავით სოსლანს საქართველოში ჩამოსვლა დაუშალონ. ამ წერილს ხელში ჩაიგდებს მისი ბავშვობის ყოფილი მეგობარი, მისი მტერი გედევან ორთელაშვილი და გადაწყვეტს წერილის გამოყენებას რუსთაველის დასაღუპად. საქმე იმაშია,

რომ რუსთაველი სახელმწიფო მოღვაწეა, სასახლის კარის სახლთუხუცესი და ქვეყნისათვის თავდადებული მამულიშვილი. მას არ მოსწონს თავადთა, ათაბაგთა, ერისთავთა თავგასულობა, მათი მხრიდან „ძარცვა-გლეჯვა, ხარბობა და გულზვიადობა“. დიდებულებს არ მოსწონთ რუსთაველის აზრები: „თავადთა და მონათა შორის არ არის გარჩევა“. ლიპარიტ ორბელიანი ამის თაობაზე ამბობს:

„...დიდკაცობაა ჩვენი ქვეყნის სიცოცხლის ძარღვი
და ვინც კი ლამობს მის დაცემას, განადგურებას,
მას სურვებია საქართველოს ბოლო მოულოს“.[1]

მიუხედავად ლიპარიტის განსხვავებული მოსაზრებისა, მას არ სურს რუსთაველის არც სიკვდილი, არც ფარულ შეთქმულებაში მის წინააღმდეგ მონაწილეობა. გედევანს კი პირიქით, პირადი ინტერესი ამოძრავებს, მას სძულს შოთა იმ დროიდან, როცა ათონზე ერთად სწავლობდნენ. პირისპირ შეხვედრისას, არ მალავს თავის განწყობას და შოთას ეუბნება:

„ღმერთმა გარგუნა შენდა წილად ისეთი ბედი,
რომ ყველაფერში მე მჯობნიდი! წინ მიდიოდი და მე
ვრჩებოდი!
თაყვანს გცემდნენ ღმერთად გრაცხავდნენ ყველა
ნაცნობნი
და მე იმ დროს დავიწყებული ვსწყევლიდი ჩემს ბედს
უცნაურსა“.[2]

მათ დიალოგში ირკვევა, რომ გედევანის შეყვარებულ ქალსაც კი, თურმე, რუსთაველი თვალის ერთი მოკვრით შეჰყვარებია, უიღბლო სიყვარულის გამო, ქალს თავი წყალში დაუხრჩვია. რუსთაველისთვის უკვე ცხადი ხდება ყველაფერი. გედევანი, რომელიც ადრე მეგობარი ეგონა და სჯეროდა, რომ წერილს მის საწინააღმდეგოდ არ გამოიყენებდა, თურმე ფარული მტერი ყოფილა.

„არა ბრძოლა, არცა მტრობას არ გაგიწევ,

[1] მესხი კოტე, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმი
[2] იქვე

შენ დაბრმავებულსა სიყვარულით...“[1] — პასუხობს რუსთაველი.

გედევანი კი ეტყვის: „ვიხმარ მე ყოველ ხერხსა და ცდას, თუ კი ღირს გავხდე ჩემის თვალებით დავინახო შენი დაცემა!“[2]

გედევანი ეშმაკურად მოახერხებს, რომ თამარმა შოთას დასჯაზე მოაწეროს ხელი. თამართან მიდის შოთას ერთგული, ახალგაზრდა ყმაწვილი მალხაზი, რომელსაც მიაქვს თამარისთვის „ვეფხისტყაოსანი“ და სთხოვს, რომ შოთა შეიწყალოს. ამავე დროს, თამარს გაუმხელს თავის საიდუმლოს, რომ სინამდვილეში ის ქალია და უყვარს რუსთაველი, თუმცა ისიც იცის დანამდვილებით, რომ შოთას თამარ მეფე უყვარს:

„მე ვძულვარ მაგრამ მაინც გთხოვ მისთვის სიცოცხლეს, შენ კი უყვარხარ და სიკვდილით გსურს რომ დასაჯო?“ — ეუბნება სასოწარკვეთილი დედოფალს.

საბოლოოდ საღი აზრი იმარჯვებს, სიმართლე გაირკვევა, რომ შოთა არ იყო შეთქმულების მონაწილე.

თამარი ამბობს: „..და მე მგონია მომავალი არ შემიწყნარებს, არ მომიტევებს მე დიდებულის ტკბილ მგოსნის სიკვდილით დასჯას...“. შოთა სთხოვს თამარს, რომ გაუშვას მოხუც მამასთან: „ჩვენ მამა-შვილი ვედრებასა და ლოცვა-მარხვაში დავასრულებთ ამ წუთისოფელს“ — ამბობს შოთა და ჩუქნის თავის პოემას. თამარი ათავისუფლებს, შოთა მიდის მონასტერში.

პიესა კოტე მესხმა 1890 წელს დაწერა თავის საბენეფისოდ (ბენეფისი შედგა 1890 წლის 4 თებერვალს). სპექტაკლს უდიდესი წარმატება ჰქონდა, წარმოდგენას ბევრი ხალხი დაესწრო: „პარტერი და ლოჟა გაჭედილი იყო, უადგილობის გამო, ფეხზეც იდგა ხალხი, ზოგი კი გარეთ დარჩა, რადგან გასაყიდი ბილეთები აღარ იყო“.[3] როგორც მაშინდელი პრესა

[1] მესხი კოტე, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმი

[2] იქვე

[3] იხ.: ჟურ. თეატრი, № 7, 1890

აღნიშნავდა, მაყურებლის ინტერესი გამოწვეული იყო კოტე მესხის ავტორიტეტით, შოთა რუსთაველის პიროვნებით, თამარის ეპოქის ჩვენებით: „სწორედ ამან შეჰყარა ქართველობა ერთად". სპექტაკლს გამოხმაურებაც დიდი ჰქონდა (გაზეთები „ივერია", „ცნობის ფურცელი", „კვალი", „თეატრი"). პიესის შესახებ გამოითქვა კრიტიკული მოსაზრებებიც. ეს ეხება გრძელ მონოლოგებს („ნოვოე ობოზრენიე", „ივერია"), სიუჟეტისა და სახეების დამუშავებას. ჟურნალ „თეატრის" რეცენზენტი ხომლელი[1] პიესის განხილვისას რამდენიმე ხარვეზზე მიანიშნებს:

1. არ მოსწონს გრძელი მონოლოგები; 2. იწუნებს თამარის სახეს, რომელიც „მკრთალად და უსიცოცხლოდ არის წარმოდგენილი"; 3. პიესას „არ ეტყობა დედააზრის ბუნების მრავალგვარობითი შემუშავება"; 4. გამოირჩევა ხასიათების სიღარიბით; 5. ისტორიული სინამდვილის სიყალბით. „ისტორიაში არსად არ არის ნახსენები, რომ შოთა რუსთაველს თამარისა და დავით სოსლანის შეუღლების საქმისათვის წინააღმდეგობა გაეწიოს...".[2]

საჭირო იყო სახელგანთქმული პოეტის სახის ისეთნაირი დახატვა და გამოქანდაკება, რომ მისი ცხოვრებიდან აღებული ყოფილიყო უმთავრესი და მნიშვნელოვანი მხარე. რუსთაველი უპირველესად ბრძენი და გამორჩეული მწერალია, რომლის დასახასიათებლად საჭიროა ღრმა ნიჭის მიერ ძლიერი კალმის მოსმა და სურათის ნათლად ჩამოსხმა.

„ავტორს პოეტი უფრო პოლიტიკურ მოღვაწედ, სახელმწიფო კაცად გამოაქვს და უპირატესი თვისება ამ დიდებულის მგოსნისა მეორე ხარისხზედ დაუყენებია... რუსთაველი სახელმწიფო კაცად, რაიმე პოლიტიკური პარტიის მოთავედ არ უნდა ჩაითვალოს და ამ მხრითაც მაშასადამე, პიესა ჰღალატობს ისტორიულ სიმართლეს. ავტორი აკრიტიკებს მალხაზის გამოჩენას პიესაში. პოეტს ის ვაჟი ჰგონია, ბოლოს კი გასათხოვარი უმანკო ქალწული

[1] იხ.: ჟურ. თეატრი, № 7, 1890

[2] იქვე

აღმოჩნდება, რომელსაც გაგიჟებით უყვარს რუსთაველი. წლობით მასთან ცხოვრობს და ამას ვერ ამჩნევს! განა ეს შესაძლებელია?“[1] – კითხულობს რეცენზენტი.

თამარის სახე არ მოსწონს „ივერიის“ რეცენზენტ – მანოელიძესაც[2]. იგი აღნიშნავს: „რუსთაველის სათაყვანო თამარი, მეტად მკრთალად აქვს დახატული ავტორს და თითქმის მეასედიც არ არის იმ თამარისა, რომლის სახესაც ეხლაც კი გაოცებით იხსენიებს ყოველი ქართველი...“. თამარის სახის კრიტიკას არ იზიარებს გაზ. „ივერია“:[3] „...თამარ მეფე ცოცხალი პირია პიესაში“, თუმცა უჩივის მოქმედების ნაკლებობას და მოქმედ გმირთა სულიერი მდგომარეობის მკრთალად წარმოჩენას, მათ შორის შოთასიც. „ივერიის“ რეცენზენტს არ მოსწონს პიესის ფინალიც: „მაყურებლისთვის გაუგებარი რჩება ის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, რომელიც შოთას თამარისა და საქვეყნო საქმის განშორებას აიძულებს...“.[4]

კრიტიკული მოსაზრებების მიუხედავად, რეცენზენტებს მნიშვნელოვნად მიაჩნიათ პიესის არსებობა. „პიესა დიდი ყურადღების ღირსია“, – წერდა „თეატრი“, ის თვალსაჩინო ადგილს დაიჭერს „ჩვენ ღარიბ რეპერტუარში და არ არის აუცილებელი ისტორიული ფაქტების ასახვა“.[5]

კოტე მესხის პიესა დიდი ხნის განმავლობაში იდგმებოდა ქართულ სცენაზე (1903 წლის 2 დეკემბერს, კოტე მესხის საბენეფისოდ წარმოადგინეს). კოტემ ის ბაქოში ყოფნის დროსაც დადგა ქართულ თეატრში. მსახიობები მას ირჩევდნენ საბენეფისოდ. 1898 წელს 3 დეკემბერს ითამაშეს ქ-ნ კარგარეთელის ბენეფისზე.[6] არაერთმა მსახიობმა ითამაშა ამ პიესაში. თამარის როლი განასახიერეს: მაკო საფაროვამ, ბაბო ავალიშვილმა, ეფემია მესხმა, რუსთაველის: კოტე მესხმა,

---

[1] იხ: ჟურ. თეატრი, № 7, 1890

[2] იხ: გაზ. ივერია, №31, 1890

[3] იქვე, №259, 1898

[4] იქვე

[5] ჟურ. თეატრი, № 7, 1890

[6] გაზ. კვალი, №50, 1898

ლიპარიტ ორბელიანის: ვალერიან გუნიამ, ორთველიშვილის: ალ. იმედაშვილმა და სხვა.

პიესა კოტე მესხის გარდაცვალების (1914) შემდეგაც დაიდგა, დადგმის მიზეზი დაკავშირებული იყო კონკრეტულ მოვლენასთან. 1921 წლის 25 ნოემბერს მთავრობამ დააკმაყოფილა საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის შუამდგომლობა და თბილისის სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრს შოთა რუსთაველის სახელი მიანიჭა. ამ დღის აღსანიშნავად, რეჟისორმა კოტე ანდრონიკაშვილმა პიესა რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოადგინა. ეს გახლდათ საზეიმო წარმოდგენა სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრისთვის რუსთაველის სახელის მინიჭების გამო. რეჟისორმა პიესაში ცვლილებები შეიტანა (პიესაში არ იყო დავით სოსლანი). სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: თამარ დედოფალი – ანეტა ქიქოძე, დავით სოსლანი – მიხეილ ჭიაურელი, შოთა – გიორგი დავითაშვილი, მწიგნობართუხუცესი – პლატონ კორიშელი, ამირ-სპასალარი – ვალერიან გუნია, მანდატურთუხუცესი – შალვა ღამბაშიძე, მსახურთუხუცესი – შალვა იმედაშვილი, მასობრივ სცენებში: ვერიკო ანჯაფარიძე, დავით ჩხეიძე, ცეცილია წუწუნავა, უშანგი ჩხეიძე და ა.შ.

4 დეკემბერს საზეიმო წარმოდგენა გაიმართა ყოფილი არტისტული საზოგადოების თეატრში, რომელსაც „მენშევიკების“ ბატონობის დროს ერქვა ტლანქი „არტო“. თეატრის დერეფანში გაიხსნა შოთას ძეგლი, რომელიც „სახელდახელოდ დაუმზადებია სახალხო განათლების კომისარიატის წინადადებით მოქანდაკე ნიკოლაძეს“.

„ეროვნული კულტურის შემმუსვრელმა და ბარბაროსულმა საბჭოთა ხელისუფლებამ (როგორც ნათლავდნენ ბოლშევიზმს ბურჟუაზიულ-მეშჩანური ელემენტები), ქართული თეატრი მონათლა იმის სახელით, ვისაც ყველაზე მეტი უფლება აქვს ქართული პოეზიის მეფედ ჩაითვალოს. საზეიმო სალამო გაიხსნა გრიგოლ რობაქიძის სიტყვით წმინდა აკადემიური მჭევრმეტყველებით მან ანალიზი გაუკეთა შოთა რუსთაველის

პოეზიის ძირითად და უმთავრეს მოტივს — სიყვარულის გრძნობას, მის მრავალფერადობას... მართალია აუდიტორიის დიდ ნაწილს შეადგენდა ქართველი ინტელიგენციის „ნაღები“, მაგრამ უკეთესი იქნებოდა ორატორს თავისი სიტყვა მოემართა ისე, რომ უფრო მდაბიო მსმენელს გარკვეული წარმოდგენა დარჩენოდა რუსთაველის პოეზიის ძირითად თვისებებზე“.[1] აჩვენეს კოტე მესხის „რუსთაველის“ მეორე მოქმედება და შალვა დადიანის „როს ნადიმობდნენ“.

დრამატული თეატრების პარალელურად, შოთა რუსთაველის მიმართ ინტერესს იჩენდნენ საოპერო და საბალეტო დასებიც. მაგ., დიმიტრი არაყიშვილის ოპერა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (სახელწოდება აღებულია იოსებ მჭედლიშვილის ლექსიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე,“ ლიბრეტო კი ანტონ ფურცელაძის მიერ ჩაწერილი ლეგენდის „შოთა რუსთაველი და ამისი ცოლი“ მიხედვითაა შექმნილი). არაყიშვილის მოგონებიდან ვიცით, რომ აღნიშნული ლეგენდა გამხდარა მისი შთაგონების წყარო. „19 წლის ვიყავი, როდესაც პირველად წავიკითხე ფურცელაძის ლეგენდა შოთა რუსთაველზე, ლეგენდამ იმდენად გამიტაცა, რომ გადავწყვიტე ამ სიუჟეტზე ოპერის დაწერა. მე თვითონ შევადგინე ლიბრეტო რუსულ ენაზე და შევუდექი მუსიკის შექმნას.., მაგრამ ეს საქმე დროებით გადაიდო“.[2] ოპერა რამდენიმე რედაქციისგან შედგებოდა, ვიდრე ის სრულყოფილ სახეს მიიღებდა. არსებობდა ცალკეული პარტიები (შოთას, აბდულ არაბის, თამარის და ა.შ.). 1919 წლის 5 თებერვალს შედგა არაყიშვილის ოპერის პრემიერა, რომელსაც უდიდესი წარმატება ჰქონდა. ალექსანდრე წუწუნავას რეჟისურამ, სტოლერმანის დირიჟორობამ, სოლისტთა (გულჩინა — ო. ბახუტაშვილი-შულგინა, თამარი — ე. სპიტკო, მგოსანი — სანდრო ინაშვილი, შოთა — ვანო სარაჯიშვილი, რომელმაც რეჟისორ წუწუნავას განმარტებით — „სიზარულის ცრემლი აღერეინა მაყურებელს“) პროფესიონალურმა შესრულებამ

[1] იხ.: გაზ. კომუნისტი, 7.XII.1921

[2] ხუჭუა პ., არაყიშვილი დ., თბ., 1980, გვ. 169

სპექტაკლი „ეროვნული კულტურის ზეიმად“ აქცია. ცნობილი მუსიკოსი ლ. პიშნოვი წერდა: „არაყიშვილის ოპერის მაღალი თვისება ის არის, რომ მან შეძლო ეთნოგრაფიის ჩარჩოების გადალახვა“. ოპერამ დროდადრო ცვლილებები განიცადა. იცვლებოდნენ რეჟისორები და ლიბრეტოს ავტორები. 1922-23 წელს კვლავ დაიდგა ოპერის მეორე რედაქცია (სამმოქმედებიანი ოპერა, ვალერიან გუნიას ჩამატებული ტექსტით).

1923-24 წლებში კი კოტე მარჯანიშვილი დგამს იმავე რედაქციით. მხატვარი იყო ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი. შოთას პარტიას კვლავ ვანო სარაჯიშვილი ასრულებდა.

ოპერის თეატრის მესამე რედაქციის ლიბრეტოს ავტორი იყო ცნობილი მწერალი სანდრო შანშიაშვილი. მესამე რედაქციის ანუ ოთხმოქმედებიანი ოპერის პრემიერა შედგა 1930 წლის 30 მარტს წუწუნავას რეჟისორობით (დირიჟორი — ვ.ულრიხი). შოთას პარტიას ასრულებდა ნ. ჭუმსიაშვილი.

ოპერის გარდა, სპექტაკლის დადგმა სცადეს ახლად ჩამოყალიბებულ საოპერო სტუდიაშიც (სტუდია შეიქმნა 1919 წელს, ხელმძღვანელი, კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი, დირიჟორი სამუელ სტოლერმანი). აქვე იყო 24 კაცისაგან შემდგარი კაპელა. სპექტაკლში, სტუდენტების გარდა, გამოცდილი მომღერლებიც ღებულობდნენ მონაწილეობას. სწორედ ამ სტუდიაში მიიწვია კომპოზიტორმა არაყიშვილმა ახალგაზრდა გამოუცდელი რეჟისორი ახმეტელი.

ახმეტელი დიდი ინტერესით შეუდგა მუშაობას. რეჟისორ კვალიაშვილის მოგონებებიდან ვიცით, თუ როგორ მუშაობდა დასთან ახმეტელი. „მის მიერ შექმნილი მიზანსცენები არ გავდა სტატიურ, ტრაფარეტულ ოპერულ მოქმედებას... ახმეტელმა მოსპო დრომოჭმული, გაცვეთილი შტამპები, სრულიად სხვა იერი მისცა სახალხო სცენებს... მას სრულ მორჩილებაში ჰყავდა გამოუცდელი სტუდიელი მსახიობები. სცენიურ მოქმედებას მსჭვალავდა ემოციურობით, თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ სახეს აცოცხლებდა მუსიკით, პლასტიკურობითა და რიტმით. ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა

მომღერალთა დიქციას, სიტყვის მკაფიოდ გამოთქმას და მუსიკალური აზრის მიტანას მსმენელამდე.“ მსახიობებისგან მოითხოვდა გამომეტყველ მიმიკას, ჟესტს, მიხრა-მოხრას.[1]

სპექტაკლის პრემიერა 1919 წლის 8 დეკემბერს შედგა. როგორც აღვნიშნე, საზოგადოება ამ ოპერას წუწუნავას დადგმით უკვე იცნობდა. 1920 წლის 20 იანვარს ახმეტელის სტუდიური სპექტაკლი ოპერის თეატრის ხელმძღვანელის, ს. ეელახაშვილის ინიციატივით წარმოადგინეს სახელმწიფო თეატრის სცენაზეც. სახაზინო თეატრის სცენაზე ახმეტელმა ცვლილებები შეიტანა წარმოდგენაში. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“[2] წერდა: „ოპერა ახმეტელმა სრულიად ახალი მიზანსცენებით დადგა: დიდებულთა ლხინი, სასახლის ელფერი და სხვა.. გუნდის ჩაცმულობაც ახალი იყო, უფრო დაახლოებული ქართულ ყაიდასთან...“. შოთას პარტიას აქაც სარაჯიშვილი ასრულებდა. მოგვიანებით ახმეტელი კვლავ აგრძელებს საოპერო თეატრში მუშაობას (ა. იურასოვსკის ოპერა „ტრილბი“. სტუდენტებთან ერთად დადგა ნაწყვეტი „სევილიელი დალაქიდან“, „ფაუსტიდან“, „ჯამბაზები“ კი სტუდიაში განახორციელა).

საოპერო თეატრის გარდა, შოთა რუსთაველის თემით დაინტერესდა ფრანგი ბალეტმაისტერი სერჟ ლიფარი. მან ქართველებთან ურთიერთობისა და „ვეფხისტყაოსნის“ გაცნობის შემდეგ გადაწყვიტა ბალეტისთვის ლიბრეტო თავად დაეწერა. ასისტენტად მიიწვია საფრანგეთში მცხოვრები ალექსანდრე პეტრიაშვილი. ნესტანის პარტიის შემსრულებლად კი — ფრანგი მოცეკვავე ივეტ შოვირე. ბალეტი „შოთა რუსთაველი“ 1946 წელს დაიდგა მონტე-კარლოში. ამ ფაქტის შესახებ მოგვიანებით გახდა ცნობილი, როცა ჟურნალმა „საბჭოთა ხელოვნება“ გამოქვეყნა დავით მელუხას წერილი, რომელიც ბევრ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის ბალეტის დადგმის შესახებ. „ეს იყო ხუთმოქმედებიანი ბალეტი მრავალი სურათით. ყოველი მოქმედება იწყებოდა შოთას სცენით, რომელიც

[1] იხ.: ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1977, №4

[2] იხ.: ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, 18.I.1890

თამარ მეფეს „ვეფხისტყაოსნის“ შინაარსს აცნობდა. შემდეგ ამას მოჰყვებოდა თვითონ პოემის სიუჟეტი... ტარიელისა და ნესტანის გამიჯნურება, ნესტანის გატაცება, მისი ძებნა და დახსნა ქაჯთა ტყვეობიდან. ბალეტს ბევრი პერსონაჟი არ ჰყავდა – შოთა, თამარი, დავით სოსლანი და პოემის მთავარი გმირები. ამასთან შოთა არ ცეკვავდა, პანტომიმით გამოხატავდა აზრს... თამარი კი... ლიბრეტოს მიხედვით მასაც უნდა ეცეკვა ბალერინის ტანსაცმელში გამოწყობილს და ერთ ადგილას, დავით სოსლანს მხარზეც უნდა შემოესვა, მაგრამ ბალეტის ზოგიერთმა მონაწილემ სასტიკი პროტესტი განაცხადა: სად გაგონილა მეფე, თუნდაც მეუღლემ, ყველას თვალწინ მხარზე შემოისვასო. ლიფარი გაჯიუტებულა და მხოლოდ მაშინ დათმო, როცა გაფიცვით დაემუქრნენ“. კომპოზიტორი იყო არტურ ონეგერი. მას ეხმარებოდნენ მამა-შვილი ნიკოლა და ალექსანდრე ჩერეპნინები, რომლებიც ადრე ცხოვრობდნენ საქართველოში. მხატვარი იყო ალექსანდრე შარვაშიძე. ბალეტს დიდი წარმატება ჰქონდაო, აღნიშნავს მელუხა, თუმცა რეცენზიები და სხვა გამოხმაურებები, სამწუხაროდ, არ შემორჩენილა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ფურცელაძე ანტონ, რუსთაველი და იმისი ცოლი, ტფ., 1886
- ხუჭუა პ., არაყიშვილი დ., თბ., 1980
- ჟურ. თეატრი, №7, 1890
- ჟურ. საბჭოთა ხელოვნება, 1977, №4
- ჟურ. თეატრი და ცხოვრება, 18.I.1890
- გაზ. სახალხო გაზეთი, № 926, 23.06.1913
- გაზ. ივერია, №31, 1890
- გაზ. ივერია, №259, 1898
- გაზ. კვალი, №50, 1898
- გაზ. კომუნისტი, 7.XII.1921
- მესხი კოტე, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმი

მანანა პაიჭაძე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლექტორი,
ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახ.
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ასისტენტი

მითი ძართულ კლასიკურ ბალეტში (ს. პროკოფიევის „ძე ცთომილი", ა. სპრიაბინის „პრომეთე")

„ანტიკურობასთან მიბრუნება სწორედ მაშინ ხდება აუცილებელი, როდესაც ცდილობენ კულტურის ფუნდამენტის მორყევას, როდესაც ცდილობენ ადამიანი ჩამოაცილონ მისთვის ბუნებრივ ნიადაგს. სწორედ ანტიკურობაშია თანამედროვე ცხოვრებისეული საფუძვლების ფესვები. იქ იბადება აზროვნების უძველესი ფორმა – მითი. მითი – ეს არის ცოცხალი და ქმედითი სინამდვილე, რომელსაც განსაზღვრული ცოცხალი სახელი აქვს"[1] – წერდა გამოჩენილი რუსი ფილოსოფოსი და ფილოლოგი, ანტიკურობის ბრწყინვალე მცოდნე ალექსეი ლოსევი. კ. ლევი-სტროსი კი აღნიშნავდა, რომ მითი არა მხოლოდ წარსულს, შორეულ წარსულში მომხდარ მოვლენებსა და ამბებს უკავშირდება, არამედ მითის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მოვლენები, რომლებიც გარკვეულ დროს მომხდარა, დროის მიღმა, ზედროულობაში არსებობენ.[2]

თავად ტერმინს – მითოლოგია – სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს. ერთი მნიშვნელობის თანახმად – მითოლოგია არის მითების სისტემა, რომელსაც საკრალური მნიშვნელობა გააჩნია, რომელშიც ეჭვი არავის ეპარება; მეორე მნიშვნელობის მიხედვით – მითოლოგია არის ქურუმების და პოეტების (ჰომეროსის, ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და ა.შ.) მიერ პროფესიონალურ დონეზე მოთხრობილი მითები. მითოლოგია არის მეცნიერება მითების შესახებ, რომელთა შესწავლისას

[1] Лосев А. Ф., Миф. Число, Сущность, М., Мысль, 1994
[2] Леви-Строс К., Первобытное мышление, М., Республика, 1994

გამოიყენება სხვადასხვა წყარო – პირველყოფილ მითებზე უფრო გვიანდელი მითოლოგიური კვლევები და ლიტერატურული ტექსტები, ასევე ეთნოგრაფიული და ლინგვისტური კვლევების მონაცემები. გამოიყენება კვლევის სხვადასხვა მეთოდიც: კომპარატიული ანალიზი მითების კულტურის სხვა ფორმებთან ტიპოლოგიური შედარების საფუძველზე (რ. შელინგი, ჟ. ფ. ლაფიტო); ლინგვისტური მეთოდი, რომელსაც საფუძვლად უდევს მითის მეტაფორიზებული წყობის, სტრუქტურის, აგებულების ანალიზი (მ. მიულერი, ა. პოტებნია); ევოლუციონიზმი (ე. ტეილორი); რიტუალური კონცეფცია (ჯ. ფრეზერი, დ. ჰარისი), სოციოლოგიური (ე. დიურკჰაიმი, ლ. ლები-ბრიული), ფსიქოანალიტიკური (ზ. ფროიდი, კ. გ. იუნგი); სტრუქტურალისტური (კ. ლევი-სტროსი) და სემიოტიკური (რ. ბარტის თეორია „მითი, როგორც მეორადი სემიოლოგიური სისტემა“), მითი როგორც სიმბოლური პარადიგმა (იხილავს მითს, როგორც კულტურის ავტონომიურ სიმბოლიკურ ფორმას – ემილ კასირერი), მითის ინტერპრეტაცია, როგორც ნუმინოზური ცდის ობიექტი (კ. ჰიუბნერი, მ. ელიადე) და სხვა კვლევის მეთოდები.

მე ვიზიარებ იმ დებულებას, რომლის თანახმადაც მითი არის კულტურის უნივერსალი, სამყაროს წვდომის და რეალობის კონსტრუირების საშუალება.

ყოველი ბალეტმაისტერი ცდილობს გამოხატოს საკუთარი შეხედულებები ცხოვრებაზე, ხელოვნებაზე, დაამკვიდროს ინდივიდუალური ზნეობრივი, ეთიკური და ესთეტიკური ნორმები, რადგან ბალეტმაისტერი ბალეტში იგივეა, რაც რეჟისორი დრამატულ თეატრში.

გიორგი ალექსიძე, მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში, მიზნად ისახავდა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში ტრადიციისა და ნოვატორობის შერწყმას. ამას მოწმობს როგორც მისი ადრეული ნამუშევრები – „ორესტეა“ იულიუს ფალიკის მუსიკაზე, – სერგეი პროკოფიევის „სკვითური სიუიტა“, იოჰანეს ბრამსის „თემა ვარიაციებით“, მოცარტის „დივერტისმენტი“, იოჰან სებასტიან ბახის „სარაბანდა და

ფანტაზია“, „ჩაკონა“ და მარავალი სხვა; ასევე უფრო გვიანდელი პერიოდის სპექტაკლებიც – ჩაიკოვსკის „მაკნატუნა“, ლეო დელიბის „კოპელია“, რეევაზ გაბიჩვაძის „მედეა“, სულხან ცინცაძის „დალი და მონადირე“ და სხვ. ბალეტმაისტერის ქორეოგრაფიული ხელწერა კლასიკური და მოდერნისტული ცეკვის სინთეზის გამომხატველია. მისი ბალეტები თავიანთი სულისკვეთებითა და შინაარსით ყოველთვის ახლობელი იყო და რჩება თანამედროვე მაყურებლისათვის.

XX საუკუნის პირველი ნახევრის საბალეტო მუსიკაში სერგეი პროკოფიევის შემოქმედებას განსაკუთრებული ადგილი უკავია. კომპოზიტორმა შეცვალა საბალეტო მუსიკის არა მარტო შინაარსი, არამედ სტრუქტურაც. ს. პროკოფიევის საბალეტო დრამატურგია პლასტიკის, ფერების და გმირთა პორტრეტების განსხვავებულ სამყაროს წარმოადგენს.

„ძე ცთომილი“, რომელიც 1929 წელს დაიწერა, კომპოზიტორის შემოქმედების ადრეულ პერიოდს განეკუთვნება. იმ გამაოგნებელი შთაბეჭდილების შემდეგ, რომელიც 1927 წელს პარიზსა და ლონდონში სერგეი პროკოფიევის ბალეტმა „ფოლადის ნახტომი“ მოახდინა, რუსული საბალეტო სეზონების იმპრესარიომ სერგეი დიაგილევმა კომპოზიტორს შეუკვეთა ბალეტი უძღებ შვილზე, ბიბლიური თქმულების მიხედვით. სერგეი დიაგილევის ინტერესი ამ ბალეტის მიმართ განპირობებული იყო, ერთი მხრივ, სურვილით, კვლავ მიეზიდა მაყურებელი რუსული ბალეტის საღამოებზე, ხოლო, მეორე მხრივ კი იმით, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ დასავლეთში გამძაფრდა ინტერესი ბიბლიური სიუჟეტებისა და ანტიკური ლეგენდებისადმი. სერგეი პროკოფიევს კი ამ ბალეტში, უპირველესად ყოვლისა, იზიდავდა წმინდა ადამიანური გრძნობებისა და პრობლემების გამოხატვის ახალი საშუალებების პოვნა.

სერგეი პროკოფიევის „უძღები შვილი“ („ძე ცთომილი“) არის ძალზე ლირიკული, ინდივიდუალური, ფაქიზი სულიერი განცდების შემცველი ნაწარმოები, რომელშიც თავს იჩენს მკვეთრი სახასიათო და სიმფონიზირებული პლასტიკა.

ბალეტის პრემიერა შედგა პარიზში, სარა ბერნარის თეატრში 1929 წლის 21 მაისს და გადაიზარდა კომპოზიტორის, ბალეტმაისტერ ჯორჯ ბალანჩინის, მხატვარ ჟორჟ რუოლის და მთავარი პარტიების შემსრულებლების — სერჟ ლიფარის, ფელია დუბროვსკაიას, ლეონ ვოიციკოვსკისა და ანტონ დოლინის ჭეშმარიტ ტრიუმფში. 1950 წელს ჯორჯ ბალანჩინმა განაახლა ეს დადგმა თავის დასში, „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტში“ და 1962 წელს, მოსკოვში, ლენინგრადსა (ახლანდელი სანკტ-პეტერბურგი) და თბილისში დასის საგასტროლო ტურნეს დროს იგი იმდროინდელ საბჭოთა მაყურებელს უჩვენა. „ძე ცთომილი“ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში (მათ შორის, საბჭოთა კავშირშიც) სხვადასხვა ბალეტმაისტერმა არაერთხელ განახორციელა. 1978 წელს გიორგი ალექსიძემ ეს ბალეტი დადგა ქალაქ ლენინგრადში „ქორეოგრაფიული მინიატურების“ დასის ძალებით, ხოლო 1981 წელს პერმის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ამ ბალეტის თბილისური პრემიერა ქორეოგრაფის კიდევ ერთი შემოქმედებითი ძიების ცდა აღმოჩნდა.

ძველბერძნული გამონათქვამი გვამცნობს: „ადამიანის ზნე მისი ბედია“. ამ გამონათქვამის აზრი ზუსტად მიესადაგება უძღები შვილის სახეს. გიორგი ალექსიძისეული ლიბრეტოს მიხედვით, ბოროტი ძალები, შვილის მეგობრების სახით, არღვევენ ოჯახურ იდილიას და მიჰყავთ შვილი ცდუნებათა სამყაროში. სპექტაკლში ერთმანეთს დინამიკურად ცვლის შემდეგი სცენები: შვილის ცდუნება ლამაზმანის მიერ, ლოთობის ორგიები მეგობრებთან და ცთუნება ოქროთი, ამ სცენების გამომსახველობას აძლიერებს სიხარბისა და ბახუსის გამომსახველი ალეგორიული ნიღბები. როდესაც უძღები შვილი მიხვდება გარშემო მყოფთა გარყვნილებას, იგი ინანიებს თავის ცოდვებს და აქ მას თვალწინ წარმოუდგება თავისი სახლი, მამა და საყვარელი დები. უძღები შვილი უბრუნდება მშობლიურ კერას და იქ პოულობს პატიებასა და შვებას. მაგრამ ბალეტის ბოლო აკორდები კვლავ გვაფრთხილებს, რომ ბოროტება და ცდუნება მუდამ ჩვენ გვერდითაა.

სერგეი პროკოფიევის მუსიკის კონტრასტულ-კომპონენტურმა სტრუქტურამ სათანადო ასახვა ჰპოვა გიორგი ალექსიძის ქორეოგრაფიაში. სპექტაკლში ბევრი ეფექტური სცენაა. გავიხსენოთ თუნდაც უძღები შვილის თამაშის სცენა თავის ცრუ მეგობრებთან, რომელიც წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხითაა გადაჭრილი. „ძე ცთომილის“ ქორეოგრაფია აღსავსეა კონტრასტებით, ანტითეზებით, ცვალებადი ტემპორიტმებით.

აღსანიშნავია ირინე ჯანდიერის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობა. ასევე, საბალეტო დასის სოლისტ თამაზ ვაშაკიძის დიდი შემოქმედებითი წარმატება გახდა ძე ცთომილის განსახიერება. მოცეკვავემ დიდი გულწრფელობით გადმოგვცა თავისი გმირის ბედ-ილბალი. თამაზ ვაშაკიძე კულმინაციურ ეფექტს აღწევს შვილის თვითგანკიცხვის სცენაში.

ძლიერი ტექნიკური მომზადება ახასიათებს დასის სოლისტებს — ჯონი ცხვედიანს, მიხეილ გელოვანსა და ლილია კრონს. ლამაზმანის ძალზე ეფექტური სახე შექმნა საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა მაკა მახარაძემ.

განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაესვას სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას. საქართველოს დამსახურებული მხატვრის, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატის, თეიმურაზ მურვანიძის დეკორაციები „ძე ცთომილისათვის“ ძალზე სადაა, მაგრამ ეს მოჩვენებითი სისადავეა. ისინი გამოხატავენ სპექტაკლის ჰუმანისტურ საზრისს, გამოკვეთენ მოქმედების ემოციონალურ ატმოსფეროს და მოცეკვავეთა პარტიებს მსხვილი პლანით წარმოაჩენენ.

დიდი მუშაობა ჩაატარა ბალეტის დამდგმელმა დირიჟორმა, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, ავთანდილ მამაცაშვილმა, განსაკუთრებით კარგად ჟღერდა ორკესტრის შესრულებით სერგეი პროკოფიევის პარტიტურა.

სერგეი პროკოფიევის მუსიკის სტრუქტურამ ადეკვატური ასახვა ჰპოვა გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიაში. ცნობილი რუსი მუსიკისმცოდნე მიხეილ დრუსკინი პროკოფიევის დრამატურგიის შესახებ საუბრისას აღნიშნავდა, რომ მასში

ნომრების თანამიმდევრობა ჰგავს კინოფირის კადრების კალეიდოსკოპურ, სწრაფ ცვალებადობას და რიგითობას, მაგრამ ეს უბრალოდ კადრების მონაცვლეობა კი არ არის, არამედ მუსიკალური გარდასახვა ხან შენელებული, ხანაც აჩქარებული კინოფირისა. მ. დრუსკინის ამ შეხედულებას სავსებით შეესაბამება აღვირახსნილი ბაკქანალია, რომელიც გ. ალექსიძემ წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით გადაწყვეტა: პროჟექტორის მოციმციმე განათების ეფექტის გამოყენებით, პერსონაჟების მოძრაობის ელვისებური სისწრაფე განცალკევებულ სცენებსა თუ კადრებს ჰგავს. ეს ხერხი მეტად აცოცხლებს სპექტაკლის მხატვრულობას.

„ძე ცთომილის" ქორეოგრაფიული ინტონაცია უხვად არის შეჯერებული კონტრასტული ანტითეზებით, განსხვავებული ტემპორიტმებით. ქორეოგრაფიის ენა წარმოადგენს მოდერნისტული და კლასიკური ბალეტის სინთეზს, რაც განსაკუთრებით საინტერესოს ხდის ამ სპექტაკლს და დამდგმელი ქორეოგრაფის, გიორგი ალექსიძის ხელწერის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელ კომპონენტს წარმოადგენს, მის შემოქმედებაში ახალ ეტაპზე მეტყველებს — დიდი შემოქმედებითი ოსტატობის ეტაპზე.

მეორე ნაწარმოები, რომელსაც ამ სტატიაში ვეხები, არის კინო-ბალეტი „პრომეთე", რომლიც მიხეილ ლავროვსკიმ 1984 წელს ალექსანდრე სკრიაბინის მუსიკლური პოემის მიხედვით განახორციელა. ამ კინო-ბალეტის პრემიერა საქართველოს ტელევიზიის I არხზე, 1984 წლის 1 იანვარს შედგა. რეჟისორმა ზაალ კაკაბაძემ და ოპერატორმა პავლე შნაიდერმა კინო-ბალეტი „პრომეთე" მიხეილ ლავროვსკისთან ერთად (რომელიც თავად იყო დამდგმელიც და შემსრულებელიც), საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში გადაიღეს. ეს გახლდათ ანტიკური მითის სიუჟეტზე აგებული ნაწარმოები, რომელსაც საფუძვლად ედო ალექსანდრე სკრიაბინის ნოვატორული მუსიკალური გადაწყვეტა საოპერო პარტიტურაში — ფერადოვანი კლავიატურის (color organ) პარტიის სახით.

პრომეთეს მითი მ. ლავროვსკიმ დაუკავშირა მის ქართულ

ტიპოლოგიურ ვერსიას – მითს ამირანის შესახებ, რომელმაც ხალხს სინათლე, ცეცხლი აჩუქა. ამიტომ, ბალეტმაისტერმა თავის ახალ ნაწარმოებში ქართული ელემენტები შემოიტანა – კინო-ბალეტში პროლოგისა და ეპილოგის სახით ჩართულია კადრები, რომლებშიც კლდეზე მიჯაჭვული პრომეთე-ამირანი ხედავს ქართველ გლეხს, რომელიც გათოხნილ მიწაში ხორბლის თესლს ყრის. თან ქართული ხალხური სიმღერაც ისმის.

კინო-ბალეტის მხატვრული გაფორმება, ისევე როგორც მისი სიუჟეტი და ფორმატი, ალექსანდრე სკრიაბინის სიმფონიურმა პოემამ „პრომეთე. პოემა ცეცხლზე“ (ანუ იგივე „ექსტაზის პოემა“) განაპირობა. ეს თხზულება კომპოზიტორმა 1909-1911 წლებში დაწერა – ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და გუნდისთვის. სკრიაბინის ნოვატორულ მუსიკას, რომელიც ფერების და განათების ფენომენს ეყრდნობა, კინო-ბალეტში მოსკოვის დიდი თეატრის ორკესტრი და გუნდი (დირიჟორი – ვლადიმერ ბოგორადი) ასრულებენ. კინო-ბალეტის მხატვარმა გიორგი გუნია-კუზნეცოვმა კი სწორად მიაგნო მხატვრული გადაწყვეტის ხერხს – ფერთა გამა, როგორც უკანა ხედებისა და ფონისა, ასევე მსახიობების კოსტიუმებისა, აქ, საოცრად ჰარმონიულადაა ერთმანეთთან შერწყმული.

ქორეოგრაფიის ენა სადა და ლამაზია. ცეცხლის პერსონიფიცირებული სახე არაჩვეულებრივად შექმნა ირინე ჯანდიერმა.

ბევრი რამ ამ ბალეტში გადაწყვეტილია კინემატოგრაფიული ხერხებით, რასაც ნაწარმოების ჟანრიც – კინო-ბალეტი განსაზღვრავს.

პრომეთე, როგორც სამართლიანობისთვის მებრძოლი გმირის სახე, არაერთხელ ყოფილა პოეტების, მწერლების, მხატვრების, მოქანდაკეების შთაგონების წყარო. მიხეილ ლავროვსკის კინო-ბალეტმაც ამ უკვდავი ეპოსის ინტერპრეტაციების უკვე არსებულ გრძელ სიაში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- პაიჭაძე მ., შემოქმედების ახალი ეტაპი, გაზ.: „სამშობლო“, № 7 (650), 1986
- Лосев А. Ф., Миф. Число, Сущность, М., Мысль, 1994
  Леви-Строс К., Первобытное мышление, М., Республика, 1994
- Прохорова В., Георгий Алексидзе, Тб., 1982
- Деген А., Ступников И., Талант ясный, своеобразный, В кн., Музыка и хореография современного балета. Л., 1974, вып.4
- Чистякова В., Дебют Каменного балета, Муз. жизнь, № 23, 1966
- Кремшевская Г., От Рамо до Пуленка, Т-р, № 1, 1967
- Ступников И., Поиск продолжается, Смена, 1967
- Лопухов Ф., В дерзаниях – победа, Сов. музыка, № 6, 1969
- Прохорова В., От миниатюр к полотнам, Театральная жизнь, № 9, 1981
- Ступников И., Лица с необщим выражением, Театральная жизнь, № 8, 1984
- Пайчадзе М., Прометей - Поэма огня, «Заря Востока», №14 (17789), 1984
- Пайчадзе М., Рассказ ведет балет, «Заря Востока», №82 (18437), 1986

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

მითის ტრანსფორმაცია ძართულ სცენაზე, – „ოიდიპოს მეფე“, „მედეა“, „ანტიგონე“

ანტიკური მითოლოგიის საფუძველზე შექმნილი დადგმების შესახებ არსებული ერთ-ერთი პირველი ცნობა 1875 წლით არის დათარიღებული. თეატრის ისტორიკოს გ. ბუხნიკაშვილის წიგნში „ქუთაისის თეატრი“ აღნიშნულია, რომ ქუთაისის სცენისმოყვარეთა წრემ 1875 წელს წარმოადგინა „მედეას“ დადგმა (ტრაგედია 3 მოქმედებად, თარგმანი ი. კერესელიძის)[1]. მომდევნო პერიოდში ცნობილია უკვე პროფესიულ სცენაზე XX საუკუნეში დადგმული „ოიდიპოს მეფის“, „მედეასა“ და „ანტიგონეს“ წარმოდგენები.

1900 წელს, ქუთაისის თეატრში, ამჯერად ლ. მესხიშვილმა დადგა რუსი ავტორების – ა. სუვორინისა და ვ. ბურენინის „მედეა“ (1883). ეს პიესა ხშირად იდგმებოდა გასული საუკუნის რევოლუციამდელ ქართულ თეატრში. იგი ახლებურად იაზრებდა სახელოვან მითს, ავტორებმა მასში მედეას სახე გაათანამედროვეს და რუსულ ხასიათს მოარგეს. იგი დაიწერა დიდი რუსი ტრაგიკოსი მსახიობის პელაგია სტრეპეტოვასათვის.

1912 წელს, მაქს რეინჰარდტის მიზანსცენებით კ. მარჯანიშვილმა „ოიდიპოსი“ დადგა სოლოვცოვის თეატრში, მ. ქორელმა კი ჰოფმანსტალის „ოიდიპოს მეფე“ და „ანტიგონე“ დიდი წარმატებით წარმოადგინა ქუთაისის თეატრში (ორივე 1913 წელს). 1923 წელს მანვე დადგა ვიქტორ ბურენინის (1841-1926) „მედეაც“. მ. ქორელის „ოიდიპოს მეფეზე“

[1] ბუხნიკაშვილი გ., ქუთაისის თეატრი, თბ., 1976, გვ. 296

ცნობილია სანდრო ახმეტელის დადებითი რეცენზიაც. XX საუკუნის 20-იან წლებში „მედეა“ დადგა პირველმა ქართველმა რეჟისორმა ქალმა ნინო გამრეკელ-თორელმაც.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული თეატრის სცენაზე უკვე ხშირად გვხვდება ანტიკური მითოლოგიის საფუძველზე განხორციელებული დადგმები. ამ მხრივ ცნობილია ალექსანდრე ჩხარტიშვილის „მედეა“ (ავტ. ევრიპიდე, მარჯანიშვილის თეატრი, 1962) და „ოიდიპოს მეფე“ (ავტ. სოფოკლე, ბათუმის თეატრი, 1945). დიმიტრი ალექსიძის „ოიდიპოს მეფე“ (ავტ. სოფოკლე, რუსთაველის თეატრი, 1956) და „ანტიგონე“ (ავტ. სოფოკლე, მარჯანიშვილის თეატრი, 1971); მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონე“ (ავტ. ჟან ანუი, რუსთაველის თეატრი, 1968), რობერტ სტურუას „მედეა“ (ავტ. ჟან ანუი, 1971); გოჩა კაპანაძის „მედეა“ (ავტ. ევრიპიდე და ანუი, თავისუფალი თეატრი, 2001), თემურ ჩხეიძის (2000), დავით კობახიძის (2010), გაბრიელ გოშაძისა (2014) და ნანუკა ხუსკივაძის ჟან ანუის „ანტიგონე“ (2015). აგრეთვე პაატა ციკოლიას მიერ დადგმული სოფოკლეს „ანტიგონე“ და მიშა ჩარკვიანის ევრიპიდეს „მედეა“ (ორივე დაიდგა მუსიკისა და დრამის თეატრში, 2014, 2015).

აღნიშნული სპექტაკლების განხორციელებისას გამოიკვეთა მითის ტრანსფორმაციის პროცესი ანტიკური ტრაგედიიდან აბსურდამდე, პრობლემურ დრამამდე თუ პიესის თავისუფალ გააზრებამდე. თითოეულ მათგანში გაცხადდა სპექტაკლების დადგმის დროს არსებული ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური მდგომარეობა, თაობათა ბრძოლის თემა და პიროვნების შეურიგებელი ამბოხი მიუღებელი რეალობის, მარადიული ღირებულებების მსხვრევის წინააღმდეგ. გამოიკვეთა აგრეთვე დასახელებულ სპექტაკლებში მონაწილე მსახიობთა საშემსრულებლო ხელოვნება, პრიორიტეტული გამომსახველობითი ხერხები და სხვა.

ზემოთ ჩამოთვლილ დადგმებში განსაკუთრებით გამოირჩეოდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ალექსანდრე ჩხარტიშვილის დადგმული ევრიპიდეს „მედეა“ (მხატ.: ი.

სუმბათაშვილი, ო.ქოჩაკიძე, ა.სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე, კომპ. ა. ჩიმაკაძე. პრემიერა 24. II. 1962).

სპექტაკლი აღიქმებოდა მუსიკალურ მისტერიად. ვერიკო ანჯაფარიძის მედეას შავი სამოსი და ასევე შავი თავსაბურავი შეესაბამებოდა სპექტაკლის შინაგან ხმას. წარმოდგენის დასაწყისიდან ფინალამდე, სინათლის სხივი თან სდევდა მის მწუხარე მედეას, ხოლო ყველაზე დრამატულ ეპიზოდებში, შორიდან მოისმოდა მეგრული სამგლოვიარო ზარი, რაც სატრფოსაგან მიტოვებულ ქალს მძაფრად განაცდევინებდა მარტოობას, უსამშობლობასა და განწირულობას. მსახიობი წარმოგვიდგენდა სამშობლოდაკარგული ამაყი, დიდებული, მაღალკულტურული კოლხეთის შვილის ტრაგედიას, სადაც ვერიკო ანჯაფარიძის უკომპრომისო მედეა ვერ ეგუებოდა პიროვნების თავისუფლების ხელყოფას.

უკვე XXI საუკუნის დასაწყისში გოჩა კაპანაძე შეეცადა მითოლოგიურ წყაროებსა და დრამატურგიაში წარმოდგენილი „მკვლელი“ მედეას ტრაგედიის თავდაპირველი ისტორიის აღდგენას.

გოჩა კაპანაძის დადგმის კონცეფცია შემორჩენილ წყაროებს დაეფუძნა. სცენაზე წარმოდგენილი იყო ქალღმერთების მიერ მოუგერიებელი სიყვარულით დასჯილი ქალღმერთ მედეას უკიდეგანო ტრაგედია. იგი უცხოტომელებმა მოღალატე ქმარზე შურისძიების გამო დასავჯეს ქალღმერთის ტაძარს მიბარებული შვილები ამოუხოცეს და მათივე დანაშაული ბარბაროსად შერაცხულ კოლხ მედეას გადააბრალეს (ავტ. ევრიპიდე და ანუი, თავისუფალი თეატრი, 2001).

2015 წელს, ქართველმა მაყურებელმა, ამჯერად მიშა ჩარკვიანის მიერ განხორციელებული, ევრიპიდეს „მედეას“ ახალი, პოსტმოდერნული მსოფლგანცდის წარმოდგენა იხილა. სპექტაკლი მულტიმედიური ჩანართებით დაიდგა მუსიკისა და დრამის თეატრში და XXI საუკუნის პრობლემურ დრამად იქნა გააზრებული.

თანამედროვე დიზაინით გაფორმებული სამზარეულოს ინტერიერში მიმდინარე მოვლენები, ა. ჩხარტიშვილის დადგმის

იდენტურად გამოკვეთდა უსამშობლო, მიუსაფარი ქალის ტრაგედიას. რეჟისორული კონცეფცია ხაზს უსვამდა იმასაც, რომ სამზარეულოს კედლებში გამოკეტილ თანამედროვე ქართველ ქალში, კელავაც ფეთქავდა სახელოვანი კოლხი ქალის სიბრძნე, მისი მეამბოხე ხასიათი, ყოვლისწამლეკი სიყვარული და შურისძიებისადმი სწრაფვის უკიდეგანო ვნება.

XX საუკუნის 50-იან წლებში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა დ. ალექსიძის „ოიდიპოს მეფე“ (ავტ. სოფოკლე, მხატ. ფ. ლაპიაშვილი, კომპ. ო. თაქთაქიშვილი, ქორ. დ. მაჭავარიანი, მთარგ. დ. გაჩეჩილაძე. რუსთაველის თეატრი, პრემიერა 20. III. 1956).

სპექტაკლი იმჟამინდელმა კრიტიკამ „უპრეცედენტო მოვლენად“ მიიჩნია. დადგმა აღიარებულია ქართული თეატრის საეტაპო სპექტაკლად. მრავალწლიანი რეპრესიებით ლამის ტრანსში მყოფი ქართული საზოგადოების წინაშე წარმოდგენილ ამ მონუმენტურსა და პათეტიკურ სპექტაკლში, მაყურებელმა დედაქალაქის უპირველესი თეატრის სცენაზე იხილა იდეალური მმართველის სახე. მთავარი გმირის მოქმედების პათოსს აქ წარმართავდა თავგანწირვა სიმართლის საძიებლად. ოიდიპოსის როლის სამივე შემსრულებელი: ა. ხორავა, ს. ზაქარიაძე და ე. მანჯგალაძე განსხვავებულ სახეებს ქმნიდნენ. ა. ხორავას ოიდიპოსი ხალხისაგან დისტანცირებული, მაგრამ მათზე მზრუნველი დიადი პიროვნება, მეფე-ხელისუფალი იყო; ს. ზაქარიაძის ოიდიპოსი გაცილებით დემოკრატი, ხოლო ე. მანჯგალაძის ოიდიპოსი კი გამორჩეულად სპეტაკი და მგრძნობიარე ადამიანი.

მითის მოდერნიზებით შექმნილი ჟან ანუის ინტელექტუალური დრამის შედევრი „ანტიგონე“, რომელიც დაიწერა 1942 წელს და შარლ დიულენმა ოკუპირებული პარიზის „ატელიეში“ 1944 წელს დადგა, ქართულ თეატრში პირველად მიხეილ თუმანიშვილმა წარმოადგინა (მთარგმნელები — თ. და ო. ჭილაძეები, მხატვარი — გ. გუნია, რუსთაველის თეატრი, პრემიერა 7. VI. 1968).

„სცენიდან მაინც გაუსწორებ ანგარიშს იმ მოვლენას, რომელიც მაღელვებს“,[1] – აცხადებდა მიხეილ თუმანიშვილი და მართლაც, სერგო ზაქარიაძე და ზინა კვერენჩხილაძე თაობათა ომს წარმოაჩენდნენ რუსთაველის თეატრის სცენიდან. სპექტაკლი-აქცია ესიტყვებოდა ევროპაში აზვირთებულ „ომს“ პიროვნების ღირსების დასაცავად და დემონსტრირებდა ტირანული რეჟიმების დემონტაჟის გარდუვალობას.

ჟან ანუის დრამა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დროის მონტაჟით დაიდგა. ანტიკური ეპოქა აქ გამოისახა თეთრი გადაჭრილი სვეტებით, ეგზოტიკური ლარნაკით, ხოლო XX საუკუნის 60-იანი წლები – მაღალზურგიანი, მძიმე სავარძლებით, მოდური პიჯაკებით, სამეჯლისო კაბით. სპექტაკლიდან იკვეთებოდა, რომ არქეტიპული სამყაროდან ამოზრდილი პრობლემები, ჯერაც გადაუჭრელი, უზენაესთან კავშირი კი დარღვეული იყო.

სანახაობის ცენტრალურ ეპიზოდად იქცა კრეონტის კაბინეტში გამართული ორმოცწუთიანი დაძაბული ორთაბრძოლა, სადაც ერთმანეთს დაუპირისპირდა უკომპრომისო პიროვნება და კომპრომისების დიდოსტატი... ზ. კვერენჩხილაძის მიუსაფარ მეამბოხეს ვერ წარმოედგინა ს. ლაღიძის ჰემონთან იმ მცირე ბედნიერებით ტკბობა, რასაც მას სთავაზობდა ღირებულებებისგან განძარცვული, ტირანული გარემო. ზ. კვერენჩხილაძის ანტიგონე ჯიუტად იცავდა თავის სიმართლეს და გამეტებით ანგრევდა სავარძლების მწყობრს, ახალი წესრიგის მედიდურ კმაყოფილებას. ანტიგონესთან ჯაფით დაღლილი კრეონტი კი, სავარძლებს კვლავ უბრუნებდა ჩვეულ ადგილს. იგი მოჩვენებით წესრიგზე ზრუნავდა და არა ადამიანზე! მასში იგრძნობოდა ძალაუფლებით მოპოვებული სიამაყე, თავდაჯერება, ხოლო ხელოვნური ღიმილი უსწრაფესად ეცვლებოდა სასტიკი მზერით. ის თავისი არჩევანის მონა გახლდათ, რასაც ოსტატურად თამაშობდა ს. ზაქარიაძე.

თეატრმცოდნე ნატალია კრიმოვა წერდა – „ამ სპექტაკლს მარტივად შეგიძლია უყურო ქართული ენის არცოდნის

[1] გურაბანიძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი, თბ., 2010, გვ. 255

მიუხედავად, რადგან მისი გაგება და აღქმა შეიძლება ისე, როგორც კლასიკური მუსიკის".[1]

„ანტიგონესა და კრეონტის დიალოგი, ეს იყო ანტიგონეზინა კვერენჩხილაძის ურთულესი გამოცდა, რომელიც მოითხოვდა შეუცდომელ სულიერ დატვირთვას და კონცენტრაციას უმაღლეს დონეზე. მისი უმნიშვნელო შეცდომაც, ერთი ტრაგიკულად შეუვსებელი მომენტიც კი, თავდაყირა დააყენებდა ყველაფერს და სპექტაკლის ჩანაფიქრს დაამსხვრევდა, რადგან ისეთ კრეონტს, როგორსაც თამაშობს ზაქარიაძე, უმალ შეუძლია გაანადგუროს ანტიგონე თავისი გონიერებითა და სიდიადით".[2]

რეჟისორს სანახაობის სქემა აგებული ჰქონდა ანტიგონე-კრეონტი-ჩაფრების (ბ. წიფურია, ო. ზაუტაშვილი, ს. ისნელი) არასტანდარტულ სამკუთხედზეც. სპექტაკლი მთავრდებოდა საკარძლებში ჩამსხდარი ჩაფრების ამაზრზენი ხარხარით. მათ შორიახლოს კი, ეულად ეგდო ჯაჭვით დაბმული ანტიგონე. მისი ზნეობრივი აღმატებულება არავის ესაჭიროებოდა პრაგმატულ კონფორმისტთა სამყაროში. შეშფოთებული რეჟისორი გვაფრთხილებდა: ჩაფრების დროება მოდისო. სულიერებისაგან განძარცვული ბადრაგის პირისპირ დარჩენილი ანტიგონეც მთელი არსებით აცნობიერებდა თავისი მარტოობის ტრაგიკულობას და გულისტკივილით აღმოხდებოდა: „კრეონტი მართალი იყო, არ მესმის რისთვის ვკვდები".

1945 წელს შექმნილი ჟ. ანუის „მედეა" ქართულ თეატრში 1971 წელს დადგა რობერტ სტურუამ და წარმოდგენა პოლემიკურ ხასიათს ატარებდა მიხეილ თუმანიშვილის „ანტიგონესთან" მიმართებაში.

დადგმაში გაცილებით მკვეთრი სახით გამოვლინდა იდეათა დრამის ანტიილუზორული, ანტიმიმეზური ბუნება, მისი მრავალპლასტიანი სტრუქტურა. სპექტაკლი მიზნად ისახავდა ინტელექტუალური თანაგანსჯის გამოწვევას და ნაკლებად ელტვოდა ემოციური თანადგომისა თუ თანალმობის

[1] ჟურნ. თეატრი (რუსულ ენაზე), №1, 1969

[2] იქვე

გაღვიძებას, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიურ წვდომას, ანუ იმას, რაც მ. თუმანიშვილის „ანტიგონესთვის“ იყო დამახასიათებელი.

თუ ა. ჩხარტიშვილის, დოდო ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის დადგმები მაღალ ტრაგედიად იქნა გააზრებული მათში შესამჩნევი თანაგანცდისა და ტრაგიკული გმირის დეფინიციისათვის დამახასიათებელი ხედვებით, შემდგომი პერიოდის სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნება სულ უფრო მეტად მიისწრაფოდა ტექსტის დამიწებით გაჟღერების ხელოვნებისკენ. ანტიკური მითოლოგიის საფუძველზე შექმნილ დადგმებს შორის განსაკუთრებით პოპულარული აღმოჩნდა „ანტიგონე“. პიესა, რომელიც დიდი სიმძაფრით განიხილავდა თაობათა დაპირისპირებასა და ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემას. პიესის თანამედროვე გააზრებებში, შესამჩნევი გახდა დიქტატორის სახის რღვევის პროცესი, ტირანის არქეტიპული სახე-ხასიათის დემოკრატიზაცია, მისი რომანტიკული მეტამორფოზა.

პოსტკომუნისტური ეპოქის საქართველოში თემურ ჩხეიძემ აბსურდის თეატრალური ესთეტიკით დადგა ჟან ანუის „ანტიგონე“ (მხატ. გ. ალექსი-მესხიშვილი, პრემიერა 30. IX. 2000, მარჯანიშვილის თეატრი).

გ. ალექსი-მესხიშვილის შავი სცენოგრაფია წარმოგვიდგენდა საპყრობილის მოდელს. სცენაზე თამაშდებოდა სპექტაკლის დადგმის პროცესი. სარეპეტიციო დარბაზში ხმაურით შემოსული მსახიობები, მაყურებლის თვალწინ, ნელ-ნელა გარდაიქმნებოდნენ სცენურ გმირებად. სანახაობის უმთავრეს სცენაში, კრეონ-ანტიგონეს დაპირისპირებას გულახდილი დიალოგი, მოსიყვარულე ნათესავების გულისამაჩუყებელი, ცრემლიანი ალერსი ენაცვლებოდა და შერიგების იმპულსიც იკვეთებოდა. ოიდიპოსის დაეჭვებული ასული მერყეობდა.

ნატა მურვანიძის ანტიგონეცა და ოთარ მეღვინეთუხუცესის კრეონიც სპექტაკლში გარემოების მსხვერპლად იყო გააზრებული. მშვიდი, გაწონასწორებული, უაღრესად ინტელიგენტური ოთარ მეღვინეთუხუცესის ქარიზმატული

მონარქის ღირებულებებს განამხელდა მისი უშუალობა, დემოკრატიული ინტონაცია და თავად სამოსიც. პაჟისადმი განკუთვნილ ანუის ტექსტს – „შენც ხომ მოხვიდოდი ჩემს დასამარხად“, – ოთარ მელვინეთუხუცესის კრეონი ევრიდიკეს ეკითხებოდა და თავადვე პასუხობდა: „ვიცი, რომ მოხვიდოდი!“. ოთარ მელვინეთუხუცესის სცენური გმირი თითქოს ანტიგონეს სახით საკუთარ შინაგან სამყაროსთან წარმართავდა უთანასწორო ომს. ის თითქოს თავადვე იყო კრეონიცა და ანტიგონეც. „ო. მელვინეთუხუცესის კრეონმა შექმნა გულისა და გონების წინააღმდეგობათა ტრაგიკულ კონფლიქტში მოქცეული გმირის სახე“, – წერდა ვ. კიკნაძე. „ეს სპექტაკლი უმალ კრეონის ტრაგედიაზეა აგებული“, – შენიშნავდა ნოდარ გურაბანიძე.

ანტიგონეს დასჯის, ჰემონისა და ევრიდიკეს თვითმკვლელობის შემდეგ, დარბაზიდან სცენაზე ბარბაცით ადიოდა მოტეხილი, სასოწარკვეთილი მოხუცი. წარმოდგენის ფინალურ სცენაში, კარის ჭრილში ჩამდგარი კრეონი, მრავალაზროვნად გაჰყურებდა დარბაზს. ამ მზერაში იყო საყვედური, უზომო შინაგანი ტკივილი და კვლავაც მისი პრინციპული ხედვა. კრეონის გასვლის შემდგომ, ამჯერად გ. ბურჯანაძის წამყვანი იკავებდა კარის ჭრილს. მას მონარქის შავ-წითელი მოსასხამი ეკავა ხელში და უმაღლესი ხელისუფლის ტვირთს, სარკასტული ღიმილით უწვდიდა დარბაზში გარინდულ, თითქოსდა ქვეყნის უკეთ მართვის მოსურნეთ. სცენის მარჯვნივ მდგარ გრძელ შავ მაგიდას კი, ამჯერად უკვე გ. გაბუნიას ძიძა იკავებდა. იგი აგრძელებდა ევრიდიკეს მიერ მიტოვებული ძაფის გადახვევას. რეჟისორმა აბსურდისტული თეატრის ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივი წრიული თამაშის წესის აპელირებით, ხელისუფლისა და მისი ოპონირებადი ძალის მარადიულ კონფიგურაციაზე მინიშნებით დაასრულა ეს მრავალაზროვანი სპექტაკლი.

სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ჟან ანუის „ანტიგონეს“ დადგმაში (რეჟ. დ. კობახიძე, მხატ. ა. ჭელიძე, მუსიკ. გამფ. გ. მერგელოვი, პრემიერა 24. IV. 2010, განახლდა

2016) ნუგზარ ყურაშვილმა ორიგინალურად განასახიერა კრეონის სახე. მსახიობი გაცვეთილ ჯინსებში ჩაცმული თამაშობდა XXI საუკუნის უსაზღვროდ პრაგმატულ, ცინიკურ მმართველს, რომელიც აცნობიერებდა მისთვის ხელსაყრელ მომენტს და ცდილობდა სარფიანად გამოეყენებინა მოპოვებული ძალაუფლების ყველა სიკეთე. იგი ლამის შეშლილად მიიჩნევდა განსხვავებულად მოაზროვნეს და გულწრფელად გაოცებული, სარდონიკულად ხითხითებდა ოიდიპოსის ასულის ახირებულ ამბოხზე. სიცოცხლით ტკბობის დაჟინებით უარმყოფელ საყვარელ დისშვილსა და სარძლოს, ნ. ყურაშვილის კრეონი რამდენჯერმე გულწრფელი სულიერი ტკივილით იკრავდა გულ'ში და საკუთარი ავტორიტეტის შელახვით წამიერად აღშფოთებული, კვლავაც ამაყად მიეშურებოდა დაგეგმილ სხდომაზე.

2014 წელს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრის სცენაზე ნანუკა ხუსკივაძემაც განახორციელა ჟან ანუის „ანტიგონე". მისი გააზრება ადრეული დადგმებისგან სრულიად განსხვავებული იყო. სტუდენტურ სპექტაკლში წარმოგვიდგენდნენ თანადროულ სინამდვილეში განვითარებულ დრამას და მსახიობებიც თანამედროვე ტანსაცმლით ევლინებოდნენ სცენას.

წარმოდგენის თითოეული გმირის სახეში, ხასიათსა თუ ქმედებაში ილანდებოდა კრეონის „სახე", მისდამი დამოკიდებულება და რეჟიმის სუსხი. სცენური გარემო წააგავდა ბუნკერს, წამების კამერას. ირგვლივ უხვად იყო აკრული ლითონის მაღალი ფირფიტები. ნარკოტიკებით გაბრუებულ მსახურთა იერსახე, განწყობა, ჩაცმულობა და წელზე აფარებული წინსაფრები კი, მუდმივ მზადყოფნაში მყოფ ჯალათთა ასოციაციას იწვევდა. მათი გამოხედვა, ღიმილი, მოძრაობა, ინტონაცია, შემაშფოთებელი ცინიზმითა და აგრესიით იყო დანაღმული.

ნატალია ჯუღელის ანტიგონე და მარიტა ჯანაშიას ისმენე, უსაზღვროდ მოყვარულ დებს განასახიერებდნენ.

სპექტაკლში გაქრა ის აგრესია და საყვედური, რაც ადრეულ დადგმებში ახასიათებდა ისმენესადმი განწყობილ ანტიგონეებს. ნანუკა ხუსკივაძის დადგმაში, ხასიათები ძალზე მკაფიო გახლდათ. ისმენეს გულწრფელად აშინებდა ნიკა ქაცარიძის კრეონის თვითნებურად შედგენილი კანონები და ბიძისადმი უსაზღვროდ მოშიში, ხშირად ტიროდა. ანტიგონეს სჯეროდა დის, ებრალებოდა შიშისაგან მუდამ ათრთოლებული ისმენე, რომელიც, დიდი სურვილის მიუხედავად, მართლაც უმწეო იყო, რათა მეამბოხე გამხდარიყო.

კრეონის სცენაზე გამოსვლამდე იკვეთებოდა მისი პერსონა. ნიკა ქაცარიძის თავგადაპარსული, სახენაიარევი და თანამედროვე შარვალ-კოსტუმში გამოწყობილი კრეონის სცენური მანერები, მისი ინტონაცია თუ მოძრაობები, გამოკვეთდა თანამედროვე მაფიოზის კონტურს. ამჯერად უკვე საკუთარი გარემოცვის მძევლად ქცეულს, მასზე ახალგაზრდა, თაყზეხელაღებული „თანამებრძოლები“ თვალმოუშორებლად, ეჭვით უთვალთვალებდნენ, შიშობდნენ, არ დაეკარგათ უსაზღვრო მსხვერპლით მოპოვებული ძალაუფლება. ნიკა ქაცარიძის-კრეონის მიერ ნაჩქარევად შეთხზული კანონების სიუხვეს ნათელს ჰფენდა სასცენო ფიცარნაგზე მრავლად მიმოფანტული ფურცლები. მოგვიანებით, ანტიგონესთან ცხარე კამათის შემდეგ, გაავებული, საკუთარ ძლევამოსილებაში დაეჭვებული, დიდ დასტად მოხვეტავდა მათ და ხარბად იკრავდა გულში. სპექტაკლის მიწურულს, მისი მეფობის კრახში დაჯერებული, დანაკარგის მასშტაბით ზარდაცემული, ფურცლებს ზიზღით ისროდა სცენის ორმოში და გულწრფელად, საბრალოდ აღიარებდა – „ძალზე რთული როლი შემხვდაო“.

ხავერდის შარვალში გამოწყობილი, უკიდურესად თანამედროვე თინეიჯერის განმასახიერებელი ნატალია ჯუღელის ანტიგონეს ხილვა, პირველივე წუთიდან სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას აკარგვინებდა ნიკა ქაცარიძის კრეონს. ოპონენტთან კამათის დასაწყისშივე, ნიკა ქაცარიძე თამაშობდა მოუგერიებელ შინაგან შფოთს, წარმოაჩენდა ძლიერი მეტოქის შეურყეველ ნებასთან მისი გარდაუვალი

მარცხის შიშს. ანტიგონეს სულიერი სიმტკიცე, მისი მყარი არჩევანი, უღვიძებდა მივიწყებულ, მეამბოხურ წარსულს. XX საუკუნის ქართველი კრეონებისაგან განსხვავებით, ნიკა ქაცარიძის კრეონი სცენას ტოვებდა ლამის შეშლილობის ზღვარს მიღწეული. იგი სცენის ორმოში ეშვებოდა მის მიერვე უხვად გაცემული ბრძანებების დასტაჩაბღუჯული და სწამდა, რომ ანტიგონეს სიკვდილით, მისი მეფობის ხანაც დასრულდა.

ამრიგად, „ოიდიპოს მეფეს“, „მედეასა“ და „ანტიგონეს“ დადგმებში, ქართული თეატრალური რეჟისურა შეეცადა ეჩვენებინა თავისუფალი, მოაზროვნე პიროვნების შეურიგებელი ჯანყი უზნეობისა და ძალადობის წინააღმდეგ. მათში, მარტოსული მეამბოხე, საუკუნეების განმავლობაში იღვწოდა უსასრულოდ განმეორებადი, მარადიული პრობლემის დასაძლევად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურაბანიძე ნ., მრავალსახეობა თეატრისა, თბ., 1972
- თუმანიშვილი მ., რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989
- თუმანიშვილი მ., ახლა კი ფარდა, თბ., 1998
- ურუშაძე ნ., მიხეილ თუმანიშვილი, თბ., 1999
- კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. II, თბ, 2003
- არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბ., 2008
- კვერენჩხილაძე ზ., ჩემი ანტიგონე, თბ., 2003
- ქუთათელაძე თ., თეატრის ფუნქცია და ფასეულობები, კრ. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2008
- კიკნაძე ვ., თანამედროვეობის ტრაგედია სცენაზე, გაზ. საქ. რესპუბლიკა, 16.XII.2000
- გურაბანიძე ნ., არ მოკლა ანტიგონე კრეონტ, გაზ. მშვიდობა ყოველთა, 15.XII.2000

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

ბერძნული მითოლოგია და დრამატურგია

რთულია გადავაფასოთ ის გავლენა, რომელიც მოახდინა ბერძნულმა მითოლოგიამ კულტურაზე და ზოგადად, სათეატრო ხელოვნებასა და მის საფუძველზე, დრამატურგიაზე. ეს გრძელდებოდა საუკუნეების განმავლობაში, გრძელდება დღესაც. ყველაზე სარწმუნო წყარო ამ ფაქტისა გახლავთ ის, რომ უმეტეს ევროპულ ენებს, მათ შორის ქართულსაც კი, რომელიც ევროპულ ენათა ჯგუფს არ მიეკუთვნება, ლექსიკონში აქვთ ისეთი ტერმინები, რომლებიც ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში გვხვდება. ჩვენ დღემდე ვხმარობთ ისეთ სიტყვებს, როგორებიცაა „ლოგოსი“, „კოსმოსი“, „ეთნოსი“, „პათოსი“, „ეროსი“, თუმცა არც თუ ხშირად ვიაზრებთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი ტერმინოლოგია ანტიკური ლექსიკიდან არის წარმოშობილი, რომელმაც რამოდენიმე ათასწლეულს გაუძლო.

ევროპული აზროვნების ისტორიაში არსებობდა არა ერთი მცდელობა, რათა ანტიკური საბერძნეთის გზით წასულიყვნენ, რომ მიეღწიათ რაიმე ახლისთვის ხელოვნებასა და კულტურაში. აღარაფერს ვამბობ, შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ეპოქაზე, რომლებიც, მეტ-ნაკლებად (რენესანსის პერიოდი განსაკუთრებით), ანტიკური ეპოქის „შვილობილები“ იყვნენ. როგორც ცნობილია, XVIII საუკუნის გერმანელი ხელოვნებათმცოდნე იოჰან იოახიმ ვინკელმანი მოუწოდებდა თავის თანამედროვეებს, რათა ისინი ანტიკურ იდეალს დამსგავსებოდნენ.

„მითი დრამატურგიისა და სათეატრო ხელოვნების საფუძვლად დიდი ხნის წინ იქცა; მისი სტრუქტურისა და თემატიკის გამოყენება საზოგადოებამ შემოქმედების

დაბადების პირველივე დღიდან სცადა და წარმატებულადაც“.[1] ძველი წელთაღრიცხვიდან დღემდე მითოლოგიური სამყაროს მიმართ ინტერესი არ იკარგება. მითზე, როგორც ასეთზე, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეცნიერებას, ერთი შეხედვით, მარტივ კითხვაზე, ყველასთვის მისაღები პასუხი ჯერ არ მოუნახავს. მკვლევართა უმეტესობა ყველაზე მისაღებად ამგვარ დეფინიციას მიიჩნევს: „მითი არის განსაკუთრებული (კოლექტიური) მნიშვნელობის მქონე ტრადიციული ამბავი“,[2] მასში საკმაოდ ღრმა აზრია ჩადებული. ტრადიციული ამბავი გულისხმობს იმას, რომ მითს არ ჰყავს კონკრეტული ავტორი. მას თავისი კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფად აღიქვამს ის საზოგადოება, რომლისთვისაც ამგვარ ამბავს განსაკუთრებული „მნიშვნელობა“ აქვს. ცნობილია, რომ მითოლოგია არის მითების შემსწავლელი დარგი, ასევე მითების ერთობლიობა, მითოლოგია (ბერძნ, მითოს — ამბავი, გადმოცემა; ლოგოს — მოძღვრება), როგორც მეცნიერება, შეისწავლის მითების წარმოშობას, შინაარსს, კლასიფიკაციასა და გავრცელებას.[3] ყველასთვის ცნობილია, რომ მითები წარმოადგენენ თქმულებებს ღმერთებზე, გმირებზე, დემონებზე, სულებზე, ბუნების მოვლენებზე, სამყაროსა და ციური სხეულების წარმოშობაზე და ასახავენ ადამიანთა წარმოდგენებს ადრეკლასობრივ საზოგადოებაზე. მითოლოგიამ საუკუნეების განმავლობაში ასაზრდოვა ლიტერატურა, ხელოვნება, ფილოსოფია, ენები და ასაზრდოებს დღესაც. მითი განუყოფელი ნაწილია ყოველი რელიგიისა. ორივესთვის დამახასიათებელია ზებუნებრივი ძალების რწმენა. მითოსის ამბავი ხდება განსაზღვრულ ქვეყანაში, განსაზღვრულ დროს. ეს დრო პრეისტორიულია, ჩვენი თანამედროვეობის წინარე წარსულია, რომელშიც ისეთი ამბავია მოთხრობილი, რომლის შედეგსაც თვალსაჩინოდ ვხედავთ. სწორედ, მათი არსებობა ხდის მითს სარწმუნოს და იმავდროულად, განასხვავებს ზღაპრისაგან. მსოფლიოს

[1] Леви-Строс Клод, Миф, ритуал и генетика, №3, Природа, М., 1978, Ст. 56

[2] ელიადე მირჩა, მითის ასპექტები, თბ., 2009, გვ. 26

[3] იხ.: უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=139067

ხუთიევე დასახლებულ კონტინენტზე, მრავალ ხალხს ჰქონდა და აქვს თავისი მითი, იმის და მიხედვით, თუ განვითარების რა დონეზე იმყოფებოდა ესა თუ ის ხალხი. მათი მითები თავიანთი ხასიათითა და მოცულობით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ისინი საერთო ნიშნით ერთიანდებიან ადამიანური შემოქმედების ერთ მნიშვნელოვან, მითოლოგიად წოდებულ სფეროში.

მითი სინთეზურ ფენომენს წარმოადგენს. იგი არც ისტორიაა, არც რელიგია, არც ზღაპარი და არც ლეგენდა, მაგრამ ყველა ხსენებულ ელემენტს შეიცავს. ტრაგიკოსებმა დრამებში ასახეს და თავისებურად შეცვალეს, გადაამუშავეს არსებული მასალა. „მითოლოგიურ სიუჟეტებს“ სულ უფრო ხშირად უბრუნდება თანამედროვე დრამატურგიც, რეჟისორიც, თეატრიც და უბრუნდება არა როგორც ეგზოტიკის სამყაროს, არამედ როგორც სიბრძნეს, პირველქმნილ სილამაზეს, ცხოვრების თავდაპირველ განუმეორებელ სურათს. მითის გამოყენება თანამედროვე დრამატურგიაში, ძირითადად, მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკას უკავშირდება.

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით 70-იანი წლებიდან, არსებობდა უფრო ღრმა მცდელობა ანტიკური მემკვიდრეობის – მითის – გაგებისათვის. დღესაც, თანამედროვე დრამატურგიასა და სათეატრო ხელოვნებას ასაზრდოებს მითოსი, რომელიც გადააფასეს და შეაჯერეს XXI საუკუნის თეორეტიკოსებმა თუ პრაქტიკოსმა ხელოვანებმა.

მითისადმი ინტერესი წითელ ხაზად გაჰყვა მთელი XX საუკუნის დრამატურგიას. ეს ინტერესი ძირითადად სამ ძირითად ფორმაში გამოვლინდა: უპირველეს ყოვლისა, საგრძნობლად გაძლიერდა მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების გამოყენება დრამაში; შეიქმნა მრავალი სტილიზაცია და ვარიაცია მოცემულ თემაზე; და ბოლოს, ევროპის სათეატრო საფუძველში შევიდა არაევროპული მითოლოგიიდან მოსული სიუჟეტები.[1] XX საუკუნის ხელოვნების მითისადმი დამოკიდებულების სპეციფიკა განსაკუთრებულად გამოვლინდა 20-30-იან წლებში, როცა შეიქმნა ე. წ. მითოლოგიური რომანი და მისი

[1] www.literatstudy.ancientrome.edu.com

მსგავსი მითოლოგიური დრამა, მითოლოგიური პოემა და სხვა. ასეთ ნეომითოლოგიურ ქმნილებებში, მითი არ არის არც თხრობის ერთადერთი ხაზი, არც ერთადერთი თვალსაზრისი. იგი მხატვრულად გადამუშავებულია, გადახლართულია ისტორიულ მოვლენასთან, თანამედროვეობის თემასთან ან სხვა მითთან. ხოლო, XX საუკუნის 70-იან წლებში დაიწყო და დღემდე გრძელდება (ზოგი ვერსიით, 2001 წელს დასრულდა) პოსტმოდერნიზმის ეპოქა, რომლის, როგორც ისტორიული ეპოქის, მთავარი თავისებურებაა ღირებულებების, ნორმების, იდენტობების, კონცეფციების პლურალიზმი, რაც გამორიცხავს ერთადერთი, ყველასთვის საერთო (ეთიკური, ესთეტიკური, მსოფლმხედველობრივი) ათვლის წერტილის არსებობას (დეცენტრირება). ყურადღება მახვილდება იმაზე, რაც აქამდე იდევნებოდა ან ითრგუნებოდა. „მნიშვნელოვანია არა ის, რაც ცენტრშია, არამედ ყველაფერი მარგინალური. სწორედ ამგვარი დეცენტრირების შედეგია, მაგალითად, ეკოლოგიური ცნობიერება და ფემინიზმი. პოსტმოდერნულ ეპოქაში არ მოიპოვება ღირებულებების მწყობრი, ყველასთვის მისაღები სისტემა: ტრადიციული დიქოტომიების (ორად გაყოფა, ორად გაკვეთა) რღვევის შედეგად იშლება ზღვარი გონსა და მითოსს, კეთილსა და ბოროტს, ლამაზსა და მახინჯს, თეთრსა და შავს, ქალსა და მამაკაცს, ცივილიზაციასა და ბუნებას, ბავშვსა და ზრდასრულს, ცნობიერებასა და სხეულს, ფსიქიატრსა და პაციენტს, სინამდვილესა და სიმულაციას შორის".[1] მოდერნის ეპოქისგან განსხვავებით, თვით სუბიექტიც მოკლებულია უნარს, იყოს სამყაროს ცენტრი, რადგან სამყაროში იმდენივე სინამდვილე, იმდენივე ღირებულებათა სისტემა და იმდენივე ცენტრია, რამდენი ადამიანიც არსებობს. პოსტმოდერნისტებს აღარ სწამთ სამყაროს შეცვლის შესაძლებლობის. მათი აზრით, ახალს ვერაფერს შექმნი, რადგან თითოეული ახალი ქმნილება ძველის (ზოგჯერ, ოდნავ სახეცვლილი) გამეორებაა. ისინი არ ცდილობენ შექმნან ორიგინალური ნაწარმოებები. თითოეული პოსტმოდერნისტული ტექსტი ერთგვარი მიპატიჟებაა

[1] Леви-Строс Клод. Миф, ритуал и генетика. №3. Природа. М., 1978. გვ.72

სასიამოვნო თამაშზე უკვე ნაცნობი ლიტერატურული ან სხვა მოტივებით, თემებით, მოქმედი პირებით, სიუჟეტებითა და ა.შ. იგი მოიცავს ციტატებსა და აშკარა ან ფარულ ინტერტექსტობრივ მინიშნებებს და იკითხება, როგორც უკვე ნაცნობი ტექსტების პაროდია. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თავისებურებაა ასევე საზღვრის წაშლა ტრივიალურსა და სერიოზულ ლიტერატურას შორის. პოსტმოდერნისტული ტექსტი ორშრიანია, იგი, ერთი მხრივ, თავშესაქცევ ამბავს მოგვითხრობს, მეორე მხრივ კი – გამომძიებლად აქცევს მკითხველს, რომელმაც თავად უნდა იცნოს და ერთმანეთთან დააკავშიროს ტექსტში მიმობნეული ინტერტექსტობრივი მინიშნებები. აშკარაა, რომ პოსტმოდერნიზმში გამქრალია ის რევოლუციური განწყობა, რომელიც მოდერნისტულ მიმდინარეობებში იჩენდა თავს. პოსტმოდერნიზმი არის სტილების, ჟანრებისა და მიმდინარეობების კომბინაცია, რის გამოც, ყველა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის საერთო თავისებურებების დადგენა შეუძლებელია. ამრიგად, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა მიმართულია არა ძველი ნორმების რღვევისა და გადაფასებისკენ, არამედ მათი გახსენებისა და შენარჩუნებისკენ. თუმცა, ძველის გახსენება ხორციელდება არა მიამიტურად, არამედ მსუბუქი და ოდნავ ნოსტალგიური ირონიით.[1]

სწორედ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან მიმართებაში განიხილავდნენ თანამედროვე „მითო შემოქმედებას“ ე. მელეტინსკი, ნ. ფრაი, უ. ტროი, დ. ზატონსკი და სხვ. აქვე აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მოდერნისტი მწერლები მითოლოგიის სფეროში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ჯ. ფრეზერის, ზ. ფროიდის, კ. იუნგის და სხვათა ნაშრომებს. ისინი ამ მეცნიერთა ნაშრომებიდან ითვისებდნენ მხოლოდ იმას, რაც მათ მხატვრულ კონცეფციებს ესადაგებოდა და, რაც საკუთარი მხატვრული მიზნების განსახორციელებლად სჭირდებოდათ. მითისაკენ მობრუნებაში ასევე გადამწყვეტი როლი ითამაშა მოდერნიზმის ესთეტიკის ზოგიერთმა არსებითმა

[1] Морено Якоб, Психодрама, 2008, М., გვ. 34

გარემოებამ. მაგალითად, მოდერნისტთა მისწრაფებამ დროსივრცითი ჩარჩოების გადალახვისაკენ, რაც განპირობებული იყო შიშით ისტორიის წინაშე.

საზოგადოდ, თანამედროვე დრამატურგიაში ნიშანდობლივი მხარეა დროის „გასუბიექტურება“, დროის ერთგვარი გართულებული კონცეფცია. ეგზისტენციალისტებმა დიდი ინტერესი გამოიჩინეს დროის რაობის მიმართ. როგორც აღინიშნა, ეს პრობლემატიკა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დამკვიდრდა და დროის საკითხმა, საერთოდ მხატვრული დროის ძიებებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ დროსთან კავშირში სუბიექტურ დროს არ უარყოფენ, მაგრამ მას პირადულ დროსთან კავშირში განიხილავენ. ეგზისტენციალისტების მიხედვით, დრო არის ადამიანის არსებობის მთავარი კატეგორია, ოღონდ ის დრო, რომელსაც განიცდის თვით ინდივიდი და არა ის დრო, რომელსაც ბუნებისმეტყველი მეცნიერი გადმოგვცემს. მოდერნისტული, მითოსური ექსპერიმენტის არსს, მის ესთეტიკურ სიახლეს განსაზღვრავს არა მისი მსგავსება-განსხვავება მითის ადრეულ, კლასიკურ ფორმებთან, არამედ მისი კავშირი მოდერნიზმის დრამატურგიულ ესთეტიკასთან, რადგანაც თანამედროვე „მითოლოგიზმი“ XXI საუკუნის ესთეტიკასთან და მის პოეტიკასთან არის დაკავშირებული. ამასთან, ასევე გათვალისწინებული უნდა იქნას ის ფილოსოფიური, ეთნოლოგიური თუ ფსიქოლოგიური მომენტები, რომლებმაც უშუალო ზეგავლენა იქონიეს თანამედროვე დრამატურგიის მხატვრულ კონცეფციებზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მირჩა ელიადე, მითის ასპექტები, თბ., 2009
- Леви-Строс Клод, Миф, ритуал и генетика, №3, Природа, М., 1978
- Морено Якоб, Психодрама, М., 2008
- www.literatstudy.ancientrome.edu.com

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

დილემა

სურვილთა, განზრახვათა, მისწრაფებათა, დასახულ ამოცანათა, უფრო თუ განვაზოგადებთ — ინტერესთა რადიკალური, პოლარული განსხვავება წარმოშობს კონფლიქტს, არა მხოლოდ ადამიანებს, ან ინდივიდსა და საზოგადოებას შორის, არამედ ცალკეულ პიროვნებასა და სახელმწიფოს შორის.

„მას შემდეგ, რაც სახელმწიფო გაჩნდა და სამართალი შეიქმნა, ეს დილემა ყოველთვის დგას კაცობრიობის წინაშე. დილემა, რომლის გადასაწყვეტად ყოველთვის ცხარე კამათი იყო საჭირო და რომლის გადაწყვეტაც დღემდე ვერ მოხერხდა. ესაა, ერთი მხრივ, მორალური, ზნეობრივი, ეთიკური და მეორე მხრივ, სახელმწიფო კანონების უშეღავათო ურთიერთდაპირისპირება...“.[1]

არც ისე იოლია, ალბათ, უმეტესად — შეუძლებელიც კია „არას“ თქმა მაშინ, როდესაც ლამის ხმის ჩახლეჩამდე ყველა „ჰოს“ გაჰყვირის. ასეთ დროს, აბსოლუტურად მარტო რჩები, ყველას წინააღმდეგ. ეგრეთ წოდებული საღი აზრი, სადღაც, შენი არსების სიღრმიდან, კეთილმოსურნედ გიკიჟინებს, ნუ ჯიუტობ!.. დანარჩენებივით მოიქეცი!.. საერთოდ ენა ჩაიგდე, გაჩუმდი!.. სადაც ყველაა, შენც იქ იყავი... მაგრამ, ასევე ე.წ. შინაგანი ხმა, თითქოს გამხნევებს თუ გაგულიანებს, — მართალი ხარ!.. უმრავლესობა ცდება!.. და შენ ყოყმანობ...

რით აიხსნება ყოველივე ეს?!.. იქნებ, გაუცნობიერებელი ამპარტავნებით, სულის სიამაყით, ქედმაღლობით... შენ, ერთადერთმა იცი ჭეშმარიტება!.. სხვა ყველა ცდება... ხალხი, საზოგადოება, სახელმწიფო...

[1] ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №2, 2009, გვ. 22.

„...ბრძენია, უპირველესად ყოვლისა, ის, ვინც იცის ყველაფერი, რამდენადაც ეს მისთვის მისაწვდომია... ბრძენია ის, ვინც იცის ძნელად მისაწვდომი რამ, ე. ი. რის შეცნობა ადამიანებისათვის ძვირფასი არაა... ბრძენს კი არ უნდა უბრძანებდნენ, არამედ ის უნდა მბრძანებლობდეს და ბრძენი კი არ უნდა მორჩილებდეს სხვებს, არამედ მას უნდა მორჩილებდნენ მასზე ნაკლებ ბრძენნი".[1] მაგრამ, იქნებ ეს შენი ე. წ. შინაგანი ხმა გატყუებს და სულაც არა ხარ სხვებისაგან, დანარჩენებისგან, გარშემომყოფთაგან რაიმეთი გამორჩეული?!.. იქნებ, ამ შენს ამპარტავნებას არანაირი მყარი ნიადაგი არ გააჩნია!.. თუმცა, ისეც ხდება, როდესაც უმრავლესობა ცდება, ხოლო ინდივიდი მართებულ პოზიციაზე დგას!..

ეს დილემა მარადიულია; სათავეს ლამის კაცობრიობის არსებობის გარიჟრაჟიდან იღებს. ამიტომ, ხელოვნება დღემდე არ კარგავს ინტერესს ამ უმწვავესი, ყველა დროსა და ეპოქაში აქტუალური პრობლემისადმი. „... მითი, ლეგენდა და მითოლოგიური სიუჟეტები თანამედროვე მწერლობის სასინჯ ქვად გამოცხადდა. ლიტერატურულ კრიტიკაში დამკვიდრდა ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა – „მითისმქმნელი" და „მითისმთხზველი"... ყოველი თანამედროვე მწერალი მითისადმი სწორედ ისეთ მიმართებაშია, როგორც თავის დროს ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე იყვნენ. მითი, როგორც კოლექტიური ფანტაზიის ნაყოფი, ყოველი ინდივიდუალური შემოქმედის მიერ გამოიყენებოდა და კვლავაც გამოიყენება, როგორც მასალა, რომელიც ინდივიდის ფანტაზიაში ახალ, განუმეორებელ მხატვრულ ღირებულებად გარდაიქმნება".[2]

ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული, როგორც ესქილე,[3] სოფოკლე[4] და ევრიპიდე[5], ისე XX საუკუნის ფრანგი

---

[1] არისტოტელე, მეტაფიზიკა, თბილისი, 1964, გვ. 28
[2] ანუი ჟან, ანტიგონე, ტროლა, თბ., 1984, გვ. 5
[3] ესქილე, ძვ. წ. 525-456
[4] ევრიპიდე, ძვ. წ. 480-406
[5] სოფოკლე, ძვ. წ. 496 ან 495-406

მწერლები: ჟან ჟიროდუ[1], ჟან კოკტო[2], ჟან-პოლ სარტრი[3], ჟან ანუი[4] და ალბერ კამიუ[5] მითის თანამედროვე ინტერპრეტაციას ახდენდნენ; ამის მეშვეობით კი ახერხებდნენ საკუთარი სათქმელის, პოზიციის გაცხადება-გამოხატვას. „თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურის წარმომადგენლები, ... რომლებიც არც თუ ისე იშვიათად მიმართავენ მითოლოგიურ სიუჟეტებს, „მითისმთხზველები“ და „მითისმქმნელები“ კი არ არიან, მითოსურ ფანტაზიას კი არ იმეორებენ, საკუთარ ინდივიდუალურ შემოქმედებით პროცესში ცნობილი მითოსური მასალის ორიგინალურ გარდასახვა-გარდაქმნას ახდენენ და თითოეული მათგანი თავისი მსოფლაღქმისა და მხატვრული გემოვნების ადეკვატურ, თვისობრივად სრულიად ახალ, მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებებს გვთავაზობს“.[6]

ისევე, როგორც ანტიკურ ეპოქაში სოფოკლემ, 1942 წელს, ფრანგული ინტელექტუალური დრამის ერთ-ერთმა თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, ჟან ანუიმ, ბერძნული ლაბდაკიდების მითი თავისებურად გადაამუშავა.

„თანამედროვე ფრანგულ ლიტერატურაში მითებისა და მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენებით შექმნილ ნაწარმოებთა ავტორებს, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების აზრის დადგენა აინტერესებთ. ყველა მათი ნაწარმოების ცენტრში მოქცეულია ადამიანი. ადამიანის არსი და რაობა, ადამიანის ადგილი სამყაროში, ყოფნა-არყოფნისა და სიკვდილ-სიცოცხლის მიმართების დადგენა, მათ ლიტერატურულ ძიებათა განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა...“.[7]

თავისთავად საინტერესო და, როგორც ყოველთვის, ბევრისმთქმელია ეპოქა, რომელშიც შეიქმნა ჟ. ანუის „ანტიგონე“ – ესაა მეორე მსოფლიო ომის ხანა. საფრანგეთი ნაცისტური

[1] იპოლიტ-ჟან ჟიროდუ, 1882-1944
[2] ჟან მორის ეუენ კლემან კოკტო, 1889-1963
[3] ჟან-პოლ შარლ ემარ სარტრი, 1905-1980
[4] ჟან მარი ლიუსიენ პიერ ანუი, 1910-1987
[5] ალბერ კამიუ, 1913-1960
[6] ანუი ჟან, ანტიგონე, ტროოლა, თბ., 1984, გვ. 5
[7] იქვე, გვ. 6

გერმანიის მიერაა ოკუპირებული. ფრანგული საზოგადოების ცნობიერება ორ ნაწილადაა გახლეჩილი. ერთნი, ე.წ. საღი აზრის, კეთილგონიერების საბაბით ამტკიცებენ, რომ ფაშისტ დამპყრობელთან ბრძოლას აზრი არ აქვს; ამიტომ, მათ მიმართ ლოიალური დამოკიდებულების გამოვლენაა საჭირო; უფრო მეტიც, მათი აზრით, ოკუპანტთან თანამშრომლობა აუცილებელიც კია... თუმც, იმხანად არსებობდა „მეორე საფრანგეთიც“, რომელსაც მიაჩნდა, რომ მტერს სასტიკი შეიარაღებული წინააღმდეგობა უნდა შეხვდეს. ასეთები „იატაკქვეშეთში“ მიდიოდნენ, „წინააღმდეგობის მოძრაობის“ წევრები ხდებოდნენ... აი, ასეთ დროს, ჟ.ანუიმ, ბერძნულ მითზე დაყრდნობით, თანამემამულეებს, თითქოს ჭეშმარიტების გზა უჩვენა. მიუხედავად ძალისა, რომლის წინაშეც, ერთი შეხედვით პატარა, უსუსური გოგონა, აშკარად უმწეოა, პიესის მიხედვით ირკვევა, რომ სულაც არაა ასე საქმე.

„...ყველგან და ყოველთვის მოიპოვება ძალა, რომელსაც შესწევს უნარი წინ აღუდგეს ყოველგვარ ბოროტებას, ძალმომრეობასა და დესპოტიზმს. ანტიგონეს მხატვრული სახე დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, რომ ადამიანის ცხოვრების მიზანი სულიერი სიწმინდისა და ადამიანური პრინციპების დაცვაა და არა ფიზიკური არსებობის შენარჩუნება“.[1]

სცენის სიღრმეში ანტიკური ბერძნული სვეტები (მხატვარი — გიორგი გუნია) მოჩანდა. მათ წინ კი თანამედროვე, მასიურ, მძიმე, ხისა და ტყავის მასალით შექმნილ, ნახევარწრედ განლაგებულ სკამებს ხედავდა მაყურებელი. უდავოდ იყო სკამების ამ წყობაში, მათი განლაგების მონახაზში, რაღაც მკაცრი ლოგიკა. ამ ასკეტურ, პირქუშ გარემოში, ერთი შეხედვით, კონტექსტიდან თითქოს აბსოლუტურად ამოვარდნილი გახლდათ ანტიკური, მოხატული ამფორა. ამგვარად გაფორმებულ სცენაზე მოქმედებდნენ 1968 წელს, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე, რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული ჟ. ანუის „ანტიგონეს“ მოქმედი პირნი.

[1] ანუი ჟან, ანტიგონე, ტროლა, თბ., 1984, გვ. 13

სპექტაკლს, ისევე როგორც პიესას, ქორო (გურამ საღარაძე), იგივე პროლოგი იწყებდა. მსახიობი და რეჟისორი, მისი სახით, არა მხოლოდ ე.წ. ტრადიციულ მთხრობელს, დრამატურგის მოსაზრებათა თუ შეხედულებათა ჩვენამდე, მაყურებლამდე მომტანს წარმოგვიდგენდნენ, არამედ განვითარებულ მოვლენათა ერთგვარ გვერდიდან შემფასებელს, კომენტატორს.

დების პირველივე შეხვედრა ნათლად წარმოაჩენდა ორ, აბსოლუტურად, რადიკალურად განსხვავებულ ცხოვრებისეულ თუ მოქალაქეობრივ პოზიციას. ზინა კვერენჩხილაძის განსახიერებით, ანტიგონე ასკეტური, თავშეკავებული, შავებით სადად მოსილი, თავმდაბალი ახალგაზრდა ქალი იყო. ისმენე (ზეინაბ ბოცვაძე), გარეგნულად საკმაოდ მიმზიდველად გახლდათ მორთული. მისი ღია ფერის კაბა, თმის საგულდაგულო ვარცხნილობა, სამკაულები თვალს იტაცებდნენ. იგი დას კეთილგონიერებისკენ, მორჩილებისკენ მოუწოდებდა. მართლაც, საღი აზრი თითქოს მისკენ იყო. სად ოიდიპოსისა და იოკასტეს ნორჩი, ნაზი ასულნი და სად მათი ბიძა, მეფე კრეონტი, სახელმწიფო მანქანა, მთელი თავისი დამთრგუნველი ატრიბუტიკით, სასტიკი ბრძანება, რომლის დამრღვევს გარდაუვალი სიკვდილი ელის.

ხელოვნების ნაწარმოების გაანალიზებისას, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ეპოქა, რომელშიც იგი შეიქმნა. მისგან მოწყვეტა-იზოლირებით, ბევრი რამ გაუგებარი, ამოუცნობი რჩება. ზემოთ, ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი პიესის დაწერის წელზე; იმხანად, საფრანგეთში არსებულ სოციალურ-პოლიტიკურ მდგომარეობასა თუ ვითარებაზე. როგორც ამერიკელი თეატრალური კრიტიკოსი, ჯონ მეისონ ბრაუნი, წლების წინ აღნიშნავდა, თანამედროვე ყოფა-ცხოვრებისას განვითარებული მოვლენები, უდავოდ უნდა მივიჩნიოთ მწერლის თანაავტორად; რადგან, მისი თქმით, სწორედ ისინი ქმნიან თავიანთი ეპოქის განწყობილებებსა და შეფერილობას. ჟან ანუის მიერ „ანტიგონეში“ დასმული პრობლემები, რა თქმა უნდა, მარადიულია, ზოგადსაკაცობრიოა; შეიძლება

სრული კატეგორიულობით ითქვას, ყველა დროსა და ეპოქაში აქტუალურია...

„...საკითხთა ეს რკალი, თავისთავად ახალი როდია; ის ისეთივე ძველია, როგორც თვით „ჰომო საპიენსი“, მაგრამ კაცობრიობის ისტორიის მთელ მანძილზე, საზოგადოების განვითარების ყოველ ახალ საფეხურზე, ლიტერატურა, ხელოვნება, ფილოსოფია, ერთი სიტყვით, მთელი მოაზროვნე სამყარო, ამ ძველთაძველ პრობლემებს იმიტომ უბრუნდებოდა, რომ მათთვის თავისი ეპოქის შესაფერისი გადაწყვეტა მოეძებნა“.[1]

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლის პრემიერა, როგორც უკვე აღვნიშნე, 1968 წელს შედგა. იმ წელს, გაზაფხულზე, სოციალისტურმა ჩეხოსლოვაკიამ დამოუკიდებლობა განიზრახა; მოსკოვის უსიტყვო მორჩილებაზე უარი განაცხადა... ქვეყნის დედაქალაქ პრაღასა და სხვა დიდ, სტრატეგიულად მნიშვნელოვან ქალაქებში საბჭოთა ჯარი და ტანკები დაუყოვნებლივ შეიჭრნენ... დამოუკიდებლობის, თავისუფლების წყურვილი ჩეხებს ძალზე ძვირი დაუჯდათ... ბევრი დახოცეს, უფრო მეტი საპყრობილეში ჩასვეს... საღი აზრის თუ კეთილგონიერების თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, არანაირი აზრი არ ჰქონდა მილიტარისტულ, აგრესიულ საბჭოთა იმპერიასთან ჭიდილს... თუმცა, ჩეხებმა მაინც გაბედეს... აი, დაახლოებით ასეთი გახლდათ, რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში, ზ. კვერენჩხილაძის მიერ განსახიერებული ანტიგონე; თავიდანვე დამარცხებისათვის, ფიზიკური განადგურებისათვის განწირული; მაგრამ, ჯიუტი, მოუდრეკელი, შეუპოვარი, მიზანდასახული... მან იცოდა, უფრო სწორად, სწამდა, რომ ზნეობრივი, მორალური კანონი ბევრად მაღლა დგას, ვიდრე ხელისუფალის ბრძანება!.. ამიტომ, ვერ აღწევდა საწადელს მისი და. ისმენეს მიერ ცრემლნარევი ვედრებით მოხმობილი არგუმენტები, ანტიგონეს, როგორც შეუვალ ჯებირს, ზღვის ტალღებივით ისე ეხლებოდნენ და იმსხვრეოდნენ. ზ. კვერენჩხილაძის დუმილი, მიმიკა, მზერა,

[1] ანუი ჟან, ანტიგონე, ტროლა, თბ., 1984, გვ. 6

ნათლად ამჟღავნებდა მის შინაგან, სულიერ მდგომარეობასა თუ მტკიცე განზრახვას. დების შეხვედრა სრულდებოდა წარმოდგენის დამდგმელი რეჟისორის მიერ შეთხზულ-მოფიქრებული, საბიერი მიზანსცენით. ანტიგონე წყვეტდა, გლეჯდა ისმენეს ყელზე დავანებულ ყელსაბამს. სამკაული, ცალკეულ ბურთულა-მარცვლებად იშლებოდა და წკარუნით ძირს ცვიოდა, იბნეოდა. თითქოს, ოიდიპოსის ამაყმა, შეუვალმა, ჯიუტმა ასულმა, ე.წ. საღი აზრის, კეთილგონიერების, კრიალოსანივით ერთ ძაფზე მწყობრად ასხმული, არგუმენტების ჯაჭვი გაწყვიტა... თან, ეს ერთგვარი საგანგაშო სიგნალიც გახლდათ, რომ თებეში, ამიერიდან ცხოვრება ძველი, ჩვეული რიტმით ვეღარ გაგრძელდებოდა...

...ეფესელი ბრძენკაცის, ჰერაკლიტეს[1] გამონათქვამის („თვითნებობა ხანძარზე უფრო სწრაფად უნდა იქნას ჩამქრალი")[2] მსგავსად, თებეს მეფე კრეონტი (სერგო ზაქარიაძე) მყის გადადიოდა ქმედით ზომებზე. მისი ამოცანა გახლდათ ურჩობის დაუყოვნებლივ ალაგმვა, რათა ის არ გავრცელებულიყო. მაგრამ, ხელისუფალის მოქმედებას ერთი გარემოება აფერხებდა. ამბოხებული, მის ხელში გაზრდილი დისშვილი და მისი ვაჟის, ჰემონის საცოლე იყო... სხვა შემთხვევაში, ამდენ დროს და ამდენ ნერვებს არც დახარჯავდა ბრძენი და მკაცრი კრეონტი. ჩვენ თვალწინ გახლდათ თმაშეუვერცხლილი, სახედანაოჭებული, მაგრამ მხნე, სულიერად და ფიზიკურად ძლიერი, შუახნის მამაკაცი. მას სუფთად, მოდურად, რესპექტაბელურად ეცვა; ნაცრისფერი, ტანზე კარგად მომჯდარი კოსტიუმი, ჟილეტი, ღია ფერის პერანგი და ჰალსტუხი. თვალისმომჭრელად ელავდნენ საგულდაგულოდ გაპრიალებული შავი ფეხსაცმელები.

სერგო ზაქარიაძის განსახიერებით კრეონტს ეჩქარებოდა. მაჯის საათს წამდაუწუმ დახედავდა ხოლმე. ის სამსახურიდან მცირე ხნით იყო გამოსული. პაჟი (მარინე ჯანაშია) საქმიანად ახსენებდა დღის წესრიგს, ე.წ. პროტოკოლს თუ განრიგს.

[1] ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი, მოაზროვნე ჰერაკლიტე, ძვ. წ. VI-V სს.

[2] ძველი საბერძნეთის მატერიალისტები (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1955, გვ. 45

მაგრამ, უმაღლესი ხელისუფალი ვალდებული გახლდათ საკუთარ ოჯახშივე ჩაეხშო, ჩაექრო ამბოხის სულ მცირე ნაპერწკალიც კი. თანდათან იწყებოდა ის ძალზე დაძაბული, ემოციურად თუ აზრობრივად უაღრესად დამუხტული დიალოგი ანტიგონესა და კრეონტს შორის, რომელიც, ფაქტობრივად ანუის პიესის უმთავრესი ნაწილია. ამ დროს, ორი რადიკალურად, პოლარულად განსხვავებული, ტრაგიკულად ურთიერთსაპირისპირო მსოფლმხედველობა, ცხოვრებისეული პოზიცია უკომპრომისოდ ებრძვის ერთმანეთს. ეს დაპირისპირება უშეღავათო იყო. თავად დრამატურგის დამსახურებით, ორივე მხარეს ჰქონდა საკუთარი, დამაჯერებელი არგუმენტაცია; გარკვეული სიმართლეც კი. ამასთან, რეჟისორი ზედმიწევნით თანმიმდევრულად, გამართულად აგებდა ამ ორთაბრძოლას. და ბოლოს, ერთმანეთის პირისპირ, უდიდესი შინაგანი პოტენციის, ფართო დიაპაზონის მქონე, ორი ოსტატი მსახიობი იდგა...

თანდათან ქრებოდა კრეონტის გარეგნული, რესპექტაბელური იერი; პიჯაკი გაეხადა, ჰალსტუხი ლამის ყელიდან მოეგლიჯა; პერანგის საკინძე შეეხსნა და სახელოები დაეკაპიწებინა. ს. ზაქარიაძის მიერ განსახიერებული სცენური გმირი ლამის ტყავიდან ძვრებოდა, რათა მეტოქე საკუთარ სიმართლეში დაერწმუნებინა, მისი შეუვალობა გაეტეხა. მრავალფეროვანი გახლდათ მის მიერ მოხმობილი არგუმენტები. თუმცა, თმაგაჩეჩილი, რაღაც მომენტში, წამიერად თვალებში ცრემლაკიაფებული ანტიგონე (ზ. კვერენჩხილაძე) მალევე ერეოდა ქალურ უღონობასა თუ სისუსტეს და კვლავ მტკიცე, გაუტეხელ, დაუმორჩილებელ „დისიდენტად“ იქცეოდა. ამ უკომპრომისო, უშეღავათო ორთაბრძოლის მსვლელობისას, კრეონტი ვეღარც კი ამჩნევდა, როგორ თვალსა და ხელს შუა გამქრალიყო, წლების განმავლობაში, ასეთი არაადამიანური ძალისხმევითა და რუდუნებით, მონდომებითა და მიზანდასახულობით მიღწეული წესრიგი – მის მიერ დადგენილი მკაცრი, გეომეტრიულად ზუსტი, ნახევარრკალის მონახაზით განთავსებული სკამების განლაგება. ზოგი, კამათისას ანტიგონემ წააქცია; ზოგიც, თავად კრეონტმა;

რა თქმა უნდა, უნებლიეთ; თებეს მეფე რაღაც მომენტში, წაქცეულ თუ ამოყირავებულ სკამზე თავადაც ჩამოჯდა...

იყო კიდევ ერთი, რეჟისორის მოფიქრებული სახიერი დეტალი. კრეონტი სიგარეტს ეწეოდა და ფერფლს უდიერად, მოხატულ ამფორაში ყრიდა... მისთვის, როგორც უმაღლესი ხელისუფალისათვის, ამ ნივთს არანაირი კულტურული თუ მხატვრული ღირებულება არ გააჩნდა. მთავარი, მოწინააღმდეგის ნების სრული განადგურება იყო. და მიზნის მისაღწევად, კრეონტი ცდილობდა არანაირ ხერხსა თუ საშუალებაზე უარი არ ეთქვა. მის არსენალში მუქარაც იყო და მოფერებაც, ყვირილიც და ალერსიც, ხელის მტკივნეული გადაგრეხვაც და თავზე ხელის ნაზად გადასმაც... ს. ზაქარიაძის მიერ განსახიერებულ მეფესაც ჰქონდა საკუთარი სიმართლე.

ანუის პიესაში, კრეონტი ამბობს: ,,ერთ რამეს გეტყვი. სხვებმა არ იციან. როცა საქმეა, გულხელდაკრეფილი ხომ არ ვისხდებით. ამბობენ, ბინძური საქმეაო. ჩვენ თუ არ გავაკეთებთ, მაშ, ვინ ითავებს მის შესრულებას?''[1] არადა, მართლაც ვიღაცამ ხომ უნდა ითავოს ეს საქმე, ქვეყნის, სახელმწიფოს მართვა რომ ჰქვია?!.. სამაგიეროდ, ვიღაცამ ,,არა'' უნდა თქვას მაშინ, როდესაც ხელისუფალთა, ე.წ. ,,ძლიერთა ამა ქვეყნისათა'' საამებლად, მათი გულის მოსაგებად და საკუთარი უსიტყვო მორჩილების გამოსახატად, ყველა ხმის ჩახლეჩამდე ,,ჰო''-ს გაიძახის!..

პაჟთან ერთად დარჩენილი ს. ზაქარიაძის კრეონტი თავს ჯარისკაცივით იწესრიგებდა: პიჯაკს იცვამდა, ჰალსტუხსა და პერანგს, თმას ისწორებდა. სკამებს ჯიუტად, თანმიმდევრულად ისევ ძველებურად, ნახევარწრეზე განალაგებდა. სახელმწიფოში, გარკვეული ძალისხმევის ხარჯზე, უწინდელი წესრიგი აღდგენილი გახლდათ. თუმცა, ანტიგონე სიკვდილით დასაჯეს; კრეონტის ვაჟმა, ჰემონმა და მეუღლემ, ევრიდიკემ თავი მოიკლეს... გვირგვინოსანი ოჯახის, საყვარელი და ახლობელი ადამიანების გარეშე, სულ მარტო დარჩა... თუმცა, ხუთ საათზე მთავრობის სხდომაა დანიშნული და მეფე ამ სხდომას არა

[1] ანუი ჟან, ანტიგონე, ტროლა, თბ., 1984, გვ. 81

თუ აუცილებლად უნდა დაესწროს, არამედ უნდა გაუძღვეს კიდეც მას. ს. ზაქარიაძის მიერ განსახიერებული კრეონტი სახელმწიფო მოვალეობის, თანამდებობრივი ვალდებულების აღსასრულებლად მიდიოდა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანუი ჟ., ანტიგონე. ტროლა, თბ., 1984
- არისტოტელე, მეტაფიზიკა, თბ., 1964
- ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №2, 2009
- ძველი საბერძნეთის მატერიალისტები (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1955

კინომცოდნეობა

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

მითი და ისტორია

ნეომითოლოგიური ცნობიერება XX საუკუნის კულტურული მენტალობის განმაპირობებელი ერთ-ერთი ძირითადი ფენომენია. სიმბოლიზმიდან მოყოლებული პოსტმოდერნამდე ყველა მხატვრული მიმართულება ნეომითოლოგიურ ცნობიერებას მოიაზრებს, რომლის ძირები, ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში – რიჰარდ ვაგნერისა და ფიოდორ დოსტოევსკის შემოქმედებაში ისახება. მითოლოგიური მოტივები და რემინისცენციები თავად მხატვრული ტექსტების კონსტრუირების ერთ-ერთი ხერხიცაა (ჯოისის „ულისედან“ დაწყებული, ეგზისტენციალიზმით – სარტრი, კამიუ და ა.შ. – დამთავრებული).

საინტერესოა, როგორ ხდება კინემატოგრაფში ნაციზმის თემატიკის სიმბოლისტური და ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტირება, როგორც ეს, მაგალითად, ლუკინო ვისკონტიმ ფილმებში – „ღმერთების დაღუპვა“ და „დიდი დათვის იდუმალი თანავარსკვლავედი“ შემოგვთავაზა. ნაციზმის ამ რაკურსით ინტერპრეტირებამ, რაც, უდავოდ, ვისკონტის პრეროგატივაა, თავის მხრივ, ევროპულ კინემატოგრაფში არაერთ ფილმს (მაგ., ბერნარდო ბერტოლუჩის „კონფორმისტი“; ლილიანა კავანის „ღამის პორტიე“; პიერ-პაოლო პაზოლინის „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“) დაუდო საფუძველი. შეიძლება ითქვას, რომ რაინერ ვერნერ ფასბინდერის გენიალური კინოსურათებიც ვისკონტის გენიითაა ნასაზრდოები. აქვე მინდა გავიხსენო ფრანკისტული ესპანეთის ბუნუელისეული სიმბოლო – ფილმი-იგავი „ვირიდიანა“ (საუბარია პრობლემის ინტერპრეტირების იდენტურობაზე და არა გავლენაზე: ბუნუელის ფილმი მთელი შვიდი წლით უსწრებდა ვისკონტის „ღმერთების დაღუპვას“).

„დიდი დათვის იდუმალი თანავარსკვლავედი“ ერთ-ერთი იმ გამონაკლისთაგანია ვისკონტის შემოქმედებაში, რომელიც რეჟისორის თანადროულ ეპოქას, თანამედროვეობას ეხება. საინტერესოა, რომ ანტონიონის ცნობილი ტეტრალოგიის მსგავსად, ვისკონტი სწორედ ომისშემდგომი იტალიის, მსხვილი ბურჟუაზიისა და არისტოკრატიის წრეზე ფოკუსირდება.

ანტონიონიმ კაცობრიობა ილუზორულ თამაშში („ფოტოგადიდების“ ფინალური ეპიზოდი) ჩააბა: დაკვირვებისას და მიახლოებისას (ტექნიკურ ფოტოგადიდებაზეა საუბარი) სუბიექტს – დამკვირვებელს, თავად რეალობა უსხლტება ხელიდან; მაშინ, როდესაც ვისკონტი ფილმში „დიდი დათვის იდუმალი თანავარსკვლავედი“ იმავე ფორმაციისა და ფენის ადამიანთა პრობლემების რეპრეზენტაციას მითოლოგიის მეშვეობით ახდენს. ფილმში და-ძმა სანდრა და ჯანი აგამემნონის შვილების – ელექტრასა და ორესტეს ერთგვარ პროტოტიპებად გვევლინებიან. აქ ხაზგასმულია მათი ინცესტური კავშირი. დედა, რომელიც მოღალატეა და მეუღლის „მკვლელი“, ჰამლეტისეულ ალუზიებს ბადებს. ვისკონტის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარი, კინომცოდნე ლეონიდ კოზლოვი კიდევ ერთ კულტურულ ციტატაზე მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ ფილმის სათაური, რომელიც ჯანის რომანის სახელწოდების დუბლირებაა, თავის მხრივ, აღებულია ლეოპარდის ლექსიდან „მოგონებები“.[1] მკვლევარი, ანტიკური მითოლოგიის პარალელურად, რა თქმა უნდა, ეგზისტენციალურ თემატიკაზეც სვამს აქცენტს, და საუბრობს იმავე სარტრისა და კამიუს ლიტერატურულ ექსპერიმენტებზე, სადაც ანტიკური მითები თანადროული ეპოქის საილუსტრაციოდ გამოიყენება. ამგვარად, საქმე სწორედ ნეომითოლოგიურ ცნობიერებასთან გვაქვს.

ლუკინო ვისკონტი „დიდი დათვის იდუმალ თანავარსკვლავედში“ ერთგვარი მითოლოგიური დროისა და სივრცის კონსტრუირებას ახდენს. ფილმში, სადაც მოქმედება შუა საუკუნეების საგვარეულო სასახლეში თამაშდება,

[1] см.: Козлов Л.К. (сост.) Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания, М.: Искусство, 1986

თანამედროვეობა და ისტორია ერთ მონოლითურ მთლიანობას ქმნიან. ისტორიული დრო და ქრონოლოგია ისეთივე პირობითი ხერხია ვისკონტისთვის, როგორც ჯიოისისთვის „ულისეს“ ზუსტი თარიღი – 1904 წლის 16 ივნისი. „ულისეშიც“ ხომ, ოდისევსის მითის სახით, ასევე მითოლოგიური პლასტია აქტუალური.

საინტერესოა, რისთვის დაჭირდა რეჟისორს ინცესტუალური თემატიკის შემოტანა. – პირველ რიგში, სწორედ მითოლოგიური კონსტრუქციის გასაშიშვლებლად. გარკვეულწილად, ეს გახლავთ ის კოლექტიური არაცნობიერი, რაც კაცობრიობის ისტორიასა და კულტურას უდევს საფუძვლად. ვისკონტისთან კვლავ წინა პლანზე გამოდის მამის ხატი – მამა გმირია, კერპი; თუმცა, ცნობიერების სილრმეში დალექილი ეჭვი ღრღნის შვილების ფსიქიკას. საინტერესოა ის მოტივიც, რომ ოჯახური ტრაგედია სწორედ მამის ძეგლის გახსნის ცერემონიაზე აღწევს კულმინაციას და, საერთოდ, ფილმის მოქმედებაც ამ პრიზმაშია მოქცეული. იქნებ, აქაც კერპების მსხვრევასა და ისტორიის, უახლესი წარსულის რევიზიასთან გვაქვს საქმე; იქნებ, ჯანის ერთგვარი სუიციდური ხასიათის პერფორმანსები, რომლებიც, სამწუხაროდ, საბოლოოდ რეალისტურ ქმედებაში გადაიზრდება, – ჰამლეტისეული „სათაგურის“ პერიფრაზია; ხოლო დროს მხოლოდ თავისი კორექტივები შეაქვს. და, თუკი ჰამლეტი, თავისი ცნობიერებით, ახალი დროის კულტურასა და ფილოსოფიას უდებს სათავეს, ჯანის ისტორიაც – შპენგლერის ცნობილი წიგნის სათაურის დუბლირება რომ მოვახდინოთ – „ევროპის მზის დასავალის“ მანიშნებელია.

1991 წელს მიხეილ კალატოზიშვილი უმცროსი იღებს ფილმს „რჩეული“, რომელიც პროსპერ მერიმეს ნოველის „მატეო ფალკონე“[1] მოტივებზეა შექმნილი. სურათში მოქმედება 1921 წელს ვითარდება, ანუ საქართველოს გასაბჭოებაა აღწერილი. მთავარი გმირის – ჯუნას პატრიარქალურ-პასტორალურ

[1] Проспер Мериме, Маттео Фальконе, Электронная книга, см: http://librebook.me/mateo_falcone (ბოლოს გადამოწმდა 1/6/2018)

ყოფაში ახალი დროება წითელი არმიელების სახით იჭრება. ეს შემოჭრა, ბუნებრივია, ტრაგედიად შემოუბრუნდება ჯუნას და ყველას – სოფელს, ქვეყანას და იმ ადამიანებსაც, ვინც ახალი „სარწმუნოება" მიიღო, ანუ გახდა ჯალათი; ჯალათი – მსხვერპლი. ეს, ის მითოლოგიური არქეტიპია, რაც ამ ისტორიას უდევს საფუძვლად.

მიხეილ კალატოზიშვილი უმცროსი ფილმს, რომელიც 1921 წლის ტრაგიკულ ამბებს უკავშირდება, 1991 წელს, ანუ საბჭოთა რეჟიმის კოლაფსის შემდგომ – უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში იღებს. სამოცდაათწლიანი წითელი ტერორი დასრულებულია. ეს იყო რეჟიმი, რომელმაც კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე ყველაზე მეტი ადამიანი გაანადგურა. სხვადასხვა ისტორიულ წყაროზე დაყრდნობით, მსხვერპლთა რიცხვი ას მილიონამდე აღწევს.

საინტერესოა, რეალურად, როგორია მეორე მსოფლიო ომში „გამარჯვების" ფასი? – ათწლეულების განმავლობაში, იცვლება რა პოლიტკონიუნქტურა, მასთან ერთად, მსხვერპლთა რაოდენობაც ათეულ მილიონობით იზრდება. დღეს, დაღუპულთა რიცხვი, უკვე 45-დან 60-მილიონამდე მერყეობს. ხოლო საბჭოთა მხარის დანაკარგი ბევრად აღემატება გერმანიისა და მოკავშირე ქვეყნების ერთად აღებულ მსხვერპლთა რაოდენობას. მოკლედ, აი, ასეთია გამარჯვების ფასი... ხოლო ნობელიანტი მწერლის, სვეტლანა ალექსიევიჩის ტერმინს თუ გამოვიყენებთ – „წითელი ადამიანები" – მაშინაც იყვნენ და დღესაც ცოცხლობენ ჩვენში. ჩვენც/მეც წითელი ადამიანი ვარ, რაღაც დოზით... და ეს ისტორიული მეხსიერება აქტუალობას არ კარგავს მას შემდეგაც, რაც საბჭოთა კავშირი უკვე სამი ათეული წელია, აღარ არსებობს პოლიტიკურ რუკაზე.

პროსპერ მერიმეს ნოველაში „მატეო ფალკონე" მოქმედება კორსიკაზე ვითარდება. ეთნოკულტურული დომინანტი – მთის ხალხის მკაცრი და ასკეტური ბუნება, მათი ცხოვრების წესი – აქ, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს. ასევე მნიშვნელოვანია ნოველის ძირითადი მოტივი – სისხლის აღების წესი – როცა თავად ადამიანია მართლმსაჯულება;

ადამიანი და არა სახელმწიფო, რომლის მიმართაც მას უნდობლობა აქვს გამოცხადებული. პროსპერ მერიმესთან ეს მოტივი სიღრმისეულადაა დამუშავებული და ლანდშაფტის, გარემოს თუ ყოფით დეტალებში ასახული. რაც შეეხება მიხეილ კალატოზიშვილ უმცროსს, მან ეს მოტივი ფილმში უცვლელად გადმოიტანა. და, გადმოიტანა არა როგორც ეროვნული იდენტობის, გეოგრაფიული მახასიათებლის ანდა ეთნოთავისებურების ნაწილის აღმნიშვნელი ფაქტორი, არამედ მხოლოდ – როგორც ფაქტი. საინტერესოა, რომ სისხლის აღების წესის, როგორც ეთნოკულტურული თავისებურების, ჩვენების მცდელობა, მოგეხსენებით, თემურ და გელა ბაბლუანებს ექნებათ, თავიანთ არც თუ ისე წარმატებულ ფილმში „მემკვიდრეობა“ (2006).

მიხეილ კალატოზიშვილი უმცროსი, ამ ეთნოკულტურული მახასიათებლების დეტალების ჩვენებაზე, განზრახ თუ გაუცნობიერებლად, უარს ამბობს. წითელი ადამიანების ყოფის მსგავსად, ფილმში გარემოც გროტესკულია და პლაკატური შტრიხებითაა გადმოცემული. გროტესკული პერსონაჟები არიან წითელი ადამიანები და კონტრრევოლუციონერიც.

ჯუნას პერსონაჟი და მისი გარემოცვა, მისი სამყარო თითქოს ფალკონესეულია; უბრალოდ, არა იმდენად მკაცრი და ასკეტური ბუნების მატარებული, რამდენადაც უფრო თეატრალური პირობითობის ზღვარზე მყოფი; რაც, პირველ რიგში, განპირობებულია ფილმის სამსახიობო ანსამბლის საშემსრულებლო ტექნიკით. განსაკუთრებით თვალშისაცემია ჯუნას (მსახიობი ავთანდილ მახარაძე) და დედის (მსახიობი ნინელი ჭანკვეტაძე) სახეები. რუსული თეატრალური სკოლის კლიშეები შემსრულებლებს მათ უდავო საშსახიობო ნიჭიერებას – კინოგენურობას უკარგავს. იგივე არ ითქმის რუს მსახიობ ლარისა გუზეევაზე – წითელი კომისრის სახასიათო პერსონაჟზე, სადაც როლს მისი სითამამეც თამაშობს. სწორედ მსახიობის ამ სითამამის წყალობით, სპეკულაციის მიჯნაზე მყოფი ეპიზოდი (გავიხსენოთ კადრი, როდესაც ლარისა გუზეევას გმირი ეკლესიაში მოისაქმებს) არაა ყალბი.

პროსპერ მერიმემ ნოველის სათაურად მთავარი გმირის – მატეო ფალკონეს სახელი შეარჩია. მიხეილ კალატოზიშვილი უმცროსი ფილმს – „რჩეულს“ არქმევს; ანუ, კინოგმირის შეფასების მთავარი მახასიათებელი გამოაქვს სათაურად. გამოდის, რომ აქ ჯუნაა რჩეული, რადგან სწორედ ის აღასრულებს კანონს: მას არ სჭირდება შვილი, რომელიც სუსტია. და ჩნდება კითხვაც: ჯუნა, როგორც მამა და როგორც შვილის მკვლელი ადამიანი – არის რჩეული?! გავიხსენოთ, რომ ქრისტემ სწორედ ადამიანის მსხვერპლშეწირვას დაადო ტაბუ. ფილმში კი რეჟისორი ძველი აღთქმის არქეტიპებს მიმართავს. ნუ დაგვავიწყდება მსხვერპლშეწირვის ისტორიული ანალოგებიც (როცა მამა კლავს შვილს), რომლებიც ასევე უხვადაა გაბნეული რუსულ, საბჭოურ ისტორიაში. მაგ., საბჭოთა ბელადი, იოსებ სტალინი, შვილს კლავს იმის გამო, რომ იგი ტყვე გერმანელ გენერალზე არ გაეცვალათ. ასევე, ივანე მრისხანეც, იგივე ტირანი და სტალინის თვითიდენტიფიცირების ერთ-ერთი ხატი, შვილის მკვლელი მამაა.

ჯუნას პერსონაჟი ფილმში არც მოძალადეა და არც ტირანი. პირიქით – ის რჩეულია. რჩეული, რომელიც შვილს გადაცდომას არ პატიობს. საინტერესოა, თუ რა მეტაფორული დატვირთვა აქვს ამ შემთხვევაში მკვლელობის აქტს? ჯუნას შვილი გასაბჭოებული საქართველოს მეტაფორაა და ეს უნაყოფობა, ეს უპერსპექტივობა ფილმში – მომავლის არქონის მიმანიშნებელია. ესაა – მკვდრადშობილი სისტემა.

ახალდაბადებული ბავშვის სიკვდილის თემა ჩნდება ასევე რეჟისორ მიხეილ კალატოზიშვილი უფროსის ფილმის „ჯიმ შვანთე“ კულმინაციურ ეპიზოდში. სურათში ჩანს, თუ როგორაა ტრადიციის თანახმად თემიდან განდევნილი ორსული ქალი – როგორც უწმინდური და როგორ ეწირება დედის მძიმე მშობიარობას ბავშვის სიცოცხლე. ამ ეპოზოდში ჩვენთვის საინტერესო სწორედ რომ ბავშვის სიკვდილია, როდესაც ახალდაბადებული იმთავიღვე კვდება. ხოლო ახალი გზა, ახალი დროება – მთელი ეს ინდუსტრიული მარში ფინალში –

ამოვარდნილია ფილმის მთლიანობიდან და, შეიძლება ითქვას, ჩემთვის — ხელოვნურიცაა. შესაძლოა კი, რომ ეს არ იყოს ფილმი მთავარი მესიჯი?! — „ჯიმ შვანთეს“ კონცეპტუალური ფინალი ჩემთვის — ბავშვის სიკვდილია.

2017 წელს ლონდონის მუზეუმში TATE MODERN გამოფენაზე — Red Star Over Russia. A Revolution in Visual Culture 1905-55 — წარმოდგენილი იყო ცნობილი საბჭოთა მოქანდაკის, ვერა მუხინას ქანდაკების — „მუშა და კოლმეურნე ქალი“ — შესახებ არსებული მასალა. აღსანიშნავია, რომ სოცრეალიზმის ეს თავისებური ნიშან-ხატი 1937 წელს პარიზში, გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო როგორც ავანგარდი. აქ ორი რამაა ნიშანდობლივი: პირველი ის, რომ აღნიშნული ხელოვნების ნაწარმი, დღეს შეფასებულია როგორც — საბჭოთა კონცეპტუალური არტი; არა როგორც სოცრეალიზმი, არამედ როგორც ჰიპერრეალიზმი — ხელოვნება, რომელსაც ნატურალიზმთან და რეალობის მიმიკრიასთან საერთო არაფერი აქვს. თუ ცნობილი თეორეტიკოსის ბორის გროისის ფორმულას მოვიშველიებთ: სტალინი კი არ დაუპირისპირდა ავანგარდს, არამედ ის თავად იყო ავანგარდის გაგრძელება, უბრალოდ ისეთ მასშტაბებში, როგორიც წარმოუდგენელი იქნებოდა ნებისმიერი ავანგარდისთვის. მეორე, რაც ნიშანდობლივია, ესაა ქანდაკების შექმნის თარიღი — 1937 წელი — სტალინური რეპრესიების ყველაზე მასშტაბური და სისხლიანი წელიწადი. ანუ, ბოლომდე ვერ გამოვრიცხავთ ამ ქანდაკების რეალისტურ მესიჯს. მივყვეთ ქრონოლოგიას: არისტოკრატია, როგორც კლასი, უკვე წინა ათწლეულშია განადგურებული; 1930-იანი წლების დასაწყისში განადგურდა გლეხობა, როგორც პატრიარქალურ-ქრისტიანული ცნობიერების მატარებელი კლასი; გლეხი ჩაანაცვლა კოლმეურნემ, რომელსაც არც მიწა აქვს საკუთრებაში და არც რწმენა, რამაც საბოლოოდ განაპირობა სრული გაუცხოება მიწასთან, ფესვებთან, საკუთარ იდენტობასთან. 1936-37 წლებში სისტემის მსხვერპლი ხდება სამეცნიერო და შემოქმედებითი ინტელიგენცია, ინტელექტუალები. და, 1937 წელს, საბჭოთა ხალხის კრებითი

სახე, რა თქმა უნდა, მართლაც – მუშა და კოლმეურნე ქალი იყო. ასე იცვლება კონოტაციები.

პროსპერ მერიმეს ნოველაში კონფლიქტი მსოფლმხედველობის, ღირსებისა და მოვალეობის განსხვავებულ გაგებას ეფუძნება. ალბათ, სწორედ აქ დევს კორსიკული თემისა და მატეო ფალკონეს მთავარი მესიჯიც. ცივილიზაცია ცვლის გარემოს, ადამიანებს, შეხედულებებს და ეს ცივილიზებული სამყარო შორსაა იმ ბუნებრიობისგან, საიდანაც მატეო ფალკონეს ფსიქოტიპი იკვებება. მიხეილ კალატოზიშვილ უმცროსს ეს მოტივი არ აინტერესებს. მასთან ცივილიზაცია და კანონი წითელმა ტერორმა და წითელმა ადამიანებმა ჩაანაცვლეს. შესაბამისად, „რჩეულის“ მესიჯი ბევრად ტრაგიკული და გროტესკულ-აპოკალიფსურია.

სამწუხაროა, რომ 90-იანი წლების და შემდგომი ქართული კინემატოგრაფი მითოლოგიურ არქეტიპებსა და ინტერმედიულ მიმართებაზე აღარ ფიქრობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Аверинцев С. С., К истолкованию символики мифа об Эдипе, в сб.: Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского, М., 1972;
- Козлов Л.К. (сост.) Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания, М.: Искусство, 1986
- Проспер Мериме, Маттео Фальконе, Электронная книга, см- http://librebook.me/mateo_falcone (ბოლოს გადამოწმდა 1/6/2018)
- Райх Вильгельм. Психология масс и фашизм, см http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Reih/_index.php (ბოლოს გადამოწმდა 1/6/2018)

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

მითოლოგია იტალიურ კინოში

მითოლოგიის ნიმუშების ეკრანზე გადატანის საკითხები ყოველთვის იდგა კინემატოგრაფის ყურადღების ცენტრში. კინოს გაჩენის პირველივე ხანებიდან ამა თუ იმ ქვეყნის კინოკომპანიები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, რომელი უფრო უკეთ წარმოაჩენდა როგორც საკუთარი სამშობლოს, ისე უცხოური მითების ლეგენდარული გმირების კინოსახეებს და ამისთვის ზოგიერთი ცალკეული მითის თავისებურ კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციასაც კი არ ერიდებოდა.

თავისთავად, როცა XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში მხოლოდ მოკლემეტრაჟიან კინოსურათებს იღებდნენ, მავანი მითის მთლიან ვარიანტს ვერც კი უჩვენებდნენ ეკრანზე, ამიტომ კმაყოფილდებოდნენ ამ მითის რომელიმე, გაცილებით პოპულარული ეპიზოდის გადაღებით. თუმცა, როდესაც ნელ-ნელა დაიწყო სრულმეტრაჟიან ფორმატზე გადასვლა, კინორეჟისორებსა და კინოპროდუსერებს მითების სრულყოფილი კინოადაპტაციები გაუადვილდათ.

უსმო პერიოდში, ამ მხრივ, სახელი გაითქვეს იტალიელებმა, რომელთა განხორციელებულმა, ე. წ. ოქროს სერიებმა ანუ მითოლოგიის, ისტორიული წარსულისა და პოპულარული ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციებმა მათ საქვეყნო დიდება მოუტანეს.

ცნობილ კინომეწარმე არტურო ამბროზიოს მოფიქრებულმა ალნიშნულმა წამოწყებამ ისეთ მასშტაბებს მიაღწია, რომ იტალიურ კინოში ჩამოყალიბდა კიდეც ისტორიულ-მითოლოგიური ჟანრი, რომლის პროდუქცია, პირველ მსოფლიო ომამდე, მანამდე არნახული წარმატებით იყიდებოდა როგორც შიდა, ისე უცხოეთის კინობაზრებზე. ადგილობრივი

მრეწველობის არც ერთ დარგს არ მიუღწევია საზღვარგარეთ ისეთი წარმატებებისთვის, როგორსაც იტალიურმა კინოწარმოებამ მიაღწია.

აპენინელი კინემატოგრაფისტები რატომღაც უფრო ბერძნულ მითოლოგიას ეტანებოდნენ, ვიდრე საკუთარ რომაულს. არადა, თავად რომაულ მითოლოგიაში არანაკლებ საინტერესო თავგადასავლებია, არანაკლებ საინტერესო გმირებით. მიზეზების კვლევით მაშინ თავი არავის შეუწუხებია და უფრო მეტიც – ასეთ ფილმებში ავტორები ფსევდომითოლოგიასაც არ ერიდებოდნენ – ამა თუ იმ ბერძნული მითის ეკრანიზაციაში ჩართავდნენ რომაული მითოლოგიის რომელიმე პერსონაჟს (ან პერსონაჟებსაც), რომელსაც საერთო არაფერი ჰქონდა აღნიშნულ თემატიკასთან. იმდროინდელი, ახალგამომცხვარი იტალიური კინოკრიტიკა ამას ან არ ამჩნევდა, ან ყურადღებას არ აქცევდა, ანდაც დუმდა, კონკრეტული ფილმის მომავალი კომერციული შემოსავლის მოლოდინში.

უპირველესი ავტორი, ვისი ნაწარმოებები შედარებით ხშირად გადაჰქონდათ ეკრანზე, ჰომეროსი იყო და იტალიური კინოკომპანიებიც ზედიზედ იღებდნენ „ილიადასა“ თუ „ოდისეას“.

მათგან საუკეთესოდაა აღიარებული კომპანია „იტალა ფილმის“ ნამუშევარი – „ტროას დაცემა“ (1910, რეჟ. ლუიჯი რომანო ბორნეტო და ჯოვანი პასტრონე). მიუხედავად იმისა, რომ თავად იტალიელმა კრიტიკოსებმა ცივად მიიღეს და ბევრი უკმაყოფილება გამოთქვეს მის მიმართ, კინოსურათი სარფიანად გავიდა როგორც იტალიურ კინოთეატრებში, ისე ევროპაში: გერმანიაში, საფრანგეთში, დანიაში, ჰოლანდიაში, შვედეთსა და ა. შ. უდიდესი გავლენა მოახდინა როგორც ადგილობრივ, ისე უცხოურ კინოზე. პოპულარობას ევროპაში მოჰყვა აზიისა და ლათინური ამერიკის კინობაზრების „დაპყრობა“, რის შედეგადაც, ის გახდა პირველი ფილმი, რომლის ამგვარმა საერთაშორისო აღიარებამ „გაარღვია „ამერიქენ მოუშენ ფიქჩერზ ფათენთ'ზ ქომფანის“ მიერ დაწესებული

ბლოკადა ევროპულ დამოუკიდებელ კინოპროდუქციაზე"[1] და აიძულა ეს ორგანიზაცია, რომელსაც სხვანაირად „ედისონის ტრესტს" უწოდებდნენ და რომელიც ამერიკული კინობაზრის მონოპოლისტობას ელტვოდა, გამონაკლისის სახით, 1911 წელს დაეშვა „ტროას დაცემა" ამერიკულ კინოდარბაზებში, ვინაიდან იმხანად ამერიკული კინობაზარი უმეტესი ევროპული კინოკომპანიის პროდუქციისთვის ჩაკეტილი იყო.

ლუიჯი რომანო ბორნეტომ და ჯოვანი პასტრონემ მაშინდელ ნორმებს გვერდი აუარეს და პირველად ფილმში 800 სტატისტი ათამაშეს. ქალაქის ალყის ჩვენებისას, მათ, რელიეფის გათვალისწინებით, ისეთი ოსტატური რაკურსით აჩვენეს ისინი, რომ უზარმაზარი არმიის შთაბეჭდილება შექმნეს. განსაკუთრებით იყოჩაღა პასტრონემ, რომელმაც საგანგებოდ მიწვეულ ოსტატებს ფანერისა და თაბაშირისგან გააკეთებინა პომპეზური დეკორაციები, ხოლო მაკეტების დაწვით დიდი ხანძრის იმიტაცია წარმოადგინა. მისივე დამსახურებაა კლასიკური საერთო ხედები, ამაღელვებელი ბატალური სცენები და ორი-სამი კარგი პანორამა. ამ კინოსურათის უდიდეს ნაკლად შეიძლება ჩაითვალოს მსახიობების ზედმეტი თეატრალურობა და არაფრისმთქმელი ჟესტიკულაციები, რაც არა მარტო მისი, არამედ, ზოგადად, მთელი იმდროინდელი კინემატოგრაფის თავისებური „აქილევსის ქუსლი" იყო.

„ტროას დაცემითა" და სხვა მსგავსი ნამუშევრებით იტალიელები ერთგვარ პირველობას იჩემებდნენ ამ მიმართულებით, მით უფრო, რომ ბერძნებს მაშინ არც კი ჰქონდათ თავიანთი ეროვნული კინოწარმოება, ხოლო შარლ პატესა და ლეონ გომონის უმძლავრესი ფრანგული კინოკომპანიები, რომლებიც მსოფლიოში ლიდერობდნენ, ვერა და ვერ იღებდნენ მათზე უკეთეს მითოლოგიურ კინოსურათებს. ამას გარდა, იტალიელები ამ ტიპის პროდუქციით მიიღვწოდნენ, შეელწიათ და მყარი ადგილი დაემკვიდრებინათ ისეთი ქვეყნების კინობაზრებზე, როგორებიც იყვნენ: ბრიტანეთი,

[1] The European Cinema Reader (ed. Catherine Fowler), London: Routledge, 2002, p. 111

რუსეთი, საფრანგეთი, გერმანია და, რაც მთავარია, ამერიკის შეერთებული შტატები.

იტალიური კინოს პირველობის კიდევ ერთი, უცილობელი ნიშანსვეტი გამოდგა ჰომეროსის მორიგი ეკრანიზაცია „ოდისეა“ (1911), რომელსაც ერთბაშად სამი დამდგმელი რეჟისორი ჰყავდა: ფრანჩესკო ბერტოლინი, ადოლფო პადოვანი და ჯუზეპე დე ლიგუორო. ეს უკანასკნელი მთავარ როლსაც თამაშობდა ფილმში.

კინოსურათი საგანგებოდ გაკეთდა „მილანო ფილმზში“, ტურინის 1911 წლის საერთაშორისო გამოფენაზე წარსადგენად, სადაც მხატვრული, სამეცნიერო და საგანმანათლებლო ფილმების დემონსტრირება მიმდინარეობდა.

გადამღები ჯგუფი გულმოდგინედ მოემზადა სამუშაოდ: თეატრ „ლა სკალას“ სახელოსნოებში შეაკერინეს კოსტიუმები, მილანის ბრერას ცნობილი საჯარო ბიბლიოთეკიდან ითხოვეს ფერწერული ტილოები, ააგეს გრანდიოზული კონსტრუქციები, უხმეს ათას სტატისტს, შესანიშნავად გაათამაშეს მასობრივი სცენები, ყურადღება გაამახვილეს სპეციფექტებზე.

ფილმი 1912 წლიდან აშშ-ში გაავრცელა სადისტრიბუციო ფირმამ – „მონოპოლი ფილმ ქომფანიმ“ „ჰომეროსის ოდისევსის“ სახელწოდებით. პრემიერაზე სპეციალურად მიიწვიეს ქვეყნის მაშინდელი პრეზიდენტი უილიამ ტეფტი და ყოფილი პრეზიდენტი თეოდორ რუზველტი, ასევე წამყვანი უნივერსიტეტების წარმომადგენლები.

ამერიკული ჟურნალი „მუვინგ ფიქჩერ უორლდი“ წერდა, რომ ამ ნამუშევრის დემონსტრატორი კინოთეატრები მაყურებელს იზიდავდნენ მისი განსაკუთრებული სანახაობითი ელემენტებით, ხოლო ადგილობრივმა კრიტიკოსებმა „ახალი ეპოქა კინოს ისტორიაში“[1] უწოდეს. ოკეანის გაღმა „ოდისეას“ საოცარი კომერციული წარმატება ჰქონდა. ამის შემხედვარე, ამერიკელი კინემატოგრაფისტები უფრო თამამად შეუდგნენ მითოლოგიური თემების ეკრანიზაციებს.

მართალია, პირველმა მსოფლიო ომმა ეროვნული

[1] Moving Picture World, 1912, 24 February, p.763

კინოწარმოების შემდგომ განვითარებას მნიშვნელოვანი დაღი დაასვა, იტალიელები ისტორიულ-მითოლოგიურ ფილმებს კვლავაც იღებდნენ, ოღონდ უკვე არა ისეთი რაოდენობით, როგორც ადრე.

ერთობ მოდური გახდა სერიები მითოლოგიურ პერსონაჟებზე, რომელთა როლებში ათამაშებდნენ არა პოპულარულ, გამობრძმედილ კინომსახიობებს, არამედ არაპროფესიონალებს, რომლებიც ათლეტური გარეგნობით გამოირჩეოდნენ. ამას საფუძველი ჩაუყარა ბართოლომეო პაგანომ, გენუის ნავსადგურის მტვირთავმა, რომელიც, აღნაგობის გამო, ჯოვანი პასტრონემ თავის ყველაზე გახმაურებულ ფილმში „კაბირია“ (1914), ერთ-ერთ როლზე მიიწვია. აქედან მოყოლებული, პაგანოს ხშირად იღებდნენ კინოში და არც არავის აინტერესებდა მისი სამსახიობო გარდასახვები. იგი თამაშობდა ფიზიკურად ძლიერ კინოგმირებს, შიშის ზარს რომ სცემდნენ და ადვილად რომ უსწორდებოდნენ ბოროტ მოწინააღმდეგეებს.

ამავე მიზნით წაიყვანეს კინემატოგრაფში მსოფლიო ჩემპიონი ბერძულ-რომაულ ჭიდაობაში ჯოვანი რაიჩევიკი (ეროვნებით სლოვენიელი, ნამდვილი გვარი – რაიჩევიჩი), რომელმაც რამდენჯერმე განასახიერა ჰერაკლეს როლი. რასაკვირველია, პაგანოს, რაიჩევიკსა და სხვა მათნაირ ათლეტებს, კინოკომპანიები გამოცდილ მსახიობებთან შედარებით, გაცილებით მცირე გასამრჯელოს უხდიდნენ, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმებს მათი მონაწილეობით დიდი მოგება მოჰქონდათ.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, როდესაც იტალიური კინოთეატრები ამერიკული ფილმებით გაიავსო, ადგილობრივი პროდუსერები ძალ-ღონეს არ იშურებდნენ, რათა ამგვარი დომინირების გარკვეული ლიმიტისათვის მიეღწიათ.

1954 წელს იტალიურმა კინოკომპანიებმა გამოუშვეს 201 კინოსურათი, რის შედეგად, ამაყი ამერიკელები, მანამდე ალმაცერად რომ უყურებდნენ იტალიელ კოლეგებს, ამჯერად მათთან თანამშრომლობაზე წავიდნენ. ამის ნიმუშია „ოდისეას“ კიდევ ერთი ეკრანიზაცია – „ულისე“ (1954, რეჟ. მარიო

კამერინი), რომლის სცენარის თანაავტორები იყვნენ ამერიკელები: ერვინ შოუ და ბენ ჰეკტი, ხოლო მთავარ როლში გამოჩნდა ამერიკელი „კინოვარსკვლავი“ კირკ დაგლასი. ფილმის საერთაშორისო დისტრიბუცია იკისრა „ფარამაუნთმა“.

კრიტიკოსი მარტინ უინკლერი მიუთითებს, რომ ეს იყო ჰომეროსის „ოდისეას“ ტრიუმფალური დაბრუნება ეკრანზე[1], რადგან კინოს ხმოვან პერიოდში, მანამდე მისი ეკრანიზაცია არავის განუხორციელებია. მკვლევარი ჰანა როიზმანი მას აფასებს, როგორც ანტიკური ეპოსის თავგადასავლისა და ფანტაზიის სულის მატარებელ ნაწარმოებს და როგორც „ოდისეას“ ერთ-ერთ საუკეთესო კინოვერსიას[2].

„ულისეს“ ეკრანებზე გამოსვლამ სტიმული მისცა ისტორიულ-მითოლოგიურ ჟანრს, რომელსაც უწოდებდნენ „პეპლუმს“ („პეპლოსი“ ანტიკური ხანის სამოსის სახელწოდებაა), ანუ „ხმლისა და სანდლის კინოსურათებს“. პიეტრო ფრანჩიშის ტიპურმა „პეპლუმმა“ „ჰერაკლეს გმირობანი“ (1958) ფანტასტიკური მოგება მოიტანა – გადაღება დაჯდა 120 ათასი და მოიგო 18 მილიონი დოლარი.

მომდევნო შვიდი წლის განმავლობაში იტალიელებმა 180 „პეპლუმი“ გადაიღეს და ფართოდ გაავრცელეს მსოფლიოში. მათი უმრავლესობა დაბალბიუჯეტიანი პროექტი იყო, თუმცა თითქმის ყველა მათგანი კომერციულად მომგებიანი ნამუშევარი გამოვიდა.

აღნიშნულ პროდუქციაში ყურადღება უფრო მეტად ეთმობოდა მავანი მითოლოგიური გმირის თავგადასავალს, ვიდრე ცივილიზაციების აღზევება-დაცემის თემებს. მათი „წარმატების ფორმულა“ ის იყო, რომ აპენინელებმა „გაიხსენეს“ ძველი პრაქტიკა და მთავარ როლზე აჰყავდათ არა რომელიმე ძვირად ღირებული „კინოვარსკვლავი“, არამედ მუსკულებიანი ათლეტი, რომელიც სიამოვნებით იღებდა კინოში მიწვევას მცირეოდენი ჰონორარის ფასად.

[1] Return to Troy, New Essays on the Hollywood (ed. Martin Winkler), Leiden: Brill, 2015, p. 108

[2] Amphora, 2002, №1, p.10-11

ასე მაგალითად, ფრანჩიშის ფილმში მთავარი გმირი ითამაშა ამერიკელმა კულტურისტმა სტივ რივზმა, რომელიც უმალ გადაიქცა პოპულარულ მსახიობად. მალე მან ჰერაკლეს კიდევ ერთი როლი და სხვა მითოლოგიური გმირები განასახიერა.

იტალიელმა პროდუსერებმა ერთგვარი „ნადირობა გააჩაღეს" კულტურისტ სპორტსმენებზე და რივზის მსგავსად, ისინიც (გორდონ სკოტი, მარკ ფორესტი, კირკ მორისი, ალან სტილი, ედ ფიური, პოლ ვაინტერი, პიეტრო ტორიზი, რიჩარდ ჰარისონი) კინოში წაიყვანეს. თავდაპირველად მათი სახელები მაყურებელს არაფერს ეუბნებოდნენ, მაგრამ საკმარისი იყო, „პეპლუმის" მოყვარულებს რომელიმე მათგანის მონაწილეობით ერთი კინოსურათი მაინც ენახათ, რომ კინოთეატრების სალაროებთან ბავშვებისა და მოზარდების გრძელი რიგი დგებოდა.

მითოლოგიურ თემატიკაზე სრულიად განსხვავებული ხედვა წარმოაჩინა ცნობილმა იტალიელმა კინორეჟისორმა, პიერ პაოლო პაზოლინიმ, რომელმაც გადაიღო ნიშანდობლივი ფილმები – „ოიდიპოს მეფე" (1967) და „მედეა" (1969) და რომლებშიც დემონსტრატიულად არ გაითვალისწინა იტალიური მითოლოგიური კინოს, წინა ათწლეულების პომპეზური გამოცდილება. ერთიცა და მეორეც საავტორო კინოს ნამდვილი ნიმუშებია, რომლებშიც ნათლად გამოსჭვივის ავტორისეული დამოკიდებულება ზემოაღნიშნული, ორი მითოლოგიური გმირისა და მათი უჩვეულო თავგადასავლების მიმართ. პირველი წარმოადგენდა ახალ ფაზას პაზოლინის შემოქმედებაში, რომელსაც მოგვიანებით თვითონ დაარქვა „არისტოკრატიული" ანუ „არაპოპულარული" კინო[1]. ხოლო მეორეში მთავარი პერსონაჟი იმავე მდგომარეობაში აღმოჩნდება, რასაც თავად რეჟისორი თავისივე თანამედროვე სამყაროს უწოდებდა – გაუცხოებულს, იდენტობის გრძნობას მოკლებულსა და ილუზიის კეთილშობილური ძალისაგან

[1] Viano, Maurizio, A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice, Berkeley: University of California, 1993, p. 174

დაცლილს[1]. ორივე ფილმში პაზოლინიმ დახვეწილი ოსტატობით აჩვენა ცივი, პირქუში, გულგრილი და, ნაწილობრივ, ამაზრზენი გარემო, წინ წამოსწია გმირების სულიერი მღელვარება, არასტანდარტულ სიტუაციებში გარკვევის წადილი და ბედისწერის გარდაუვალობის წინაშე უმწეობა. მისი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობისთვის დამახასიათებელი პროტესტი კლასიკურ მითოლოგიასაც გადასწვდა, თავისებურად გააანალიზა მისი ორი ამბავი და მაყურებელს მიაწოდა განსასჯელად.

დღევანდელი იტალიური კინო ისეა გაუფერულებული, რომ მისი ე. წ. ძველი დიდებიდან თითქმის აღარაფერი შემორჩა. განელდა მითოლოგიური თემატიკის ფილმებისადმი ინტერესიც კი, რამეთუ არც არავის სურს მათი დაფინანსება და თუკი ვინმე მაინც გაბედავს ამას, პროექტი თავიდანვე განწირულია კრახისთვის.

ამგვარმა თემებმა სატელევიზიო ეკრანისკენ გადაინაცვლეს და ისიც მხოლოდ სერიალების სახით, თუმცა არც იქ აღგათ კარგი დღე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- The European Cinema Reader (ed. Catherine Fowler), London: Routledge, 2002
- Moving Picture World, 24 February, 1912
- Return to Troy. New Essays on the Hollywood (ed. Martin Winkler). Leiden: Brill, 2015
- Amphora, N1, 2002
- Viano, Maurizio. A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice. Berkeley: University of California, 1993
- Bondanella Peter. A History of Italian Cinema. New York: Continuum, 2009

[1] Bondanella Peter, A History of Italian Cinema, New York: Continuum, 2009, p. 419

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

მითოლოგიზებული რეალობა: თავისუფლებიდან ფუნდამენტალიზმამდე

„მოკალი უდაბნოში, ქვის ქალაქში მიტოვებული აქლემი, რათა დაიბადოს თავისუფლება, ახალი სიცოცხლე“. აქლემი, როგორც ალაჰის საჩუქრი, ისლამის სიმბოლო, რომელიც უდაბნოს რთულ გზაზეც კი შეუპოვრად მიიწევს ოაზისისკენ. თავისუფლებისკენ. ალაჰის საჩუქარი, რითაც ადამიანები უდაბნოში სიკვდილს გაურბიან. სწორედ მას კლავს **მანი ჰაყიყის** ფილმის **„დრაკონი ჩამოდის“** მთავარი გმირი, გამომძიებელი იმპალა და ნელ-ნელა მის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან ადგილს მისტიკა, ფანატიზმი იკავებს.

რეალობაში მითური ელემენტების დომინანტი კლავს ადამიანის მისწრაფებას სულიერი თავისუფლებისკენ და ის სხვადასხვა სიმბოლოს, მისტიკის მარწუხებში შიშით იწყებს თვითდამკვიდრებას. აგრესიული სწრაფვა – შეიმეცნოს სამყარო, რომელიც ლოგიკას, რაციონალურ ახსნას არ ექვემდებარება, წარმოქმნის რელიგურ ფანატიზმს. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში მისტიკური მდევარისა და პოლიციისგან თავის დასახსნელად გამოქცეული გმირები ერთ ადგილას წრიულად მოძრაობენ, გზა არსებობს, მაგრამ ღამის სიბნელე ამ გზის დანახვის საშუალებას არ აძლებს. შიშისგან დაბინდული გონებით,ჩაკეტილ წრეში მოქცეულები ერთმანეთს უსწორდებიან, ვინაიდან სამყაროში, სადაც აღარ არსებობს მრავალფეროვნება, არ არსებობს თავისუფლებაც.

ყველასგან მიტოვებული დაჭრილი და მშიერი აქლემი დიდი ხანია ელოდება აღსასრულს და ჯალათიც მოდის. აქლემის სიკვდილით უნდა გაცხადდეს ჭეშმარიტება და იშვას ახალი სიცოცხლე. ქვის ქალაქში მისი ბღავილი შიშისა და

იდუმალების შეგრძნებას ამძაფრებს. იმპალა ჭირისუფალი ქალის თხოვნას ასრულებს, თუმცა აქლემის მკვლელობა ვერ ანიჭებს მას და ვერც სხვა ადამიანებს თავისუფლებას. რელიგიური ცნობიერება **„ეშმაკის სასაფლაოს“** წიაღიდან ახალი ძალით, ახლიდან იბადება, ახლა უკვე რელიგიური ფანატიზმის სახით.

ფილმის ავტორები მითური, მისტიკური გარემოთი ცდილობენ ირანში 1950-1970-იანი წლების მოვლენების წინა პლანზე წამოწევას, რომელიც აქტუალურია არა მხოლოდ ირანისთვის, არამედ ყველა იმ ქვეყნისთვის, სადაც რელიგიური მითები დღესაც რეალურად არსებობენ და მოქმედებენ. მათი არასწორი ინტერპრეტაცია კი საზოგადოებაში რელიგიური ფანატიზმისა და ფუნდამენტალიზმის გავრცელებას უწყობს ხელს. ინტერტექსტში მკვეთრად იკითხება ირანული რევოლუციის პარადიგმები.

მოკლედ ფილმის სიუჟეტზე

კუნძულ ქეშზე, სადაც პოლიტპატიმრებს ასახლებენ, ახალგაზრა კაცი გარდაიცვალა. მის გამო მიემგზავრება კუნძულზე გამომძიებელი ფარული ორგანიზაცია „სავაკიდან“. ადგილზე ჩასული, მიცვალებულის დათვალიერების დროს აღმოაჩენს მკვლელობის კვალს და იწყებს გამოძიებას. თუმცა მკვლელობის საქმეს ფარავს კუნძულზე მომხდარი მისტიკური მოვლენები, ამოქმედებული მითი **„ცოცხალი სასაფლაოს“** შესახებ, რომელიც მიცვალებულებს შთანთქავს და ძლიერი მიწისძვრით გამოხატავს თავის ემოციას. საუკუნეების წინათ უდაბნოში მიტოვებულ გემზე დღეს მომხდარი მკვლელობა აშკარა კავშირშია კუნძულის მითთან. იმპალა ცდილობს გაერკვეს, რა ამოძრავებს „ცოცხალ სასაფლაოს“ და რა იმალება მის წიაღში?!

მანი ჰაყიყის ფილმში **„დრაკონი ჩამოდის“** დოკუმენტურ-მხატვრული ელემენტების სინთეზით იქმნება ინტერტექსტი და ფილმის ძირითადი იდეა: მითზე და მისტიკაზე აღმოცენებული იდეოლოგია „შთანთქავს“ განსხვავებულ მსოფლმხედველობას, აზროვნებას.

1950-1970-იანი წლები (ფილმის ძირითადი ისტორია სწორედ ამ პერიოდში ვითარდება) მნიშვნელოვანი ხანაა ირანის ცხოვრებაში. დრო, როდესაც რადიკალურად იცვლება სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაცია და ქვეყნის სათავეში მოდის რეფორმისტი შაჰი, რომელიც ინდუსტრიალიზაციისკენ, ევროპული ღირებულებების დამკვიდრებისკენ, ეროვნული ეკონომიკის აღორძინებისკენ მიისწრაფვის. მნიშვნელოვანია ის მომენტიც, რომ შაჰის ოჯახი სპარსეთს უბრუნებს ძველ სახელს – ირანს, რითაც ხაზს უსვამს მის უძველეს (ისლამიზაციამდე მე-7 საუკუნე) წარმოშობას. ამ ფაქტით ცდილობს ისლამთან ქვეყნის იდენტიფიცირების მოსპობას. ასუსტებს რელიგიურ გავლენას საზოგადოებრივ ცხოვრებზე. ირანი იწყებს თავისუფალი სივრცის შექმნას და ცდილობს გახდეს პროგრესული მსოფლიოს ორგანული ნაწილი.

უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, შაჰის რეფორმა გულისხმობდა: აგრარულ რეფორმას, ფეოდალიზმის ლიკვიდაციას, ბუნებრივი რესურსების ნაციონალიზაციას, ქალების ემანსიპაციას, განათლების სისტემების რეფორმირებას და ა.შ ირანის 1960-1970-იანი წლების რეფორმები ისტორიაში ცნობილია როგორც „შაჰისა და ხალხის თეთრი რევოლუცია“. რადიკალური შეხედულებების გამო, შაჰს უპირისპირდებიან მემამულეები და შიიტური სამღვდელოება, ანუ საზოგადოების ნაწილი, რომელიც უმსხვილესი მიწათმფლობელებისგან შედგებოდა.

ამ დაპირისპირების ცენტრში ჩნდება ახალი ლიდერი, მოლა აიათოლა ხომეინი. შაჰის ბრძანებით, 1956 წელს იქმნება საიდუმლო პოლიტიკური პოლიცია „სავაკი“, რომელიც აქტიურად თანამშრომლობს ამერიკის ცენტრალურ სადაზვერვო ბიუროსთან და ისრაელის „მოსადთან“. დაპირისპირება შაჰსა და სამღვდელოებას შორის პიკს 1963 წელს აღწევს. ქვეყანაში იწყება არეულობა, გამოსვლები.

1971 წელს შაჰი საბოლოოდ მარცხდება და მის ადგილს აიათოლა ხომეინი იკავებს, რაც თავისთავად გულისხმობს

რელიგიის გააქტიურებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. რელიგიური დოგმები ეტაპობრივად ზღუდავენ ევროპული ღირებულებების დამკვიდრების ტენდენციას და უკვე 1970-იანი წლებიდან ახლო აღმოსავლეთში ისლამური ფუნდამენტალიზმი და მონარქიული ირანი თეოკრატიულ ისლამურ რესპუბლიკად ყალიბდება.

ფსევდოდოკუმენტალისტიკა?

ფილმის სტრუქტურა ურთიერთგადამკვეთი ორი ძირითადი ნაწილისგან, ორი ხაზისგან შედგება: პირობითად თუ დავყოფთ, პირველი – ესაა „ფსევდოდოკუმენტური“ ნარატივი, ინტერვიუები აწმყოსა და წარსულში. თანამედროვეთა ინტერვიუებში ჭარბობს სუბიექტური შეგრძნებები, რომლებიც მაყურებელში ინტერესის და მისტიკის შეგრძნებას იწვევენ. ხოლო „წარსულში“ აღებული ინტერვიუები დაცლილია მისტიკური განცდისგან, რეალიზმის მძაფრი შეგრძნება მათში ეჭვის ქვეშ აყენებს რესპონდენტის მონათხრობის სისწორეს. ეს თამაში ატმოსფეროს, საერთო განწყობის შექმნის ერთგვარი ფორმაა, რომელიც საერთო ჯამში ინტერტექსტუალობას ქმნის.

ინტერტექსტი საშუალებას იძლევა, სიმბოლიკაში, მითურ გარემოში თვალი მივადევნოთ მოვლენებს, რომლებიც ხელს უწყობდნენ რელიგიური ფუნდამენტალიზმის ჩამოყალიბებას თავისუფალ ირანში. ტექსტში სიმბოლო მრავალფეროვანია. იქნება ეს თანამედროვე კინოდან თუ ირანული ლიტერატურიდან, რელიგიიდან თუ რეალობიდან.

მაგალითად, რეჟისორი ციტირებს ირანელ კინოავანგარდისტ **აბრაჰამ გოლესტანის** ფილმს **„ აგური და ხარკე“**. ამ ფილმის ხმის ოპერატორი **„დრაკონი ჩამოდის“** ერთ-ერთ მთავარ გმირად წარმოსდგება. სწორედ მისი იდუმალი ზარდახშა ხდება ინსპირაცია წარსულის მოვლენების გამოკვლევისთვის.

უდაბნოში გემის „ნარჩენები“ **უილიამ ბაფინის,** ინგლისელი მოგზაურის ამბავს გვახსენებს. მოგზაურის ბიოგრაფიაში მნიშვნელოვანია, რომ იგი 1622 წელს დაიჭრა ორმუზის ყურეში არაბებთან ბრძოლის დროს და იმ პერიოდში ერთ-ერთი

იმათგანი იყო, ვინც ალმოსავლეთს ევროპასთან აახლოვებდა. გემის ნარჩენებშია მოკლულის თავშესაფარიც.

ირანელ მწერალ **ბაჰრამ სადეყის „სასუფეველიდან“** ფილმში არაერთი ციტატაა გამოყენებული. მისი და პერსონაჟის პირადი დღიურის ტექსტითაა „მოხატული“ გემის კედლები. სადეყის გმირის მსგავსად, გემის ბინადარიც მარტოსული, განდეგილი ერთფეროვან გარემოში რთულ და მძიმე ცხოვრებას გადის. სადეყის ტექსტის აბზაცები თითქოს და გასაღებია გამომძიებლისთვის, მინიშნება, ვინაიდან, სწორედ ამ ტექსტში, პირველივე კადრებში ჩნდება იდუმალი ქალის ფარული, თავისუფალი სიყვარულის ისტორია.

ამგვარად, ფილმის ეს ნაწილი რეალური ნიშნების მოზაიკური ნაკრებით ქმნის დოკუმენტური თხრობის სტილს, რაც კიდევ ერთხელ გვახსენებს ირანის რევოლუციურ პერიოდს, მისწრაფებას დასავლეთისკენ, რომელიც აიათოლა ჰომეინის რევოლუციით შეფერხდა.

მითში დაფარული რეალობა ანუ კატახრეზები

მეორე ნაწილი, რომელსაც პირობითად **„ეშმაკის სასაფლაოს“ დავარქმევ** – განსხვავებულია **„ფსევდო დოკუმენტალურისგან“**. აქ ადამიანებს პირობითად ჩაკეტილ მითოლოგიურ სივრცეში ირაციონალური მოვლენები მართავენ. სწორედ რელიგია, მისტიკა აძლევს საზოგადოებას საშუალებას – დაფაროს დანაშაული და, ამავე დროს, გაერთიანდეს იმ თავსმოხვეული უცხო მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ, რომლის მატარებელნიც არიან გარდაცვლილი და ქალაქიდან ჩასული „საგამომძიებლო ჯგუფი“.

გამომძიებელი იმპალა თავისუფალია რელიგიური მისტიკისგან. ათეიზმი საშუალებას აძლევს იცხოვროს „შეშლილის“ სახლში ეშმაკის სასაფლაოზე და აქვე ეძებოს „დანაშაულის კვალი“. ცარიელ სივრცეში ებრძვის ზებუნებრივ, ქიმერულ მტერს და მარცხდება. სწორედ ათეიზმისა და ცრურწმენების კავშირში ჩნდება მასში ფანატიზმი, რომელიც აიძულებს, უხილავი მტრის აგრესიისგან იხსნას ახალშობილი.

ორ სამყაროს: რეალურსა და მითურს, ორ მსოფლმხედველობას შორის მოქცეული გამომძიებელი კარგავს რეალობის შეგრძნებას.

აქლემის სიკვდილი, რომელიც ისლამში გამძლეობის, სიძლიერის, დამოუკიდებლობისა და ღირსების სიმბოლოდ მიიჩნევა, ფილმში გაიაზრება, როგორც ერში ჭეშმარიტი რწმენის უარყოფის სიმბოლო. ათეიზმი ებრძვის რელიგიას და ხელს უწყობს ცრუ სწავლების, ფანატიზმის გავრცელებას, რომელსაც ირანი სრულ იზოლაციამდე, ჩაკეტილობამდე მიჰყავს. კუნძულის მოსახლეობის შეთანხმებული დუმილი, თვალთვალის ტენდენცია უფრო მეტად ამძაფრებს მისტიკის შეგძნებას და ხვდები, რომ მკვლელი ერთი კონკრეტული ადამიანი კი არა, ეს მდუმარე საზოგადოებაა, რომელშიც ისევ აქტიურია ძველი „სპარსეთის“ მენტალიტეტი, სადაც თავისუფლების ნებისმიერ გამოვლინებას, ტრადიციების უარყოფასა და განსხვავებულ მსოფლმხედველობას სასტიკად უსწორდებიან.

რაც უფრო მეტად ცდილობენ იმპალა, გეოლოგი და ხმის ოპერატორი მოვლენების რაციონალურ ახსნას, მით უფრო აგრესიული, ცოცხალი ხდება მითი. საბოლოო ჯამში, საიდუმლო ორგანიზაციის მიერ დაპატიმრებული გამძიებელი უკვე ვეღარ განსაზღვრავს, სად არის ჭეშმარიტება, რისი სჯერა და რისი არა. სწორედ ეს გაურკვევლობა აქცევს სოფელში მცხოვრები „ფუნდამენტალისტების“ ბრმა იარაღად.

„ეშმაკის სასაფლაო“ მიცვალებულის სხეულის მიღების შედეგად, „მიწისძვრით“ შობს ახალ სიცოცხლეს — უხილავი, საზოგადოებისგან გარიყული „ცოდვილი“ დედისგან. ამ მომენტში მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ხმის ოპერატორი პოულობს ბავშვს. მისი ჩაცმისა და ცხოვრების სტილი, ურთიერთობის ფორმები პირდაპირ მიგვანიშნებს 1960-1970 წლების „მეამბოხეებზე“, მათ შორის ხაზგასმულია ინგლისურ როკ ჯგუფ „ლედ ზეპელინზე“ მინიშნება — ანუ ყველაფერზე, რაც იმ პერიოდის პროგრესული ირანისთვის დასავლურ ღირებულებებსა და პიროვნულ თავისუფლებასთან ასოცირდებოდა.

საზოგადოებისგან არაღიარებული ახალშობილის დაცვა მათთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი ხდება. ფაქტობრივად, ეს არის თავგანწირვა საკუთარი მსოფლმხედველობის დასაცავად, რომელიც ამ გარემოში სუსტ, უსუსურ ახალშობილს ემსგავსება.

ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში ნაპრალში ჩავარდნილი მუშა იხილავს წითელთვალება დრაკონს, მიწაში ჩამალულ ღმერთს. დრაკონი სიკვდილის ღმერთის სიმბოლოდ იქცევა, რომელიც ძველ რელიგიურ წარმოსახვებსა და ტარდიციებთან ასოცირდება. სწორედ მის წიაღში დაბადებული თავისუფლება ხდება „ახალ ირანში“ დევნის ობიექტი, ისევე როგორც შაჰის პოლიტიკა ხომეინის მხრიდან.

1960-1970-იანი წლების თავისუფალ ირანში ძველი დრაკონი ახალი აგრესიით ისევ ცოცხლდება. იდუმალებით, მითით გაჯერებულ გარემოში საზოგადოება თითქოს არც არსებობს, პასიური დამკვირვებლის პოზიციით შორიდან ადევნებს თვალს მისტიკურ, ჩაკეტილ წრეში განვითარებულ ისტორიას.

ფილმში მითი განიხილება, როგორც ადამიანის პროექცია სამყაროსადმი, სადაც ის მხოლოდ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. მითოლოგიზებულ გარემოში არსებობა ხომ მხოლოდ ძლევამოსილი მფარველის, ღმერთის აღმოჩენის შემთვევაშია შესაძლებელი და ისიც მოდის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- სასუფეველი, ბაჰრამ სადეჟი, ნეკერი, 2017
- Риза Ша'бани, Краткая история Ирана, Петербургское Востоковедение, 2008
- Рак И.В., Мифы Древнего и раннесредневекового Ирана, . Нева, Летний Сад, 1998

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

მითების დაბადება და ნგრევა ახალი სამყაროების შექმნის დასაწყისში

მითი და ლეგენდა – ორივე ისტორიულ ამბებს გვამცნობს, მაგრამ მითი ბურუსით მოცულ წარსულს განეკუთვნება. აქედან ჩნდება ცნება „მითური დრო“ ანუ დრო, როდესაც სამყარო უფრო სხვანაირად გამოიყურებოდა. მითური გაურკვეველი დროა. ლეგენდას საქმე ისტორიულ პერსონაჟებთან აქვს, ის განეკუთვნება განსაზღვრულ ადგილს და შეიძლება დროსაც. დაკავშირებულია მოვლენის რიტუალურ ან სოციალურ მნიშვნელობასთან.

ზღაპარი – ზღაპრულია და არასაკრალური. მითი – ზღაპრულია და საკრალური. ისტორიული გადმოცემა – არასაკრალური და არაზღაპრული. წმინდა ისტორია – არაზღაპრული და საკრალური.

„მითის შინაარსი ნამდვილად ითვლება, პოეტური ქმნილება კი ემყარება წარმოსახვის თავისუფალ მოქმედებას. ეს უდევს აგრეთვე საფუძვლად განსხვავებას მითურსა და პოეტურ მეტაფორას შორის. მითური მეტაფორა აცოცხლებს და ასულიერებს ბუნების მოვლენებს, აპიროვნებს მათ, აქცევს მოაზროვნე, მგრძნობელ არსებებად, ხოლო პოეტური მეტაფორათა ჯაჭვი, რომელშიც სიტყვები მათი ჩვეული შექმნას, თუმც მითურ და პოეტურ მეტაფორებს შორის, სიმბოლური თეორიის მიხედვით, არ არის პრინციპული განსხვავება, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში საგნის ადგილას დგება ხატი, ანუ სახე. ამრიგად, მითოსური სახისმეტყველება და პოეტური სახისმეტყველება თითქმის იდენტური გაგებებია, ხოლო გასულიერება, გაპიროვნება ანუ პერსონიფიკაცია და „ხატოვანი წარმოდგენა“ (მეტაფორა) განიხილებიან, როგორც

მითოსური აზროვნების ძირეული მახასიათებლები".[1]

ქრისტიანულმა მითოლოგიამ მთლიანად და პირველმა მოათავსა ღმერთი ისტორიულ დროში, რათა დასაბუთებულიყო იესო ქრისტეს ისტორიზმი. ჩვენ ვიცით, რომ იგი, რეალურად, პილატე პონტოელის ეპოქაში ცხოვრობდა. საერთოდ, მითოლოგიური სახეები განსაკუთრებით ცოცხალია, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია და ყოველთვის ცხოვრების რეალობას ასახავს. მითში ყველა სახე (რითაც მეტაფორა, სიმბოლო სარგებლობს) სრულიად ბუნებრივად, სრულებით სუბსტანციურად აღიქმება.

პროპაგანდისა და საბჭოთა ხელოვნების წყალობით, სტალინის მითი „დიად მეგობარსა და ბრძენ მასწავლებელზე" 30-იანი წლებიდან იწყებს შექმნას. მის კანონიზაციაში ერთ-ერთი უმთავრესი როლი კინემატოგრაფმა ითამაშა. სტალინის კულტი 30-50-იანი წლების ფენომენი იყო. მის ასეთ გაძლიერებას, გამყარებას, „რეალობად" ქცევას ბევრმა ფაქტორმა, მაგრამ, პირველ რიგში, მაინც საბჭოთა კინორეჟისორებმა და მათგან, გამორჩეულად, მიხეილ ჭიაურელმა შეუწყვეს ხელი. რეჟისორმა, რომელიც ისევე აღზევდა და ბოლოს ისევე დაეცა, როგორც მისი მონაწილეობით შექნილი „ბელადის ხატი" და შემდეგ, სსრკ, რომლის ისტორიაც სტალინმა და ჭიაურელმა მის (სტალინის) პირად ისტორიად აქციეს. ჭიაურელი საბჭოთა კინოში სტალინის კულტის მთავარ შემქმნელადაა აღიარებული, „სტალინური ტრილოგიის" საფუძველზე, თუმცა ფილმების რაოდენობა მეტი იყო.

ასე იძენს საბჭოთა კინო — „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებათა შორის" — ჟამთააღმწერელის უნიკალურ სტატუსს, რომლის მიხედვითაც, მითს დოკუმენტის სტატუსი ენიჭებოდა და გამონაგონი ეჭვგარეშედ იქცეოდა.

მითოლოგიზაციისთვის შეიქმა სტალინის ხატი, რომელიც ფორმულებში — „უბრალო დიდი ადამიანი" და „სტალინი — ეს ლენინია დღეს" — მოექცა.

ჯერ კიდევ უხსოვარ დროს, ადამიანებში, მითების

[1] გამსახურდია ზ., ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., მეცნიერება, 1991, გვ. 20

მთხზველებში არსებობდა პროტესტი — ღმერთების, ბედისწერის, სამყაროს დაკანონებული წესების წინააღმდეგ, მაგრამ, იმავე ოიდიპოსის პროტესტი სიცოცხლის დამკვიდრებისკენ იყო მიმართული, პრომეთეოსის პროტესტი — სვლა ღმერთების წინააღმდეგ. მისი მოქმედების დედააზრიც — ცეცხლის, სინათლის, სიცოცხლის გამოგლეჯაა ადამიანის მიმართ მტრულადგანწყობილი ძალების სამყაროდან, მხოლოდ სიზიფეს მითი — ეს უსასრულო ტანჯვა და უტყვი მორჩილება იქცა XX საუკუნის უსასრულო, კაეშნიანი ყოფისა და მარადიული ჭმუნვის, საზოგადო სიმბოლურ გამოხატულებად.

XX საუკუნის 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, საბჭოთა კავშირში ვითარება კვლავ შეიცვალა. ერთგვარ მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მეს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და დაიწყო, მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად — შინაგანი თვისებების ამოტანა, ყველაფრის განუმეორებლის, განსაკუთრებულის ძიება; იმის, რაც ახლოს იყო გამომხატველ ბუნებასთან; იმის, რაც ახლოს იყო საკუთარ თავთან, ერის თვისებებთან.

ქართულ კინოში, იგავს თითქმის არასოდეს ჰქონია ჭკუისდამრიგებლური ხასიათი (ვგულისხმობ, XX საუკუნის 60-70-იანი წლების კინემატოგრაფს, როდესაც ეს მიმართულება დამკვიდრდა), რაც განასხვავებს მას ტრადიციული კლასიკური ფორმისგან.

„ქართული თეოგონიური წარმოდგენებით ბუნების ერთ-ერთ უმთავრეს სასწაულადაა დასახული „ეროვნული გმირების“ — ნახევარღმერთების წარმოშობა. მათი დაბადების ზებუნებრივობა თანმხლები ბუნების სასწაულებით ცნაურდება. ამ მხრივ, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ხოგაის მინდის დაბადება (აგრეთვე მისი სიკვდილი), ისევე, როგორც ცისკრისა და სხვათა“.[1]

ყველა დრო საკუთარ მითებს ქმნის და თანამედროვე

[1] სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., ხელოვნება, გვ. 40

მითების გმირებს ახალ რეალობასთან უწევთ შეგუება, როდესაც მითის თანამედროვე შემოქმედნი ცხოვრობენ და ქმნიან; ანუ, ქმნიან თანამედროვე მოდელს. იური ლოტმანის განმარტებით, მოდელის გაგება აღნიშნავს სინამდვილის ასახვის ხერხს, როგორც უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან ცალკეული მოდელები.

თუ მხატვრული ნაწარმოები მოდელირებული სინამდვილეა, ე.ი. თუ სინამდვილე წარმოადგენს სამყაროს კანონების მიხედვით მოდელირებულ მხატვრულ ნაწარმოებს, ეს ხელს არ უშლის, რომ მხატვრული ნაწარმოები დროებით დასცილდეს მასში ასახულ სინამდვილეს და საკუთარ თავში წარმოადგინოს საკუთარი კონსტრუირების იმანენტური პრინციპი, ე.ი. იქცეს როგორც საკუთარი ცალკეული მომენტების, ასევე ყოველივე იმის მოდელად, რაც მის სფეროში დაიკარგა.

მითის შექნის მიზეზებს გარკვეული განსხვავებები აქვს და გამომდინარეობს იქიდან, თუ რა რეალურ, თუნდაც სულიერ კავშირშია სამყარო იმ მომენტში, როდესაც ესა თუ ის მითი იქმნება.

კოლექტიურ, პრაქტიკულ გამოცდილებას, როგორიც უნდა იყოს ის, მრავალი თაობა აგროვებს. ამიტომ მხოლოდ ის განიხილება, როგორც საკმარისად საიმედო. მითში ჩადებულია წინაპართა სიბრძნის რწმენა, ამიტომ გარე სამყაროს ფაქტების გაცნობიერება რწმენის საქმე ხდება, ის კი შეგრძნებებს არ ექვემდებარება, არ საჭიროებს.

სწორედ იგავის/მითის/ლეგენდის „ჩარჩოებში“ მოქცევით, 60-70-იანი წლების საბჭოთა ქართული კინო ახერხებდა „ელაპარაკა“ არსებული იდეოლოგიის, ცენზურის, მხატვრულ მეთოდ – სოცრეალიზმისთვის – მიუღებელ არა მარტო თემებსა და პრობლემებზე, არამედ უფრო ინტენსიური გაეხადა ძიებები გამომსახველობითი, ფორმისეული მიმართულებითაც; შეექმნა ახალი ქართული კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების კატეგორიის, განუმეორებელი სახე, რასაც „ქართული კინოს ფენომენს“ უწოდებენ.

ელდარ შენგელაიას, გიორი შენგელაიას, ოთარ იოსელიანის,

ალექსანდრე რეხვიაშვილის, თენიზ აბულაძის, ნოდარ მანაგაძის ფილმები იგავის, მითის, ლეგენდის საფუძველს ეყრდნობა და მათი ავტორები სათქმელის გამოხატვის ფორმად მეტაფორას, სიმბოლოს, ნიშანს, ალეგორიას იყენებენ, ეძებენ მათ შესატყვის კინოგამომსახველ ხერხებს და მათ ეკრანულ, ვიზუალურ, არაერთგვაროვან ვერსიებს ქმნიან.

აკაკი ბაქრაძე აღნიშნავს: „ყოველი ნამდვილი ხელოვანი სინამდვილის საკუთარ სურათს ქმნის. ზოგჯერ ხელოვანის სინამდვილე ემთხვევა ობიექტურად არსებულ სინამდვილეს, ზოგჯერ არა. აგული ერისთავმა ვერც ობიექტური სინამდვილის უკუფენა შეძლო და ვერც საკუთარი სინამდვილე შექმნა. ეს სუბიექტური კრახი იყო, თუმცა ობიექტური მიზეზებით გამოწვეული. ამიტომ გამარჯვებისთვის ხელოვანი თავისთავსაც უნდა ებრძოდეს და ობიექტურ სინამდვილესაც“.[1]

80-იანი წლების ბოლოდან 90-იანი წლების ბოლომდე ქართულ კინოში „შავ-თეთრი“ სინამდვილის რეალურ გარემოცვაში ასახვის ტენდენცია დაიწყო. ქვეყანაში არსებული „მწყობრი“ სისტემები დაირღვა. იდეოლოგიური წინაღობები გაქრა. სამყაროში ახალი წესრიგი დამყარდა.

„გარდატეხის ეპოქისა“ და ორი საუკუნის მიჯნაზე შექმნილი და ახალ ენაზე ამეტყველებული – თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“, ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“, მიხეილ კალატოზიშვილს „რჩეული“, ალეკო ცაბაძის „ღამის ცეკვა“, ზაზა ილურიძის „ჟამი“ – ძველი ტრადიციების ქართული იგავური კინოს ბოლო ნიმუშებია. „ჟანრის კლასიკა“, რომელმაც 90-იანი წლების დასაწყისში „ამოწურა“ საკუთარი თავი და შესაძლებლობები.

თანამედროვე, „პოსტმოდერნისტულ“ სამყაროში და დამოუკიდებელ საქართველოში, ცხადია, ბევრი რამ შეიცვალა. პოლიტიკურ ცვლილებებზე რომ არაფერი ვთქვა, შეიცვალა ცხოვრების წესი და ხელოვანის დამოკიდებულებები ამ ცხოვრების წესის, ადამიანების, მათი ამქვეყნიური არსებობის, მიზნების, წარსულის, აწმყოს, მომავლისა და ა.შ. მიმართ.

---

[1] ბაქრაძე ა., თეატრი, კინო, ხელოვნება, თბ., 1989, გვ. 315

პოსტსაბჭოთა პირველ წლებშიც და დღემდეც ქართულ კინოში წარმმართველი გახდა ცხოვრებისეული სინამდვილის, პოლიტიკური გარემოებების, სოციალური და ეკონომიკური რეალობისა და, აქედან გამომდინარე, საზოგადოებაში, უმეტეს შემთხვევაში, ახალგაზრდებში უპერსპექტივობის, ურთიერთობების რღვევის (როგორც მშობლებსა და შვილებს, სხვადასხვა ფენისა და თაობის წარმომადგენელთა შორის) ასახვისკენ მისწრაფება. ბუნებრივიც იყო — სამოქალაქო დაპირისპირებამ, სულიერმა და მატერიალურმა სიდუხჭირემ, გადატანილმა ომებმა შედეგი გამოიღეს და ქართული კინოს მთავარ თემებად იქცნენ.

კრიზისის პერიოდის ცხოვრების ჩვენებას შესატყვისი სტილური ფორმა მოეძებნა. ცხოვრებასა და მის ეკრანულ ანარეკლს იგავური, მითური საბურველი ჩამოსცილდა და წინ სოციალურმა თემატიკამ და მძიმე აწმყოს „რეალისტურმა“ ჩვენებამ გამოიწია.

ბოლო პერიოდში, მსოფლიო კინოში შეინიშნება მისწრაფება იგავის თანამედროვე ფორმების თუ დამკვიდრების აქტიური გამოყენებისკენ, რომელსაც, ფაქტობრივად, ჩამოცილებული აქვს დიდაქტიკური ჟღერადობა და უფრო თანამედროვე სოციუმის, საზოგადოების შინაგანი სამყაროს, ცხოვრების არსის, ზოგადად ცხოვრებისეული ღირებულებებისა და დღეს საზოგადოების წინაშე არსებული ფასეულებების (შენარჩუნებული თუ გაუფასურებული) „ფილოსოფიური“ განსჯისკენაა მიმართული.

ქართულ კინოში თითქოს ახალი მიმართულება ისახება. 2013-2015 წლებში სამი რადიკალურად განსხვავებული სამი რეჟისორი იღებს სამ რადიკალურად განსხვავებულ ფილმს, რომლებშიც აშკარად იკვეთება იგავისკენ, მითის სიღრმისეული ამოცნობისკენ შემობრუნების ტენდენცია და თანამედროვე იგავის ენაზე მეტყველების სურვილი.

ლევან კოღუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“, ლევან თუთბერიძის „ცხრა მთას იქით“ და გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის“ კუნძული“ — თანამედროვე საზოგადოების

სულიერი მდგომარეობის, მისი წუხილებისა და სურვილების კვალდაკვალ მიდიან და გმირებთან ერთად ეძებენ ადგილს, რომელსაც თავს შეაფარებენ „სამოთხიდან განდევნის“ მარადიული რიტუალის შემდეგ.

ალბერ კამიუს „ტიპასაში დაბრუნების“ გმირები სამშობლოში ბრუნდებიან. საკუთარ თავს უბრუნდებიან. ბრუნდებიან იქ, საიდანაც ყველაფერი იწყება ან უნდა დაიწყოს.

გიორგი ოვაშვილის, ლევან კოღუაშვილისა და ლევან თუთბერიძის ფილმების გმირებიც, 80-90-იანი წლების ქართული კინოპერსონაჟების მსგავსად, ცდილობენ „სამშობლოში“ – ფესვებთან – საწყისთან – დაბრუნებას, თუმცა, მათი ეს სვლა, ეს მოგზაურობა, მათი დაძაბული და მღელვარე იმედი ამ ჯერზეც უშედეგოდ მთავრდება.

ბორხესი ამბობს, რომ ჩვენი „მე“ მთლიანად მეხსიერებისგანაა დაწნული, ჩვენ მოგონებებისგან შევდგებით და ამდენად, ძნელი გასარკვევი ხდება, სადაა რეალობა და სად, გამოგონილი რეალობა, რომელსაც ჩვენ შინაგანად ვატარებთ. და ამიტომ, კვლავ საწყისებს ვუბრუნდებით.

„ტიპასაში დაბრუნების“ მსგავსად, აქ არის ბუნება, რომელიც „უძღებ შვილებს“ გაზაფხულისა და ყვავილების ნაცვლად, წვიმას, სიცივეს, მდინარისა და ზღვის ტალღებს და ქარის ქროლვას სთავაზობს. აქ არიან ღმერთები და ღვთაებები, რომლებიც მათ წყლის, ცეცხლის, წვიმის, მდინარისა და ზღვის, მიწისა და ქარის ენაზე ესაუბრებიან, მათი სურნელი მოაქვთ და არა მზისა და ყვავილების, არა სინათლისა და სითბოსი.

უსამართლო ღმერთებმა სიზიფეს მტანჯველი სასჯელი მოუვლინეს. როგორც ამ მითიდანაა ცნობილი, მას მთის წვერზე კლდის ნამსხვრევი უნდა აეტანა, მაგრამ, როგორც კი მწვერვალს აღწევდა, ლოდი კვლავ ძირს ვარდებოდა და საჭირო ხდებოდა ყველაფრის თავიდან დაწყება.

მითის თავისებურ ახსნას იძლევა ალბერ კამიუ „ესსეში აბსურდის შესახებ“. მისი აზრით, სიზიფეს, იმის მიუხედავად, რომ მორჩილად ასრულებდა დაკისრებულ სასჯელს, ღმერთების

გადაწყვეტილების მთელი უსამართლობა გაცნობიერებული ჰქონდა და ამდენად, ეს უკვე მისი გამარჯვება იყო. სიზიფე არ კვნესის, არ ითხოვს შეწყალებას — მას საკუთარი ჯალათები სძულს. მან, საკუთარი მძიმე შრომა, შურისმაძიებელი ღმერთების ბრალდებად და შეურიგებელი სულის სიძლიერის გამოხატულებად აქცია.

დღეს ასეთი დროა. მითების ასეთი სახეცვლილების. გარდასახვის. და რაღაც ახლის, ახლის დაბადების მოლოდინის, რომელიც მარადიული წრებრუნვის ახალ ციკლში იწყებს ცხოვრებას.

„... და ნუ დაგვავიწყდება, რომ მარტოოდენ ძლიერნი და სხარტნი იმკობა დაფნის გვირგვინით. იესოს გვირგვინი დაადგეს იმათ, რომელთაც უყვარდათ იგი და ასევე გვირგვინით შეამკეს მტრებმა, თუმცა ეს ამბავი თვითონ არც კი გაუგიათ“.[1]

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე აკაკი, თეატრი, კინო, ხელოვნება, თბ., 1989
- გამსახურდია ზვიად, ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება, თბ., „მეცნიერება“, 1991
- სირაძე რევაზ, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., „ხელოვნება“, 1978

[1] სირაძე რ., ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., ხელოვნება, გვ. 40

ქეთევან პატარაია,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური

დედალოსისა და იკაროსის მითის ინტერპრეტაცია რეზო გაბრიაძის ლიტერატურასა და კინოდრამატურგიაში

ქართული კინო, ისევე, როგორც მსოფლიო კინემატოგრაფი, არსებობის პირველი წლებიდანვე საზრდოობდა ლიტერატურით, მისი ჩამოყალიბებული კანონებითა და ფორმებით. ეს ფორმები და კანონები კი, ვინ იცოდა უკეთ, თუ არა მწერალმა.

პირველი მწერალი-დრამატურგი, რომელიც ქართულ კინოში მუშაობდა, შალვა დადიანი იყო. „მას ჯერ კიდევ ქართული კინოს ისტორიის დაწყებამდე, ფრანგულმა კინოფირმა „პატე“ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარის – კინომანუსკრიპტის დაწერა შესთავაზა. სცენარი დაიწერა, მაგრამ მალე პირველი მსოფლიო ომი დაიწყო, შემდეგ საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა და ასეთი თანამშრომლობის, საერთაშორისო პროექტების განხორციელება შეწყდა“.[1]

კინოში ხმის შემოსვლასთან ერთად უფრო ნათელი გახდა ლიტერატორების სცენარში ჩარევის საჭიროება. 30-იანი წლების ბოლოდან ქართული ფილმის სცენარებზე იმუშავეს: სანდრო შანშიაშვილმა, ლეო ქიაჩელმა, პოლიკარპე კაკაბაძემ, ანა ანტონოვსკაიამ, გიორგი ლეონიძემ, სიმონ ჩიქოვანმა, ლადო ასათიანმა. სამი ფილმის სცენარი მხოლოდ კონსტანტინე ლორთქიფანიძემ დაწერა.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართულ კინოში აღორძინების ახალი ეტაპი დაიწყო, რასაც ხელი შეუწყო

[1] ოჩიაური ლ., სადაც ორი სამყარო ერთდება, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, №2 (63), 2015

ბევრმა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა მიზეზმა როგორც ქვეყანაში, ასევე ზოგადად მსოფლიოში. ბევრი რამ შეიცვალა და შეიცვალა საბჭოთა ადამიანიც. ასპარეზზე გამოვიდა ახალი თაობა ახალი სათქმელით, რასაც ახლებური ფორმა სჭირდებოდა.

„50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, საბჭოთა იდეოლოგიითა და პროპაგანდისტული მანქანით აწყობილი მონოლითი, თიხის ფეხებზე მდგარი გოლიათი უეცრად დაინგრა.

ერთგვარ მითოლოგიურ „ჩვენად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მეს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და მან დაიწყო, მითოლოგიურ სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, — ადამიანთა შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა, ყველაფერი განუმეორებლის, განსაკუთრებულის ძიება, — ის, რაც ახლოს იყო საკუთარ თავთან, იმ ერის სწორუპოვარ თვისებებთან, რომელსაც იგი წარმოადგენდა და აქ უკვე, აღარ იყო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო. [...]

სამყარო თითქოს დიდი ხნის ძილისაგან გამოერკვა და გამოფხიზლდა, სიზმარში ნანახი გაკვეთილი ცხადად აქცია, სიზმარი რეალობაში გადმოიტანა, უფრო სწორად, რეალობას სიზმრის, ზღაპრის, იგავის, ლეგენდის (იმის მიხედვით, ვის რა ესიზმრა) ფორმა მიანიჭა“.[1]

კინოში ყოველივე ამის საფუძველი კი დრამატურგიას უნდა ჩაეყარა. სწორედ ამ მიზეზით მიიწვიეს ახალგაზრდა მწერლები კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“.

„მაშინ ჩვენი კინოსტუდიის დირექტორი იყო მიხეილ კვესელავა — უაღრესად განათლებული ადამიანი... ჩვენ დასახმარებლად მან მოიყვანა მთელი იმდროინდელი მწერლობა, რომელსაც ხელისუფლება დიდად არ სწყალობდა: ნოდარ დუმბაძე, რევაზ ინანიშვილი, რეზო ჭეიშვილი, გურამ

[1] ოჩიაური ლ., საბჭოთა მითი და საბჭოეთის კინოისტორია, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საკონფერენციო შრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბილისი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2011, გვ. 126

ასათიანი...“, – იხსენებს კინორეჟისორი ელდარ შენგელაია.[1]

ახალგაზრდა მწერალთა ერთი ნაწილი კინოსცენარისტის პროფესიას (სულიკო ჟღენტი, ერლომ ახვლედიანი, ამირან ჭიჭინაძე, რეზო გაბრიაძე) მოსკოვში, კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში დაეუფლა. ამ მწერლებთან დაიწყეს თანამშრომლობა ქართველი რეჟისორების ახალი ტალღის წარმომადგენლებმა.

„ჩვენთვის ნათელი იყო, ვისთან უნდა გვებრძოლა. მტერი იყო საბჭოთა კავშირის რეჟიმი. ჩვენი ბრძოლა იგავის ფორმით ხდებოდა. ჰემინგუეი ამბობს, ხელოვნებაში აისბერგის ზედაპირი ბრწყინავს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რაც წყალქვეშ არისო. სადაც ასე არ არის, იქ არც ხელოვნებააო, დღეს არის და ხვალ გაქრება“, – იგონებს ელდარ შენგელაია, – ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში ძალიან დიდი როლი შეასრულა რეზო გაბრიაძემ. რეზოსთან მოვნახე ის ხელწერა, სადაც იუმორია, სევდიანი იუმორი და, ამავე დროს, ეს წყალქვეშა შრეც არის: ვინც გაიგებს, გაიგებს, ვინც ვერა – ვერა“.[2]

ელდარ შენგელაიასა და რეზო გაბრიაძის ფილმი „შერეკილები“ ეკრანებზე 1973 წელს გამოვიდა.

5 წლის შემდეგ, 1978 წელს გამოცემულ წიგნს „უცხო ჩიტი“, ავტორი, რეზო გაბრიაძე ასეთ წინასიტყვაობას უკეთებს: „აქ მოთხრობილი ამბავი ნამდვილია-მეთქი, რომ დავიჟინო, მკითხველი მაინც არ დამიჯერებს. ოღონდ ერთში მაინც უნდა მენდოთ, პირადად ჩემთვის ნამდვილზე უნამდვილესი რომ არის ეს ამბავი, რადგან ბავშვობაში მაქვს მოსმენილი ბუხრის პირას – არ ვიცი ქუთაისში, გუმბრინში, საქარაში თუ საკუთრივ ბუჟნურში. მაშინ დავიჯერე მიზანასა და არისტოს, ერთაოზისა და მარგალიტას, ქრისტეფორესა და თამუნიას ამბავი და მერე კაციშვილმა ვერ გადამათქმევინა. კინოს ხალხმაც ირწმუნა მისი სინამდვილე, გადაიღეს „შერეკილები“. მე კი გულმა

[1] ელდარ შენგელაია – კინორეჟისორი – რადიო თავისუფლების პროექტი „თავისუფლების დღიურები“, იხ.: http://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html, (ბოლოს გადმოწმდა 15.05.2018)

[2] იქვე

ვერ მომითმინა და ის ბუხრის პირას გაგონილი ამბავი ახლა უფრო წვრილად აღვადგინე მეხსიერებაში. თანაც ბევრი წაკითხული დავუმატე, ბევრიც ჭკვიანი ხალხიდან განაგონი, ბევრიც მეცნიერული, ბევრიც ქუჩაში ან სუფრაზე მოსმენილი და ეგებ შენი ნათქვამიც, საყვარელო მკითხველო!"[1]

როგორც წესი, მწერალი-დრამატურგები ჯერ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ქმნიან და შემდეგ საკუთარი ნაწარმოებების მიხედვით წერენ კინოსცენარებს. ამ შემთხვევაში კი, პირიქით მოხდა. როგორც ჩანს, „შერეკილების" ისტორია და გმირები იმდენად მნიშვნელოვანი იყო რეზო გაბრიაძისთვის, რომ ფილმის გამოსვლის შემდეგ, ტექსტს უფრო სრულყოფილი, ლიტერატურული ფორმა მისცა. როგორც ავტორი მიგვანიშნებს, ორივე ნამუშევარს ჰქონდა წინაპირობა – ბავშვობაში გაგონილი ნამდვილი თუ გამოგონილი ამბები. ასე იყო თუ არა, მხოლოდ ავტორმა იცის, მაგრამ „შერეკილების" ისტორიის პერსონაჟები ნამდვილად იწვევენ ზღაპრულ და მითურ ალუზიებს. მათ შორის ყველაზე ნათლად იკითხება მითი დედალოსისა და იკაროსის შესახებ. ადამიანის სურვილი – მოწყდეს დედამიწას, რეალობას და ამით მოიპოვოს თავისუფლება, დედამიწასავით ძველი და ნაცნობია ჩვენს წელთაღრიცხვამდე საბერძნეთშიც და XX საუკუნის ქუთაისშიც.

მაინც რა აქვთ საერთო და განსხვავებული ამ მითსა და „შერეკილების" ისტორიას, როგორია გაბრიაძისეული ინტერპრეტაცია?

გავიხსენოთ მითი დედალოსისა და იკაროსის შესახებ: ელადის ქალაქ ათენში ცხოვრობდა მოქანდაკე და არქიტექტორი, გამომგონებელი დედალოსი. მას ჰყავდა შეგირდად საკუთარი დისშვილი, ტალოსი, რომელმაც მასწავლებლის მსგავსად, დიდი ნიჭი გამოავლინა. ოსტატი შურით აივსო, მაღალ კლდესთან მიიყვანა შეგირდი და ხელი ჰკრა. დანაშაული გამჟღავნდა და დედალოსს სიკვდილით დასჯის განაჩენი

[1] გაბრიაძე რ., უცხო ჩიტი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო", 1978, გვ. 4

გამოუტანეს. სასჯელის შიშით იგი კუნძულ კრეტაზე გაიქცა. კრეტის მეფემ, მინოსმა ის სიხარულით მიიღო, მაგრამ, როცა კარგა ხნის შემდეგ დედალოსმა კუნძულიდან გამგზავრება სთხოვა, უარი უთხრა. ტყვეობაში მყოფმა გამომგონებელმა გამოსავლის ძიებაში ფრთების გაკეთება დაიწყო – ფრინველის სხვადასხვა ზომის ფრთები ერთმანეთს გადააბა და ცვილით გაამაგრა. დედალოსთან ერთად მისმა შვილმა, იკაროსმაც მოინდომა გაფრენა. მამა-შვილი ერთად აიჭრა ცაში, მაგრამ იკაროსმა მამის დარიგებას ყური არ უგდო, დასაშვებზე მაღლა გაინავარდა, მზემ ცვილი დაადნო, ფრთები დაიშალა და იკაროსი ისევე ჩამოვარდა სიმაღლიდან, როგორც მამამისის გადმოგდებული ტალოსი. დედალოსმა დასწყევლა თავისი ქმნილება, რომელმაც თავისუფლება მოუტანა, მაგრამ შვილი დააკარგვინა, ზღვიდან გამორიყული იკაროსის სხეული კი კუნძულზე დაკრძალა.

„მითები ყველა ტიპის საზოგადოებაში ყალიბდება. მითის სტრუქტურა დამოკიდებულია საზოგადოების განვითარების დონეზე, ეროვნულ თავისთავადობასა და კულტურულ ტრადიციებზე. რაც მეტად სრულყოფილია საზოგადოება, უფრო დახვეწილია მითის სტრუქტურა. ჩატარებული კვლევების შედეგად, სხვადასხვა ერის მითოლოგიურ სტრუქტურებში საერთო ნიშნები და მახასიათებლები ვლინდება“.[1]

ქართულ კინოდრამატურგიასა და ლიტერატურაში ძველი ბერძნული მითის ინტერპრეტაცია ბევრ საინტერესო საკითხს მოიცავს – კულტურული თავისებურებებიდან დაწყებული ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელ კარლ გუსტავ იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის შესწავლით დამთავრებული.

არაცნობიერ პროცესებზე დაკვირვებისას, დიდმა შვეიცარიელმა ფსიქოლოგმა ორი კატეგორია გამოჰყო: 1) ქვეცნობიერი ფსიქიკა ანუ პიროვნული არაცნობიერი, რომელიც

[1] ლევანიძე მ., საბჭოთა რეალობა და მითები ქართულ ეკრანზე, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საკონფერენციო შრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბილისი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2012, გვ. 96

მხოლოდ პიროვნული ელემენტებისგანაა შედგენილი და მთლიანობაში ადამიანის პიროვნებას ქმნის და 2) უპიროვნო ანუ კოლექტიური არაცნობიერი.

„არსებობს აშკარად გაურკვეველი წარმომავლობის შინაარსები, ყოველ შემთხვევაში, ისეთი წარმოშობისა, პიროვნულ მონაპოვრად რომ ვერ ჩაითვლება. ამ შინაარსებს ერთი თვალშისაცემი თავისებურება აქვთ – მითოლოგიური ხასიათისანი არიან. მათ შემყურეს ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ისინი ცალკეული პიროვნების კი არა, არამედ, უფრო მთელი კაცობრიობის კუთვნილებას წარმოადგენენ“, – წერს კარლ გუსტავ იუნგი.[1]

ადამიანთა სიზმრებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად, იუნგი მივიდა დასკვნამდე, რომ ამ შინაარსებს არა აქვთ კავშირი არც რასობრივ და არც ნაციონალურ მემკვიდრეობითობასთან, მით უმეტეს, არც ცოდნასა და განათლებასთან და არც ასაკთან. ამ ძირითად კოლექტიურ ნიმუშებს მან არქეტიპები უწოდა, რომლებიც როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მოტივების შემცველია. ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკის ღრმა ფენებიდან უპიროვნო, მითოლოგიური ხასიათის შინაარსები ამოდიან, ანუ არქეტიპები, რომლებსაც იუნგმა კოლექტიური არაცნობიერი უწოდა.

ჩვენს სულს, ისევე, როგორც სხეულს, თავისი ისტორია აქვს. მართალია, ბავშვს ცნობიერება დაბადებიდანვე არ დაჰყვება, მაგრამ მისი შინაგანი სამყარო მაინც არაა სუფთა დაფა. ისევე, როგორც სხეული ატარებს თავის თავში ამ განვითარების ნაკვალევს, ადამიანის შინაგანი სტრუქტურის წიაღში შეჭრისას არქაული სულის ნაშთებს ვაწყდებით.

„ფსიქოლოგიას უშველებელი კუდი აქვს, რომელიც ჩვენი ოჯახის, ხალხის, ევროპისა და მთელი მსოფლიოს ისტორიისაგან შედგება“, – ამბობს იუნგი.[2] ეს ყოველივე კი

[1] კარლ გუსტავ იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995, გვ. 52

[2] იუნგი კ., კოლექტიური ქვეცნობიერი, იხ.: https://psychologym.wordpress.com/2016/07/22/ (ბოლოს გადამოწმდა - 15 05/2018)

ნიშნავს, რომ ნებისმიერ ადამიანში (ბერძენში, ქართველში...) დევს მთელი მსოფლიოს მითოლოგიური ხატები, იცის ამის შესახებ თუ არა.

ჩვენ ახლა რეზო გაბრიაძის შემოქმედებით სამყაროში ჩახედვას ვცდილობთ, რომელზეც მწერალმა ანდრეი ბიტოვმა ასეთი რამ თქვა: „გაბრიაძის სამყარო – ეს საქართველოა, მხოლოდ საქართველო და სწორედ საქართველო. იმდენად საქართველო, რომ აზრადაც არავის მოუვა, რომ საქართველოს ამ სახეს შეიძლება სხვა შემქმნელი ჰყავდეს“.[1]

დავუბრუნდეთ და გავიხსენოთ რეზო გაბრიაძის სცენარი ფილმისთვის „შერეკილები“: მამის გარდაცვალების შემდეგ ყმაწვილი ერთაოზ ბრეგვაძე ბედის საძებნელად ქალაქში ჩადის, სადაც მშვენიერ მარგალიტას გაიცნობს, რომელიც, სანამ ქმარი სამსახურშია, თაყვანისმცემლებს მასპინძლობს. მარგალიტაზე შეყვარებული ერთაოზი ქალს ციხის უფროსის მოცილებაში დაეხმარება, თუმცა ციხის უფროსი სატუსაღოში გამოამწყვდევს. იქ ერთაოზს საფრენი აპარატის შექმნის იდეით შეპყრობილი ქრისტეფორე დახვდება. შერეკილებად შერაცხული ერთაოზი და ქრისტეფორე გაქცევას მოახერხებენ, ცათმფრენს ააგებენ და ყველას გასაკვირად, ცაში აფრინდებიან.

თუ ბერძნულ მითში დისშვილის მკვლელობის ცოდვით დამძიმებული დედალოსი გაფრენით ცდილობს თავისუფლების მოპოვებას, ქრისტეფორე და ერთაოზი ცაში სიყვარულის ძალითა და სიყვარულთან შესაერთებლად იჭრებიან. დედალოსი კუნძულზე თავისივე აგებული ლაბირინთიდან აწყობს გაფრენის გეგმებს, გაბრიაძის იგავის გმირები კი, ჯერ მრავალი წელი სხედან ჭურში, „ჩაუღრმავდებიან“, მიიღებენ ცოდნას, შემდეგ ზემოთ ამოვლენ, იშრომებენ, ცათმფრენს ააგებენ და ბოლოს ეზიარებიან ზეცას.

---

[1] „დაე, ცრემლები მხოლოდ ხახვის ჭრისაგან გვდიოდეს – გენიალური ქართველი ხელოვანის, რეზო გაბრიაძის შემოქმედებითი გზა,“ ლალი ფაცია, იხ.: http://www.ambebi.ge/kulturashoubiznesis/175633-qdae-cremlebi-mkholod-khakhvis-tcrisagan-gvdiodesq-genialuri-qarthveli-khelovanis-rezo-gabriadzis-shemoqmedebithi-gza.html, (ბოლოს გადამოწმდა 15.05.2018)

აქ საინტერესოა, გავიხსენოთ ჩვენი, ქართული მითები, რომელთა მიხედვითაც სამყარო სამ ნაწილად იყოფოდა: ზესკნელად, სკნელად და ქვესკნელად. იყო მყარი, ერქვა სკნელი. სკნელს წინასკნელიც ჰქონდა და უკანასკნელიც (ისევე, როგორც დღე გუშინდელი, დღე დღევანდელი და დღე ხვალინდელი). ქვემოთ იყო ქვესკნელი, ზემოთ კი – ზესკნელი. სკნელზე ადამიანები და სკნელის ანუ მიწის ღმერთები (ტყის, წყლის, საქონლის, სადგომისა და ა.შ.) ცხოვრობდნენ. ქვესკნელში ანუ შაეთში იყო: ქაჯაეთი, სადეთი, საალეთი, საკუდიანეთი, საჭინკეთი, სამაენეთი. სკნელიდან ქვესკნელში უძირო ჭა ჩადიოდა; სკნელიდან ზესკნელში კი ჯადოსნური თეთრი ირმის ოქროსფერი, ცად აწვდენილი რქებით, რაშით ან ფასკუნჯით თუ მოხვდებოდი. ზესკნელი ცის ღმერთებისა და ამინდების სამფლობელო იყო. ცის ღმერთები ცის თაღზე მაღლა, ზეციურ სიმშვიდეში სახლობდნენ და იქ ჩადგმული საკვამურებიდან უმზერდნენ ადამიანებს, ცხოველებს, სკნელზე მცხოვრებ ღმერთებს, ღვთისშვილებს. კიდევ, არსებობდა გარესკნელიც – ამოუცნობი და მიმზიდველი, კოსმოსიით შორეული და იდუმალებით მოცული, სადაც მუდამ სიბნელე იყო გამეფებული.

უძირო ჭაში, ქვესკნელში, თუნდაც ჭურში ჩასვლა ფსიქოლოგების ენაზე საკუთარ არაცნობიერში ჩასვლას ნიშნავს. მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი შეიმეცნო, შეიცვალო, ამოხვიდე ზევით და შემდეგ აფრინდე კიდეც.

რეზო გაბრიაძე „უცხო ჩიტში“ ასეც წერს მთავრ გმირზე, რომელსაც ჭურში ჩააგდებენ: „დავემშვიდობოთ ძველ ერთაოზ ბრეგვაძეს და მივესალმოთ ახალ ერთაოზ ბრეგვაძეს“![1]

თუმცა, ჭურში ჩასვლა ყოველთვის ასე წარმატებით არ მთავრდება. ცათმფრენიდან ერთაოზმა რომ გადმოსძახა ქრიშობელას, ისიც ჭურში იყო.

„ჭურში ჩადგმულ კიბეს ქრიშობელა რობაქიძე ამოყვა სარეცხელით და ჭრაქით ხელში.

– გიმღერო? – ჰკითხა ერთაოზმა.

[1] გაბრიაძე რ., უცხო ჩიტი, 1978, გვ. 51

— ეს უპატრონო, ცარიელიც რო გათრობს, — ამოიოხრა ქრიშობელამ და ჭურში ჩაბრუნდა. ცაში ერთაოზის სიმღერა გაისმა“.[1]

ერთაოზისა და ქრისტეფორეს სიყვარულის ობიექტებიც არ ყოფილან რეალურები. თამუნია იმ სასაფლაოზე განისვენებს, გაცრეცილ გობელენს რომ ჰგავს, მარგალიტა კი გაჭრილი ნესვიდან დაბადებული ქალია, რომელიც დაპატარავდა, დაპატარავდა და შაქრის თოჯინად იქცა, შემდეგ ეს თოჯინა ქმარს, ტრიფონს ხელიდან გაუვარდა, წყლიან ვედროში ჩავარდა და დადნა.

— „ო, რა ტკბილი და მწარე იყო ეს წყალი“! — გვეუბნება ავტორი.[2]

დედალოსმა შვილის სიკვდილი მიიღო სასჯელად, ვეღარ შეირგო თავისუფლება და დასწყევლა თავისი ქმნილება. ერთაოზი ქრისტეფორესთვის შეგირდიცაა და შვილიც, მათ შორის არც შურია და არც მტრობა, პირიქით, სიყვარულმა გააერთიანა და მიანიჭა თავისუფლება, ქვესკნელიდან სკნელში, შემდეგ კი ფასკუნჯით ზესკნელში აიტაცა. საბოლოოდ, ისინი იდუმალ გარესკნელში მოხვდნენ: „ისევ გამოჩნდა მათ თავზე ლურჯი, უძირო, სულისწამღები ცა — მამაზეციერის წამიერი საჩუქარი, და ყველაფერი გაქრა“.[3]

ფილმი თავიდან ჩაფიქრებული იყო, როგორც ისტორია პირველი ავიატორების შესახებ. თანდათან, მუშაობაში იგავის ფორმა მიიღო, უფრო ღრმა გახდა, შეივსო ავტორის წარსულის გამოცდილებით, ფანტაზიით, ზმანებებით, რომლებსაც მოჰყვა „უშველებელი კუდი“, რომელზეც იუნგი ამბობდა, რომ ის მთელი მსოფლიოს ისტორიისაგან შედგება.

---

[1] გაბრიაძე რ., უცხო ჩიტი, 1978, გვ. 102

[2] იქვე, გვ. 101

[3] იქვე, გვ. 105

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ფილმოგრაფია, ხელოვნება, თბილისი, 1978
- გაბრიაძე რ., უცხო ჩიტი, საბჭოთა საქართველო, ქუთაისის ფილიალი, 1978
- კარლ გუსტავ იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995
- ქართული მითები და ზღაპრები, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2012
- ოჩიაური ლ., საბჭოთა მითი და საბჭოეთის კინოისტორია, 1900-1930 სახელოვნებო პროცესები, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საკონფერენციო შრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2011
- ლევანიძე მ., საბჭოთა რეალობა და მითები ქართულ ეკრანზე, 1930-1960 ხელოვნება ტოტალიტარიზმის პერიოდში, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის საკონფერენციო შრომების კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2012

გიორგი რაზმაძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ლელა ოჩიაური.

სოცრეალიზმის მითებთან ბრძოლა ქართულ კინომცოდნეობაში

უკანასკნელი ქართული ფილმი, რომელიც სოცრეალიზმის მეთოდითა და სტალინური უკონფლიქტობის თეორიის[1] მიხედვითაა გადაღებული – ლევან ხოტივარის „უდიპლომო სასიძოა" (1961). ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც მცირეფილმიანობის ეპოქაში (1939-1953) და შემდეგ, „უკონფლიქტო კინოს" პერიოდში (1953-1961) შექმნილი ფილმები, ემყარებოდა სოცრეალიზმის დოქტრინასა და სტალინის ზოგად კულტურულ პოლიტიკას.

თუ 1932 წლიდან მოყოლებული, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ჩათვლით, საბჭოთა კავშირში როგორც საგარეო, ისე საშინაო მტრებთან (ხალხის, რევოლუციის მტრებთან) ბრძოლა მიმდინარეობდა, სტალინური პერიოდის ხელოვნებაში გაჩნდა ტენდენცია, რომლის მიხედვითაც, კლასობრივი თუ სხვა სახის ბოროტება სსრკ-ში უკვე „დამარცხებული" და „განდევნილი" იყო.

ამ „რეალობის" ამსახველ ფილმებში სიუჟეტი კარგსა და უკეთესის დაპირისპირებაზე იგებოდა. ერთი მხრივ, ტენდენცია სტალინის პირად სურვილსა და გემოვნებაზე მეტყველებდა, რადგან მას ძალიან უნდოდა ჰოლივუდის საბჭოთა ანალოგის შექმნა. არსებობდა პროექტიც, რომელიც ყირიმში კინოქალაქის აშენებას ითვალისწინებდა.[2]

„საბჭოთა ხოლივუდის"[3] იდეას განხორციელება არ ეწერა,

---

[1] კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., კენტავრი, 2009, გვ. 5

[2] Бернштейн, А. Он хотел создать советский Голливуд. *СК-Новости*, 2000, № 34 (70)

[3] Абаринов В., Советский Холливуд, *Радио Свобода*, 14 Июль 2013, იხ.: http://www.svoboda.org/a/25045568.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

თუმცა 1930-იანი წლების მეორე ნახევარში სოცრეალიზმის წიაღში აღმოცენებულმა ამ ხანმოკლე მიმართულებამ შეძლო „იდეალური საბჭოთა კინოს“ მოდელის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად განსაზღვრა, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი გახდა სამოთხეში დაბრუნების მითის კლავწარმოება. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ გრიგორი ალექსანდროვის ფილმი „ცირკი“ (Цирк, 1936) ან ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველი“ (1937) და დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე“ (1937).

ამ და სხვა ანალოგიურ ფილმებში გამოიკვეთა ახალი იდეოლოგია, რომელიც ცდილობდა ბოლშევიკური ნარატივისგან განსხვავებული, ახალი მითოლოგიის შექმნას. რომ არა მეორე მსოფლიო ომი, სოცრეალიზმი, შესაძლოა სხვა გზით განვითარებულიყო და „ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული“[1] კონცეპტი მიგველო ეროვნულ საწყისებსა და იდეოლოგიურ პროპაგანდაზე ორიენტირებული ხელოვნების ნაცვლად.

ამის მიუხედავად, სტალინის ომამდელი ნატვრა უკონფლიქტო კინოზე, მართალია, შეცვლილი სახით, მაგრამ მაინც წარსდგა საბჭოთა მაყურებლის წინაშე.

1950-იანი წლების ფილმებში, მაგალითად, „ჭრიჭინასა“ (სიკო დოლიძე და ლევან ხოტივარი, 1954) თუ „მანანაში“ (ზაქარია გუდავაძე და შალვა მარტაშვილი, 1958) ხდება სამყაროს შესაქმის მითის წარმოდგენა, უფრო ზუსტად კი, მინიშნება სამყაროზე, რომელიც ადამისა და ევას ედემიდან გამოდევნამდე არსებობდა.

სტალინური პერიოდის ხელოვნებაში ასახულ ფერადოვან სამყაროში[2] არ არსებობდა ბოროტება, ადამიანები უცოდველად ცხოვრობდნენ (შესაქმის წიგნში – ცოდვით დაცემამდე

[1] გვახარია გ., ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, რადიო თავისუფლება, 12.07.2005, იხ.: http://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

[2] ეკონომიკური მდგომარეობის მიუხედავად, საბჭოთა კინემატოგრაფში ძვირადღირებული ფერადი სისტემა აქტიურად გამოიყენება – „ტექნიკოლორის“ საბჭოური ანალოგი „ჰიდროტიპია“ (гидротипия), ЦКС-1 კამერები და „სოვკოლორის“ ფირები (sovcolor)

არსებული მდგომარეობა), ყოველთვის ანათებდა მზე და არასოდეს იყო ღამე ან სიბნელე.

სტალინიზმის მოძღვრება აღმოსავლური ქრისტიანობის კულტურულ კოდებს დაეფუძნა, რომლებიც განიცდიდნენ სოციალისტურ სეკულარიზაციას, მაგრამ მსგავსებას გარეგნულ დონეზეც კი ინარჩუნებდნენ – ქრისტეს ხატები ჩანაცვლდა ბელადის გამოსახულებებით. განსაკუთრებით, სტალინის მმართველობის დროს გამძაფრდა კომუნიზმის მთავარი მიზნის – „კომუნისტური სამოთხის“ დედამიწაზე დამყარების ხელოვნებაში გამოსახვის იდეა.

ბოლშევიკებს სწამდათ, რომ პროლეტარულ სამოთხეში არ იარსებებდა კერძო საკუთრება თუ კერძო ბედნიერება და ადამიანები ანგელოზებს დაემსგავსებოდნენ. თავის დროზე, სწორედ ეს მიზანი ამოძრავებდა გრიგორი ალექსანდროვს, რომელიც მთელი მონდომებით ცდილობდა საბჭოთა კინოში ამ იდეის დამკვიდრებას.

„ახალმა მითმა, ახალი იდეით – „ამერიკული სამოთხე“ მოჩვენებითია, ჩვენი, პროლეტარული სამოთხე კი – ნამდვილი!“, ბრწყინვალედ იმუშავა. ამერიკულ მითს აღარავინ ებრძოდა, უბრალოდ, იქმნებოდა „უკეთესი“ მითი, პრინციპით – „თუ ოცნებაა, ოცნება იყოს“,[1] – ასე აფასებს აღნიშნულ პერიოდს კინომცოდნე გოგი გვახარია.

ეს უტოპიური ნაივურობა კინოში 60-იანელთა თაობის მოსვლით დასრულდა. თუმცა სტალინური პერიოდის იდეალიზმმა ბოლომდე არ შეწყვიტა არსებობა. სიცოცხლე ახალ ფორმაში განაგრძო. მისი თემატიკა გაცდა დადგენილ ჩარჩოებს, დაბრუნდა კონფლიქტიც და სტილიც უფრო მეტად ღრმა, საავტორო კინოსთვის დამახასიათებელი გახდა.

აღნიშნული ტრანსფორმაციის გამო, იქ, სადაც თითქოს სოცრეალიზმს აღარავინ ელოდა, კინომცოდნე ირინე კუჭუხიძემ შეძლო მისი ნიშნებისა და სახეცვლილი მითოლოგიის

[1] გვახარია გ., ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, რადიო თავისუფლება, 12/07/2005, იხ.: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html. (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

აღმოჩენა და „დღის სინათლეზე გამომზეურება“. საქმე ეხება თენგიზ აბულაძის 1976 წელს გადაღებულ ფილმს „ნატვრის ხე“, რომელიც გიორგი ლეონიძის ნაწარმოების იმავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციაა.

„ნატვრის ხე“ — ასე ჰქვია ირინე კუჭუხიძის სტატიას, რომელიც ჟურნალ „კინოში“ დაიბეჭდა.[1] რეცენზია იწყება თენგიზ აბულაძის განსაკუთრებული უნარების აღნიშვნითა და იმ საკითხების ჩამონათვალით, რომელთა წამოწევასაც რეჟისორი ცდილობდა.

„რა არის ჭეშმარიტი ფასეულობები? რა არის ბოროტი და კეთილი? რა არის სამყაროს ზნეობრივი საფუძვლები?“,[2] — ასე იწყებს კრიტიკოსი სტატიას, რომელიც იმხანად გავრცელებული და სტანდარტიზებული რეცენზირების მაგალითს წარმოადგენს. ეს განპირობებული იყო კომუნისტური და ჰუმანისტური იდეების ჰიპერბოლიზებული პროპაგანდირების აუცილებლობით.

ხშირად, საბჭოთა კრიტიკაში ფილმისა თუ ხელოვნების სხვა ნიმუშის განხილვა მხოლოდ მორალურ-ეთიკურ ჭრილში მიმდინარეობდა. კუჭუხიძესთან კი ეს ზომიერად, მხოლოდ შესავალში გვხვდება, რაც ცენზურისთვის ერთგვარი ხარკის გაღების ნიშნავდა.

ირინე კუჭუხიძე „სავალდებულო ტექსტის“ ანუ პირველი რამდენიმე აბზაცის შემდეგ რეალურ შეფასებას აგრძელებს. დასაწყისშივე, ის ცდილობს შეეხოს ქართული კრიტიკის პრობლემებს, იმ პრაქტიკულ და თეორიულ ვაკუუმებს, რომლებიც ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში იმ დროს არსებობდა.

ავტორი კვლევის აუცილებლობაზე მიუთითებს: „კვლევა, ჭეშმარიტი კვლევა, თუნდაც მცდარი დასკვნით დაგვირგვინებული, ყოველთვის მეტ სამსახურს უწევდა ხელოვნებასა და ხელოვანს, ვიდრე მთელი ტომები სახოტბო თხზულებებისა“.[3]

[1] კუჭუხიძე ი., ნატვრის ხე, კინო, 1978, №4, გვ. 23-41
[2] იქვე, გვ. 23
[3] იქვე, გვ. 24

კრიტიკოსი აგრძელებს მსჯელობას და „ნატვრის ხის“ სილრმისეულ ანალიზზე გადადის. განიხილავს ფილმის ცალკეულ სცენებსა და ნაწილებს. მაგალითად, ფინალზე ამბობს, რომ დიქტორის წაკითხული ლეონიძის ტექსტი მარტივი, არაკინემატოგრაფიული ხერხია.

ირინე კუჭუხიძე ეხება სოცრეალიზმის მთავარ საზრისსაც, რომლის მიხედვითაც, არსებობდა ცალსახად ბოროტი და კეთილი სამყარო, შავი და თეთრი, კომუნისტური და იმპერიალისტური...

გიორგი ლეონიძე ქართული სოციალისტური რეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. მისი მოთხრობების კრებული „ნატვრის ხე“ (1961) კი გვიანდელი სოცრეალიზმის კლასიკურ ნიმუშადაა მიჩნეული. ფილმი ზედმიწევნით იმეორებდა და, რიგ შემთხვევებში, ამძაფრებდა კიდეც ხელოვნების კიჩურობის განცდას.

ირინე კუჭუხიძე გედიასა და მარიტას მთაზე ყოფნის სცენას „პრეტენზიულ სენტიმენტალობას“ უწოდებს და დასძენს, რომ: „არავითარი სიმართლე, დამაჯერებლობა და მით უმეტეს, ფილოსოფია ამ ტექსტში არ არის“.[1] ეს ფრაზა ამხელდა არა მხოლოდ კონკრეტულად ფილმის გარკვეულ პრობლემას, არამედ დიაგნოზს უსვამდა მთლიანად საბჭოთა მეინსტრიმულ ხელოვნებასაც.

ავტორი ასევე საუბრობს სოცრეალიზმის სწორხაზოვნებაზე, რომლის მიხედვითაც, „ბოროტი საქმე შავ ფონზე ხდება, ხოლო კეთილი – თეთრზე“. სწორედ ამის გამო ფილმში ყველა გმირი არა დამოუკიდებელ ელემენტს, არამედ მხოლოდ მხატვრული სქემის გარკვეულ ნაწილს წარმოადგენს.

კუჭუხიძის აზრით, მიზეზი თეატრალურ, დეკორატიულ ეფექტურობაშია, რომელმაც რეალობა დაჩრდილა: „ფილმმა შეიძინა ბაროკოს ხელოვნების ნიშნები: გარეგნულ გამოხატვაში დეკორატიულობა, შინაგანში კი – რეპრეზენტაციულობა“.[2]

სტატია სრულდება პოსტ სკრიპტუმით, სადაც ირინე კუჭუხიძე ცდილობს პოზიციების დაცვასა და თავის მართლებას,

[1] კუჭუხიძე ი., ნატვრის ხე, კინო, 1978, №4, გვ. 28
[2] იქვე, გვ. 38

რომელიც, სავარაუდოდ, განპირობებული იყო კინოკავშირის პლენუმის სხდომაზე მის გამოსვლას მოყოლილი წნეხითა და აგრესიით.

მნიშვნელოვანია ასევე წერილის დასასრული. კუჭუხიძე, ყველაფრის მიუხედავად, მსჯელობას ასრულებს ისე როგორც, ძირითადად, დასავლურ კრიტიკაში იყო გავრცელებული: „ფილმში წარმოდგენილი მოდელი, – წერს ავტორი, – ჩვენი აზრით, იმდენად ტრაგიკული, მძაფრი და შემაძრწუნებელი არ არის, რამდენადაც სენტიმენტალურია, რადგან მიაჩნია [რეჟისორს – გ. რ.], რომ არსებობენ ერთიანად შავი, ბოროტი არსებანი და, მეორე მხრივ, მათი მსხვერპლნი – თეთრი ფერიები“.[1]

სოცრეალიზმის „მხილებას“ უმტკივნეულოდ არ ჩაუვლია. ირინა კუჭუხიძის აღწერილი მითები და მეთოდი, რომლითაც იქმნებოდა სოცრეალისტური მითოსი – ასე იოლად ფარხმალს არ ყრიდნენ. რეცენზიას მოჰყვა რამდენიმე პასუხი, რაც ქართული კინოკრიტიკის ისტორიაში იშვიათობას წარმოადგენდა. თუმცა ეს ეპისტოლარული კამათი, სამწუხაროდ, იდეათა ჭიდილის პროცესად არ ქცეულა. ერთ მხარეს იყო პროფესიონალი შემფასებელი, რომელსაც ურაპატრიოტიზმით ეგზალტირებული ადამიანები უპირისპირდებოდნენ.

ირინე კუჭუხიძეს ოპონირება გიორგი ხარატიშვილმა გაუწია. წერილში, სათაურით: „ისევ ნატვრის ხის შესახებ“,[2] იგი შემდეგი სტილითა და არგუმენტებით ცდილობდა პოზიციების დაცვას: „ეს წერილი (საუბარია კუჭუხიძის „ნატვრის ხეზე“ – გ.რ.) ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ძალაუნებურად მაგონდება ქართული ანდაზა – მიზეზ-მიზეზ – დოს მარილი აკლიაო“.[3] ან, მაგალითად, ასე: „რატომ მიაჩნია ირ. კუჭუხიძეს ლამაზი კადრი ფილმის ნაკლად და რატომ არის იგი ასეთი კრიტიკულად განწყობილი სილამაზისადმი, ესეც აუხსნელი და გაურკვეველი რჩება“.[4]

[1] კუჭუხიძე ი., ნატვრის ხე, კინო, 1978, №4, გვ. 42

[2] ხარატიშვილი გ., ისევ ნატვრის ხის შესახებ, კინო, 1978, №4, გვ. 41-49

[3] იქვე, გვ. 41

[4] იქვე, გვ. 44

ალმანახ „კინოს“ იმავე ნომერში გამოქვეყნებულია ავთანდილ გველესიანის რეცენზია[1], რომელიც არ არის კუჭუხიძე-ხარატიშვილის პოლემიკის ნაწილი, მაგრამ აგრძელებს „ნატვრის ხის“ შესახებ წამოწყებულ დისკუსიას. წერილი იმეორებს ხარატიშვილის სულისკვეთებას, ღიად არ ცდილობს კუჭუხიძის აზრებთან დაპირისპირებას, მაგრამ სტილისა და შინაარსიდან გამომდინარე, მის სრულ ოპოზიციას წარმოადგენს. მაგალითად, ვკითხულობთ ასეთ შედარებას: „თენგიზ აბულაძე ფერებით მხატვარი, ფერებით მოაზროვნე კინოოსტატია. მისი ხელოვნება სამყაროს ამოცნობას ემსახურება, მის ფილმებში ცისარტყელას ფერებითაა გაზავებული სიმბოლიკა და აბსტრაქცია, კონკრეტული განცდები და ემოციური სინამდვილე, ხანდახან პათეტიკაც, მაგრამ დიდაქტიკას მოკლებული“.[2]

კინოკავშირის პლენუმსა და ჟურნალის ფურცლებზე ირინე კუჭუხიძის გამოვლენილ სითამამეს პასუხად არ მოჰყოლია მხოლოდ მისი საქციელით გაღიზიანებული ადამიანების კატეგორიული ტონი. ალმანახ „კინოს“ რუბრიკას — „სადისკუსიო ტრიბუნა“ — თითქოს კუჭუხიძის რეცენზიის გამო, სპეციალურად დაერთო კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოსა და კინოს სახლში გამართული დისკუსიების სტენოგრამები[3], სადაც სხვადასხვა პროფესიის წარმომადგენლთა დადებითი შეფასებებია.

რეჟისორმა სიკო დოლიძემ ისიც კი თქვა, რომ ვისაც ფილმი არ მოეწონა, ერის მოღალატეა: „შენ თუ შენი ქვეყნის, შენი ერის პატრიოტი ხარ, არ შეიძლება, არ გაგეხარდეს შენი სტუდიის ასე ერთსულოვანი აღიარება, რაც, ჩემი აზრით, დამსახურებულად მიიღო თენგიზ აბულაძემ ამ ფილმით“.[4] ჩანაწერებში გამონაკლისიც მოიძებნება. ირკვევა, რომ ყველა არ ყოფილა ერთსულოვანი. მაგალითად, რეჟისორი ლანა ღოღობერიძე ფილმის ფინალზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ:

[1] გველესიანი ა., ძიება ოცნებისა კაცთა, კინო, 1978, №4, გვ. 51-56

[2] იქვე, გვ. 51

[3] ალმანახი - კინო, გვ. 57-64

[4] ნატვრის ხე, VII საკავშირო კინოფესტივალზე, კინო, 1978, №4, გვ. 60

„საჭირო არ იყო ბოლო მონოლოგი, რომელიც როგორღაც ავიწროებს ამ შესანიშნავ ფინალს“.[1]

რეჟისორი თითქოს ეხმიანება ირინა კუჭუხიძის მოსაზრებებს და სამადლობელი ტექსტების ნაცვლად, ყველაზე მნიშვნელოვან გარემოებაზე ამჯობინებს საუბარს. ზემოთ მოყვანილი, ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული ქართული რეცენზიის იტორია საუკეთესოდ გადმოსცემს ვითარებას, რომელიც „უძრაობის ხანის“ (იგივე „ზასტოი“) პუბლიცისტიკაში, კრიტიკაში, ცენზურასა და ზოგადად, საზოგადოებაში სუფევდა.

საქმეში — „კუჭუხიძე ყველას წინააღმდეგ“ — გამოიკვეთა რამდენიმე მნიშვნელოვანი გარემოება, რომლებმაც გაბატონებული არაპროფესიონალიზმი და სააზროვნო კრიზისი, ტოტალური კონიუნქტურა, ფარისევლობა და განსხვავებული აზრის მიუღებლობა გამოავლინეს.

რა თქმა უნდა, დღევანდელი გადმოსახედიდან, სასაცილოდ მოჩანს ამ ერთობ უწყინარი წერილის გარშემო ატეხილი ენებათაღელვა. თუმცა, სწორედ ეს კომიკურობა წარმოაჩენს ბრეჟნევის ეპოქის სრულ „მარაზმსა“ და ჭეშმარიტ სახეს.

[1] ნატვრის ხე, VII საკავშირო კინოფესტივალზე, კინო, 1978, №4, გვ. 57

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გველესიანი ა., ძიება ოცნებისა კაცთა, კინო, №4, 1978
- კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., კენტავრი, 2009
- კუჭუხიძე ი., ნატვრის ხე, კინო, №4, 1978
- ნატვრის ხე VII საკავშირო კინოფესტივალზე, კინო, № 4, 1978
- ხარატიშვილი გ., ისევ ნატვრის ხის შესახებ, კინო, №4, 1978
- Бернштейн, А. Он хотел создать советский Голливуд. *СК-Новости*, 2000, № 34 (70)
- გვახარია გ., ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, რადიო თავისუფლება, 12.07.2005, წყარო: http://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)
- Абаринов, В. Советский Холливуд, *Радио Свобода,* 14 Июль 2013. წყარო: http://www.svoboda.org/a/25045568.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

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

დევნილი ორფეოსი

ორფეოსი – მითური გმირი, რომელიც ეპოქის მიერ შექმნილი რეალობის, მიწიერი ჯოჯოხეთის სიღრმეში ჩასასვლელადაც არ იხევს უკან – განდევნილი პიროვნების მეტაფორად რჩება. იმავდროულად, ბერძნული მითოლოგიის ეს ერთ-ერთი რომანტიკული პერსონაჟი, საკუთარი მომხიბვლელობის მიმართ თანამედროვე ხელოვნებაში სავსებით გულგრილი რჩება...

1996 წელს რეჟისორმა გიორგი შენგელაიამ მაყურებელს წარუდგინა მხატვრული ფილმი „ორფეოსის სიკვდილი“, რომლის სიუჟეტიც მარტივ ამბავზეა აგებული: პროფესორი ვახტანგ ითრიელი სტატიებით ნაციონალიზმს ებრძვის, რაც მისი საუნივერსიტეტო მუშაობის დასასრული შეიძლება გახდეს. პარალელურად, მის ცხოვრებაში, შემთხვევითობის წყალობით, მეძავი ჩნდება. ვახტანგი ნარკომოვაჭრეებისგან ქალის დახსნას ცდილობს, რასაც შეეწირება კიდეც.

მითი ორფეოსზე უცვლელია, თუმცა XX საუკუნის მიწურულის ქართული სინამდვილე განსხვავებულ ჭრილში, ჩვენთვის ნაცნობ ჯოჯოხეთში ათავსებს გმირს, რომელსაც ხასიათის ნიშნებისა და პიროვნულობის მხრივ, თითქოს არაფერი აქვს საერთო მითურ ორფეოსთან. საინტერესოა ისიც, რომ გიორგი შენგელაიას ფილმის მთავარი გმირი, უძლეველი ორფეოსიდან, XX საუკუნის 90-იანი წლების გულწრფელ, თუმცა ნაკლებად გამორჩეულ გმირამდე, ბუნებრივ ტრანსფორმაციას განიცდის. ის, თითქოს, გასული საუკუნის 60-იანელთა ქართული კინოს ტრადიციის შესაბამისად, მოკლებულია მომხიბვლელობას, რომელსაც იდეოლოგიური კინოს ჰეროიზმი ამკვიდრებდა.

მრავალი კითხვის ნიშნის მიუხედავად, რომლებსაც ფილმი

მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით წარმოშობს, ის მაინც რჩება მითის ტრანსფორმაციის ერთ-ერთ მაგალითად, სადაც ინტელიგენტი, ე.წ. უხერხემლო, ფიზიკურ გამორჩეულობას მოკლებული თანამედროვე ორფეოსი პრინციპული პოზიციისა და წრფელი გრძნობის მქონე ადამიანია.

დარჩე ადამიანად, ფართო ცნება, რთული მისიაა და ამის ჩვენებას ეპოქალური სიმძიმის ფონი ყოველთვის არ სჭირდება. მარადიულ ფასეულობათა კატეგორიები იცვლება, თუმცა ძიებები ამ მიმართულებით, პიროვნულობისა და ადამიანურობის, სიმტკიცის ტრადიციულ ნორმებს თითქმის არასდროს უარყოფს.

„...ლიტერატურაში, თეატრსა და კინემატოგრაფში დაიწყო ლირიკული ნაკადის წარმოჩენის მძლავრი ტენდენცია. უპირატესი გახდა ფსიქოლოგიური ნაკადი, რომელიც ადამიანის სულის უფაქიზეს შრეებს იკვლევდა. სულის სიღრმისეული სამყაროს გახსნის, ადამიანის უკიდეგანო ბუნების ამოცნობისა და ამოკითხვის სურვილი ძლიერ იმპულსებს ქმნიდა ახალი ძიებისათვის...“.[1] — ასე იყო ადრე და ტრადიციული ძიებები გაგრძელდა იმ დროსაც, როდესაც 90-იანი წლების სოციუმს ყოველმხრივ გაუჭირდა საყრდენის, საზრისის, სტაბილურობის შენარჩუნება. ამიტომაც, სივრცე, რომელშიც შენგელაიას ორფეოსი ცხოვრობს, მითური ჯოჯოხეთს არაფრით ჩამოუვარდება... ამგვარი ტრანსფორმაცია არ არის მხოლოდ ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი მოვლენა, თუმცა ჩვენში ამ თემას ბუნებრივი ისტორიული და ობიექტური მახასიათებლები გააჩნია, რომელსაც ეპოქის კვალდაკვალ იძენს.

ერთმა მითურმა, ძლიერმა, გამორჩეული მახასიათებლებით აღსავსე, საყოველთაოდ ცნობილმა ჰეროიკულმა პერსონაჟმა სახეცვლილება განიცადა არა მხოლოდ ხასიათის ნიშნებითა და სოციალურ-ინტელექტუალური მონაცემებით, არამედ რეალობასთან ურთიერთობის მიმართულებითაც.

მითური უძლეველი გმირიდან რეალობისგან დევნილად გადაიქცა და დამარცხდა. სინამდვილემ გაანადგურა მითური

[1] კიკნაძე ვ., თეატრი და დრო, თბ., 1984, გვ. 19

იდეალიზმი. ეს არ არის სიახლე, მაგრამ XX საუკუნის 90-იანების კინოში, ორფეოსის სიკვდილთან ერთად, ქართული კინოს პოეტური გმირის ერთი ნაწილიც მოკვდა — მიზანმიმართულად და აუცილებლობით გამოწვეული რეალობიდან გამომდინარე.

მითურ პერსონაჟს ისტორიული მეხსიერება გააჩნია, რომელსაც ხვეწს, ცვლის, ზრდის, ამცირებს და საერთოდ სახეს უცვლის ეპოქა. ტრადიციული იდეალიზმის ნიშნები მომხიბვლელობას კარგავენ, თუმცა იძენენ განსხვავებულ სიღრმესა და თავისებურებებს.

ზურაბ ყიფშიძის თანამედროვე ორფეოსი, ვახტანგი, გარკვეული პრიმიტიული სახასიათო აქცენტების კვალდაკვალ, მარტივ სახედ რჩება ფილმში, რომელსაც ავტორმა, ანტიკური დრამატურგიის ტრადიციისამებრ, ადამიანურ სისუსტეთა ჰეროიკულ ჭრილში გადატანის შესაძლებლობა მისცა.

ფილმის რამდენიმე პირობით ნაწილს ირაკლი ჩარკვიანის სიმღერები (ერთგვარი, სტილიზებული ზონგები) კრავს, რაც ოდნავი ირონიზების, მაგრამ, იმავდროულად, დრამატიზების მცდელობასაც წააგავს.

სრულიად განყენებულად, ამგვარი კეთა აგრესიული, საინტერესო ნაბიჯის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა,ვახტანგ ითრიელის ტრაგედია და მისი პიროვნული სიმტკიცის ამსახველი ეპიზოდები ვერ იტევენ ამგვარ ჩარევას. არც თუ მყარი, აპათიური ნაბიჯით ქუჩაში მიმავალი მეოცე საუკუნის ორფეოსი არ არის განსაკუთრებული შემწყნარებლობითა და ადამიანური სიკეთით გამორჩეული პერსონაჟი. საერთოდ, აპათია, როგორც ჩანს, მითის დამიწების, არა განადგურების, არამედ უბრალოდ დამიწების ერთ-ერთი პირველი ხელშემწყობი მახასიათებელია და კინოს, მისი სხვადასხვა სახით წარმოჩენისთვის, ულევი მხატვრული რესურსი გააჩნია.

აპათიურია დრო, აპათიის მატარებელია სივრცე, რომელშიც სიავესა და დამნაშავეობრივ ყოფას თავისი წეს-ჩვეულება დაუმკვიდრებია; აპათია ამოძრავებს პერსონაჟებსაც, რომლებიც გაუგებარი მიზნისთვის „იღვწიან“. ყოველდღიურობა

მათი აპათიის გამოხატულებაა მხოლოდ და სხვა არაფერი. ყოველივე, რასაც სჩადიან დამნაშავენი, რასაც უბრალოდ მუშაობას არქმევენ ვახტანგის კოლეგები და რაც ახალგაზრდა მეძავის ცხოვრებას შეადგენს, ამ შინაგანი მდგომარეობის მატარებელია.

„...ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრებას გამოსახავს, ამიტომაც მისი თავისებურებების გაგებისთვის, ხშირად ცხოვრების თავისებურებების გათვალისწინება გვჭირდება...“.[1] ალბათ, გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ, დამკვიდრებულმა ყოფამ, არსებულმა ვითარებამ თავისთავად შვა ის პერსონაჟები, რომლებსაც გიორგი შენგელაიას „ორფეოსის სიკვდლში“ ვხვდებით. იქნებ, სწორედ აპათიის გადამდები განწყობა შლის და ამარტივებს მითური ორფეოსის მომხიბვლელობას, რომელსაც თავდაპირველად ამ სულიერი მდგომარეობის დემონსტრირება ხაზგასმული სიცივითა და ინტონაციაში შეპარული ოდნავი ცინიზმით უწევს.

ბერძნული მითის თანახმად, ორფეოსი ერთ-ერთ ყველაზე მიწიერ, სულიერი და ემოციური სისავსის მატარებელ პერსონაჟად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. თუმცა, კომპლექსური კვლევისა და უახლესი ტენდენციების კვალდაკვალ, ის, ალბათ ეჭვის კომპლექსის, ასევე სურვილებისა და რომანტიკული თავგანწირვის ხატის ერთგვარი ნაზავიცაა, რომლის არსებობაც, ვფიქრობ, ქართულ ეკრანზე ტრადიციული მოვლენა არაა. მეძავის (ნინო კასრაძე) – ახალი ეპოქის ევრიდიკეს ჯოჯოხეთიდან ამოსაყვანად, რეალობიდან დევნილ ორფეოსს ამ სინამდვილის აღიარება მოუწევს.

ქართულ კინოში არც თუ იშვიათად მიმართავდნენ იდეალისტი ინტელიგენტის, მოაზროვნის, მეცნიერის, ინტელექტუალის ან, უბრალოდ, წესიერებისა და ზნეობრივი მენტალობის მაჩვენებელი პერსონაჟის მხატვრული სახის ინტერპრეტაციას. გასული საუკუნის 60-იანელთა თაობის რეჟისორთა ნამუშევრები დღემდე იპყრობენ ამ მხრივ

[1] კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988, გვ. 36

ყურადღებას. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ ვახტანგ ითრიელი ამ მემკვიდრეობის მატარებელია, განსხვავდება ყოველი მათგანისგან თავისი დაუოკებელი აპათიითა და თითქოს, ბიოლოგიური ინსტინქტით, რომელიც სატრფოს გადარჩენას, მისთვის ღირსების შენარჩუნებას მოითხოვს აგრესიული ეპოქის ორფეოსისგან.

მითური ორფეოსი პოზიტივიზმისა და უანგარო სიყვარულის, თავგანწირვის მაგალითს ასევე, მიწიერი არსებისთვის ჩვეული თვისებებით ამჟღავნებს. ის ორფეოსი კი, რომელმაც უნდა დაანგრიოს წარმოდგენა იდეალიზმზე, უძლეველობასა და გმირობის კრიტერიუმებზე, ამ ჩვეულ თვისებებში უკვე ნახსენებ აპათიას აქსოვს. კარგი იქნებოდა, მეტად მოტივირებული და მხატვრულად მთლიანი ყოფილიყო ეს გზა — აპათიით მოცული სივრცე, რომელშიც დევნილი ორფეოსის ადგილი აღარაა. თუმცა, გიორგი შენგელაიას ფილმის თხრობის აქცენტები ხშირად ხდება სპონტანური და არათანმიმდევრული. დროდადრო, მთავარი გმირის სახე კარგავს პირვანდელი ჩანაფიქრის მიმზიდველობას და სქემატურად დანახულ ჩარჩოში ზნეობრივი პოზიციის გამოხატვას ახდენს, არც თუ აუცილებელი პირდაპირობით. ყოველივე ეს ართულებს პერსონაჟის ტრანსფორმირების მხატვრულ პროცესს და დასაწყისში აღმოჩენილი ორფეოსი ფინალამდე ხასიათის ორგანულობას ყოველთვის ვერ ინარჩუნებს.

მითის სამყაროც მობეზრდა ბერძენ ორფეოსს... მთაში წასული, ცხოველებსა და ფრინველებს უმღეროდა... მისი სიკვდილის მრავალგვარი ვერსია არსებობს და ყოველ მათგანში ისჯება: თავს იკლავს, ზევსის მახვილი კლავს ან ქალთა შურისძიების შედეგად კვდება...

„...თუ სიკვდილი საშინელია, ამის მიზეზი ჩვენშია და არა სიკვდილში. რაც უფრო უკეთესია ადამიანი, მით უფრო ნაკლებად ეშინია მას სიკვდილის...“.[1] — ეს სიტყვები ლევ ტოლსტოის ეკუთვნის. ორფეოსი, როგორც ჩანს, დევნილი, არა მხოლოდ XX საუკუნის 90-იან წლებშია აპათიით შეპყრობილი, არამედ საკუთარი არსებობის საწყისიდან

[1] პოლიაკოვა ე., ლევ ტოლსტოის თეატრი (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1978

გაიწირა, როგორც კაცობრიობისთვის შეუფერებლად ღია, სასოწარკვეთილი ემოციისა და თავგანწირვის მქონე, ასევე განსხვავებული იდეით ამოძრავებული გმირი.

ევრიდიკესა და ორფეოსის მითური არსებობის ტრადიციული მეტაფორა დაუსრულებლად იცვლის სახეს: ფუჭი, სიცრუით აღსავსე გონებრივი სიბნელის ლაბირინთი, რომელიც ევრიდიკეს მიწისქვეშეთში ყოფნის მოარული ალეგორია და ეზოთერული სიმბოლიკაა, რომელიც ორფეოსის უსულო მოკვეთილ თავს უკავშირდება. ყოველივე ეს მუდმივად ხდება თანამედროვე სამყაროს კვლევითი ინტერპრეტაციის ობიექტი, თუმცა სიბრძნე სხვადასხვა გზით შეიძლება განადგურდეს. ისევე როგორც, გიორგი შენგელაიას ორფეოსის სიბრძნე ხდება ფუჭი, გაუგებარი, ზედმეტი და მიუღებელი აპათიურად განწყობილ სამყაროში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კაკაბაძე ზურაბ, ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988
- კიკნაძე ვასილ, თეატრი და დრო, თბ., 1984
- პოლიაკოვა ეკატერინა, ლევ ტოლსტოის თეატრი (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1978

გიორგი ულრელიძე,
აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების აკადემიური დოქტორი,
რეჟისორი

მითების ეპრანიზაციის თავისებურებები კინოკულტურაში

უძველეს წარსულში სამყაროს შესახებ არსებული წარმოდგენები – მითები ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლების ინტერესის საგანია. კაცობრიობის ისტორიის განვითარების ეტაპებზე ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულება მითური ამბებით საზრდოობდა.

მითებში მოთხრობილი ამბების მიხედვით დაწერილი პიესების, დადგმული სპექტაკლების, ქანდაკებებისა და ნახატების შექმნის ისტორია შორეული წარსულიდან იღებს სათავეს და დღემდე გრძელდება.

მითური ისტორია, ამბავი და სიუჟეტი, როგორც ლიტერატურული წყარო, მსოფლიო კინოკულტურაში ხშირად გვხვდება. თანამედროვე ეპოქაში კინოდრამატურგები არც თუ იშვიათად, მითების მიხედვით წერენ სცენარებს, ხოლო რეჟისორები, მათზე დაყრდნობით, ფილმებს იღებენ. ხელოვანთა განსხვავებული ინტერპრეტაციით შექმნილი მითებით ნასაზრდოები ნაწარმოებები თანამედროვე საზოგადოებაში აქტუალურია და მომავალშიც მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებენ.

ბერძნული მითები უმნიშვნელოვანესი პირველწყაროა ანტიკური დროის დრამატურგებისთვის. მათი პიესები კინოსივრცეში კინემატოგრაფისტებსაც გამოყენებული აქვთ.

ევრიპიდეს (ძვ. წ. V ს.), სოფოკლეს (ძვ. წ. V ს.) და სხვა ანტიკური დრამატურგების პიესები ბერძნულ სინამდვილეში ადრე არსებული მითური ამბების მხატვრული დამუშავების შედეგია. მაგალითად, კოლხი მედეას შესახებ მითის უამრავი ვარიაცია არსებობს, მაგრამ ყველაზე პოპულარული ევრიპიდესეული ვერსიაა.

მედეას ფენომენი ქართულ კულტურაში აზრთა

სხვადასხვაობას დღემდე იწვევს. ქართული საზოგადოების ნაწილი მედეას განიხილავს ეროვნული იდენტობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორად და მითის ევრიპიდესეული ვერსიის მიღება უჭირს. ნაწილი — მედეას უძველესი დროიდან, ევროპული და ქართული კულტურის ერთიანი სივრცის შემადგენელი კომპონენტების უტყუარ მტკიცებულებად თვლის. რისი დასტურია 2007 წელს, ბათუმში კოლხეთის მეფის ასულის ქანდაკების საზეიმო დადგმა.

ლევან სანიკიძის რომანი „ამბავი კოლხი ასულისა“ მედეას შესახებ შექმნილი მითების გამოძახილია. მწერალი განსხვავებული ინტერპრეტაციით მოგვითხრობს ამბავს.

აღსანიშნავია, რომ ბერძნებსა და კოლხებს ერთმანეთთან ჰქონდათ როგორც სავაჭრო, ასევე კულტურული ურთიერთობები, ერთმანეთის ტრადიციებსა და ცხოვრების წესს ახლოს იცნობდნენ. ძვ. წ. VIII-VII საუკუნეებში დაწყებული დიდი ბერძნული კოლონიზაციის არეალის ქვეშ მოექცა თანამედროვე საქართველოს შავი ზღვისპირეთი — დიოსკურია (სოხუმი), პიტიუნტი (ბიჭვინთა), გიენოსი (ოჩამჩირე), ფაზისი (ფოთი) და დღევანდელი ქობულეთ-ფიჭვნარის ტერიტორიაზე არსებული ბერძნული ახალშენი.

კინოკულტურაში განსხვავებული ხედვებითა და რაკურსებით ვხედავთ ძველი ბერძენი დრამატურგების პიესებში აღწერილი მითური პერსონაჟების თავგადასავლებს. საუკუნეების წინათ, ბერძნულ პოლისებში მოქმედი თეატრების სცენებზე გათამაშებული ისტორიების ეკრანიზება თანამედროვე აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში მრავალადაა და მაყურებლის დიდ ინტერესს იწვევს.

ძველ დროში მითები მთელ მსოფლიოში იქმნებოდა. კინოკულტურაში განსაკუთრებით ბერძნულ მითებზე დაყრდნობით შექმნილი ეკრანული ხელოვნების ნაწარმოებების სიმრავლე შეიმჩნევა. საბერძნეთში სამყაროს მოწყობის შესახებ გაჩენილი წარმოდგენები — მითები კინემატოგრაფისტებისთვის შთაგონების წყაროა. მითების ეკრანიზაციის თავისებურებებზე მსჯელობა სხვადასხვა საკითხს მოიცავს.

მითების ეკრანიზაცია საკმაოდ ფართო თემაა და მრავალ

კლევით ასპექტს გულისხმობს. შევეცდები, რამდენიმე ფილმის მაგალითზე წარმოვადგინო მოსაზრებები მითების ეკრანიზაციის შესახებ.

დასავლურ კინოში შექმნილი ნაწარმოებებიდან იტალიურ კინემატოგრაფს გამოვარჩევ. რეჟისორმა პიერ-პაოლო პაზოლინიმ XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარში ბერძნული მითების მიხედვით, საკუთარი სცენარებით შექმნა ფილმები „ოიდიპოს მეფე“ და „მედეა“.

პაზოლინი 1975 წელს სტატიაში „უბედური ახალგაზრდობა“ ბერძნული ტრაგედიის ყველაზე იდუმალ თემად ბედისწერას ასახელებს. ბედისწერას, როცა შვილები აგებენ პასუხს მამების ჩადენილ ცოდვებზე. რეჟისორი წერს: „ესაა ქორო, დემოკრატიული ქორო, რომელიც ამ ჭეშმარიტების მეურვეობას იჩემებს და იმდენად ბუნებრივად მიიჩნევს მას, რომ ყოველგვარი ახსნა-განმარტებისა და ხილული მაგალითის გარეშე გამოთქვამს.

ვაღიარებ, ბერძნული თეატრის ეს თემა ყოველთვის ისეთ მოვლენად მიმაჩნდა, რომელსაც ჩემი ცნობიერების მიღმა, სადღაც „სხვაგან“ და „სხვა დროში“ ჰქონდა ადგილი მიჩენილი“.[1]

პაზოლინი მსჯელობას ბერძნული ტრაგედიის შესახებ აგრძელებს: „ამრიგად, ცხოვრებაში პირველად, უაღრესად ინტიმური და პირადი პროცესების გზით, ვახერხებ, საკუთარ ცნობიერებაში დავუშვა ათენური ქოროს ის შემზარავი ბედისწერა, რომელიც „შვილების დასჯას“ ბუნებრივად მიიჩნევს“.[2]

პაზოლინის ფილმი „ოიდიპოს მეფე“ 1967 წელს შეიქმნა. „ოიდიპოსის“ ანტიკური ვერსია სოფოკლეს ეკუთვნის. სოფოკლემ ბერძნული თეატრის სცენაზე მნიშვნელოვანი ცვლილებები განახორციელა.

„სოფოკლემ პირველად გამოიყვანა სცენაზე სამი მსახიობი,

[1] პაზოლინი პ. პ., „ლუთერული წერილები“, „უბედური ახალგაზრდობა“, გამომცემლობა „ს.გ.“, თბ., 2016, გვ. 10

[2] იქვე, გვ. 12

შეამცირა ტრაგედიაში ქოროს პარტია და ტრაგედიას მეტი დინამიკურობა და სცენურობა შეპმატა. არისტოტელეს სიტყვით, სოფოკლე ადამიანებს ასახავდა ისეთად, როგორნიც უნდა ყოფილიყვნენ ისინი, ხოლო ევრიპიდე ასახავდა ისეთ ადამიანებს, როგორნიც იყვნენ ისინი სინამდვილეში. სოფოკლეს ტრაგედიები არის ხასიათის ტრაგედიები. სოფოკლეს ესერხება ერთმანეთის საპირისპირო ხასიათის გმირთა ურთიერთობაზე ააგოს ტრაგედიის კონფლიქტი".[1]

თავად რეჟისორი ფილმის შესახებ ამბობს: „არსობრივად, ჩემი ფილმები ესაა იმის ნარევი, რასაც სტილისტები უწოდებენ „კომიკურს" და „ამაღლებულს", სტილისტური კატეგორიების როლში. ფილმი „ოიდიპოს მეფე", რომელიც ითვლება ძალიან მხატვრულად და ამაღლებულად, ზოგჯერ მასშიც კი გაძვრება კომიკური. ამასთან, მე ყოველთვის აღვიქვამდი რეალიზმს კინოში როგორც კომიკურის ელემენტს. მაგრამ ჩვენ უნდა ვიყოთ აკურატულები და არ მივაწეროთ უბრალო განსაზღვრა ტერმინს „კომიკური".[2]

პაზოლინის „მედეაში" (1969 წ.) მთავარ როლს ცნობილი საოპერო მომღერალი მარია კალასი ასრულებს.

რეჟისორი 1975 წელს, შვედ კინოკრიტიკოსებთან საუბარში ამბობდა, რომ ფილმი მისთვის კომერციული თვალსაზრისით მომგებიანი არ იყო.[3]

ფილოლოგი, პროფესორი ლევან ბერძენიშვილი სტატიაში „ვიზუალიზირებული ლიტერატურა" კრიტიკულად აფასებს პაზოლინის „მედეასა" და „ოიდიპოსს". იგი წერს: „კლასიკის უამრავი ეკრანიზაცია არსებობს, რომელიც სერიოზულ გადასინჯვას საჭიროებს. მათ შორის არის ისეთი შედევრები, როგორებიცაა პიერ-პაოლო პაზოლინის „მედეა" და „ოიდიპოსი". საინტერესოა, რას იტყოდნენ სოფოკლე და ევრიპიდე, ეს ფილმები რომ ენახათ. ფაქტია, ძალზე

[1] მიმინოშვილი რ. „ელადის მუზა ბერძენი პოეტები", გამომცემლობა „ნაკადული", თბ., 1963, გვ. 310

[2] ბორაშვილი მ., „საუბრები კინორეჟისურაზე", წიგნი II, „პაზოლინის უკანასკნელი ინტერვიუ", გამომცემლობა „კენტავრი" თბ., 2014, გვ. 351-352

[3] იქვე, გვ. 347

უცნაურ ინტერპრეტაციებთან გვაქვს საქმე – მედეას მითის კოლხური ნაწილი ჩრდილოეთ აფრიკაშია გადაღებული, მუსიკაც ადგილობრივი გვხვდება და კოლხები იმ ველური ტომის წარმომადგენლებად არიან გამოყვანილები, რომელთაც ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა ახასიათებთ. ამ ამბავს ქართველთა პროტესტი არ მოყოლია, ალბათ იმიტომ, რომ პაზოლინის ეს ფილმი პოპულარული არ აღმოჩნდა".[1]

ოქროს საწმისის დასაბრუნებლად არგონავტების კოლხეთში ლაშქრობის მითების ციკლი ევრიპიდეს ეპოქამდე გაცილებით ადრე არსებობდა. ევრიპიდემ, თავის მხრივ, მხატვრულად დაამუშავა და საკუთარი ინტერპრეტაციით შექმნა სასცენო წარმოდგენისთვის განკუთვნილი პიესა.

„მართლაც, ევრიპიდეს ეხერხება მის თანამედროვეთა რეალისტური ასახვა. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორს უხდებოდა დაემუშავებინა ბერძნული მითები, მაინც მოახერხა მითური გმირების „გაადამიანურება" და მათ სულში თანამედროვე ვნებების შთაბერვა. მაგალითად, ევრიპიდეს ტრაგედიის გმირი იასონი მხოლოდ ორეულია არგონავტების მითის მთავარი გმირისა. ევრიპიდეს იასონი V საუკუნის ათენელი მოქალაქის ტიპია, რომელიც პირადი ანგარების მიზნით მსხვერპლად სწირავს თავის სიყვარულს. იგი ცდილობს დაასაბუთოს კიდეც თავისი ნაბიჯის სამართლიანობა".[2]

მედეას შესახებ ევრიპიდეს პიესასა და პაზოლინისეულ ეკრანულ ვერსიაში მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი და თემატური განსხვავებებია. ბუნებრივია, თეატრალურ ხელოვნებასა და ეკრანულ ხელოვნებას განსხვავებული, მთელი რიგი, თავისებურებები ახასიათებთ.

ქართულ სცენაზე ძველბერძნული ნაწარმოებების წარმოდგენის ხანგრძლივი ტრადიცია არსებობს. გამოვარჩევთ, 1962 წელს დადგმულ სპექტაკლს, ევრიპიდეს „მედეას", რომელიც არჩილ ჩხარტიშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში

---

[1] ბერძენიშვილი ლ., „წიგნიერების ევოლუცია", „ვიზუალიზებული ლიტერატურა", გამომცემლობა „არტანუჯი", თბ., 2016, გვ. 127

[2] მიმინოშვილი რ., „ელადის მუზა ბერძენი პოეტები", გამომცემლობა „ნაკადული", თბ., 1963, გვ. 312

(მთავარ როლს ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებდა) დადგა.

ბერძნული მითების ეკრანიზება ბავშვებისთვისაც გვხვდება. განსაკუთრებით ბევრია მითების პოპულარულ გმირ ჰერაკლეს შესახებ შექმნილი სატელევიზიო და ანიმაციური ფილმები.

ქართული მითოლოგიური სისტემა უძველეს დროში შეიქმნა. მითების გამოძახილი ჩანს ფოლკლორში, პოეზიაში და ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებებში. რეჟისორ თემურ ფალავანდიშვილის ფილმში „ჯადოსნური ღამე" ქართული მითოლოგიური პერსონაჟები გვხვდება. „ჯადოსნური ღამის" სცენარის ავტორია ნუკრი მამულაშვილი. 1983 წელს შექმნილი ფილმის სამიზნე აუდიტორია მოზარდი თაობაა.

კინო და ტელესივრცეში მითების ეკრანიზაციაზე მსჯელობისას გამოვყოფთ შემდეგ თავისებურებებს:

ა) მითების შექმნიდან საუკუნეები და ათასწლეულებია გასული. ამიტომ, დროის ხანგრძლივობის გამო, მითებში დასმული მთავარი აქცენტები თანამედროვე ეპოქაში ხშირად განსხვავებულად აღიქმება;

ბ) მითებში კაცობრიობის აზროვნების განვითარების ასახვა გვაძლევს საფუძველს ვთქვათ, რომ თანამედროვე ეტაპზე შექმნილი ეკრანული ნაწარმოებები დღევანდელი დროისა და ადრე მომხდარ ისტორიებში საერთო პარალელებისა და ინტერესების დაკავშირების ერთგვარი მაძიებლები არიან;

გ) რადგან მითების შექმნის პროცესი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მიმდინარეობდა, ეკრანიზების დროს კინემატოგრაფისტები არ არიან შეზღუდულები საკუთარი ვარიაციებით წარმოადგინონ ნაწარმოებები. დღეს ეკრანზე ვხედავთ ერთსა და იმავე მითოლოგიურ საფუძველზე შექმნილ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ ფილმებს;

დ) მითები იქმნებოდნენ სხვადასხვა ეპოქასა და ისტორიულ კონტექსტებში, ამიტომ პერსონაჟების მახასიათებლებიც იცვლებოდა. როგორც კინემატოგრაფში, ასევე სატელევიზიო სივრცეში გვხვდება ნაწარმოებები, რომლებშიც ძველბერძნული მითოლოგიური სიუჟეტები თანამედროვე ეპოქაზეა მორგებული;

ე) ძველბერძნულ მითებს, სათანადო მხატვრული დამუშავების შემდეგ, დრამატურგები სასცენო წარმოდგენისთვის წერდნენ. თეატრისთვის შექმნილი პიესები ეკრანიზების დროს ეკრანული ხელოვნების სპეციფიკურ მახასიათებლებს იძენენ.

ამრიგად, მითების ეკრანიზაციის თავისებურებების კვლევა სახელოვნებო სფეროში ერთ-ერთი საინტერესო ასპექტია და თანამედროვე ეპოქაში კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის მეცნიერული შესწავლით დაკავებული მკვლევარებისთვის მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერძენიშვილი ლ., წიგნიერების ევოლუცია, ვიზუალიზებული ლიტერატურა, გამომცემლობა „არტანუჯი“, თბ., 2016
- ბორაშვილი მ., საუბრები კინორეჟისურაზე, წიგნი II, პაზოლინის უკანასკნელი ინტერვიუ, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბ., 2014
- მიმინოშვილი რ., ელადის მუზა ბერძენი პოეტები, გამომცემლობა „ნაკადული“, თბ., 1963
- პაზოლინი პ. პ., ლუთერული წერილები, უბედური ახალგაზრდობა, გამომცემლობა „სა.გა.“, თბ., 2016

გიორგი ღვალაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე

ოპერად ქცეული მითის ეპრანიზაციის მცდელობა

ჩვეულებრივ საუბარში „მითს“ დაუჯერებელ ამბავზე იტყვიან. მითოსი ბერძნული წარმოშობის სიტყვაა და მას ბევრი მნიშვნელობა აქვს, გულისხმობს სიტყვას, ნათქვამს, გამონათქვამს, ამბავს. სამყაროში გამორჩეული ადამიანები ქმნიან აუცილებელ საგნებს ადამიანის ყოფისთვის და ადგენენ აუცილებელ წესებს ურთიერთობისთვის. ესეც მითოსის კვლევის საგანია. თავისი არსით, ის მოგვითხრობს საგნებისა თუ მოვლენების პირველად მოვლინების, მოპოვების, შემოღება-გამოყენების შესახებ.

რა დროში ხდება მითოსში გადმოცემული ამბავი? ეს დრო კაცობრიობის ისტორიამდელი დროა, ჩვენი ყოფის წინარე წარსული. მითოსის კვალი ჩვენს რეალობაშია. უდავოა, რომ მისი შინაარსი უტყუარი და სარწმუნო იყო ძველ საზოგადოებრივ წყობაში. მის გარეშე ძალზე ღარიბად გამოჩნდებოდა ის კულტურა და ზოგადად ცივილიზაცია, რომელსაც ჩვენდა საამაყოდ, ყველას აღიარებით, ქართველებიც მივეკუთვნებით. ჩვენს პლანეტაზე არ არსებობს ხალხი, რომელსაც არ ჰქონდეს მითოლოგია. თუ არსებობს ენა, არსებობს მითებიც.

ცნობილი ამერიკელი, ლიტერატურის მკვლევარი და კრიტიკოსი მალკოლმ კაული წერს: „უმითოდ — ერი ჯერ კიდევ არ არის ერი, იგი არ ითვლება სრულყოფილ ეთნოგრაფიულ ერთეულად — მხოლოდ ინდივიდუმთა უბრალო შეკრებილობაა, რომელიც ერთ ტერიტორიაზე სახლობს“.[1]

მართლაც, ეთნოსის არსი მითოსით იწყება, რადგანაც მხოლოდ მასშია ჩაქსოვილი სული, ხშირ შემთხვევაში, ტრადიციები, ოცნება, მიზანდასახულობა, შემოქმედება ზოგადად, და მარადიული თემა — ბოროტისა და კეთილისა.

[1] მითოლოგიური ლექსიკონი, განათლება, თბ., 1972, გვ. 42

სიკეთეცა და ბოროტებაც ადამიანური არსების თვისებაა. სიკეთე — სიყვარული ამ ბუნების უპირველესი წახნაგია, ხოლო ბოროტება — ერთ-ერთი სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო უკეთურობის გაძლიერებული გამოვლინება. ეს დაუსაბამო, სამარადჟამო ჭიდილი კეთილისა და ბოროტისა, სიყვარულისა და სიძულვილისა არის მითის მთავარი საზრისი, რომლის გადაჭრასაც ემსახურება როგორც თავად ეპოსის თხრობის გადმოცემის სტრუქტურა, ისე რეალური ცხოვრებისეული სინამდვილე. სწორედ ამდაგვარად ისინი კიდევაც ავსებენ და კიდევაც განაპირობებენ ერთმანეთს.

ზემოთქმულიდან ნათელია, რომ მითი ადამიანის სამყაროს აღქმის თავისებური ფორმაა. ამ ფანტაზიის სახასიათო თვისებაა შინაგანი კავშირი ხალხის ყოფასთან, ამასთანავე, მასშივე დასურათებულია ხალხის ოცნება, მისწრაფებანი და განსხვავებული სურვილები. აქედან გამომდინარე, ადამიანის გონებაში მითები არსებობენ არა მარტო შესანახად, არამედ გამოხატვის საშუალებად. როდესაც შემოქმედი ადამიანი ჰკიდებს მათ ხელს, გააზრებული უნდა ჰქონდეს ჟანრის თავისებური ეკლექტურობა და სირთულე. შესაბამისად, სათქმელის ნაკლებად გააზრების შემთხვევაში არც უნდა შეეჭიდოს მას.

1966 წელს ცნობილმა ქართველმა კინორეჟისორმა ლეო ესაკიამ დიდი ხნის ოცნება აისრულა და შეუდგა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ ეკრანიზაციას, რომელიც, თავის მხრივ, ქართულ სახალხო ეპოსს — „ეთერიანს“ ეფუძნება. ასეთი მცდელობა ხელოვანს ჯერ კიდევ 1937 წელს ჰქონდა. მაშინ ფილმის სცენარიც დაიწერა, რომლის ავტორადაც წყაროებში მოხსენიებულია ანტონ პოლიკეევიჩი, რაც შეცდომა უნდა იყოს, რადგან ასეთი სახელისა და გვარის კაცი ქართული კინოს ოპერატორი იყო.

ეთერის როლში იღებდნენ მედეა ჯაფარიძეს, აბესალომი, პროფესიით ექიმი, ვალიკო შაქარაშვილი იყო, მარიხი — ალექსანდრა თოიძე, მურმანი — მიხეილ მგელაძე, ცანგალა — აკაკი კვანტალიანი. გამოჩენილმა ქართველმა დირიჟორმა,

ევგენი მიქელაძემ მუსიკალური ნაწილი ჩაწერა, ხოლო რეჟისორმა ფირზე გადაიტანა გადასაღები მასალის თითქმის 20 პროცენტი, მაგრამ სწორედ ამ დროს მოუსწრო ბრძანებულებამ, რომლის ძალითაც, სტუდიას მხოლოდ იმ ფილმებზე უნდა გაეგრძელებინა მუშაობა, რომლებიც რევოლუციასა და კოლმეურნეობას ეხებოდა. სხვები ხელის ერთი მოსმით მოიხსნა წარმოებიდან. გადაღებული მასალის ბედი დღემდე უცნობია.

რაკი პირველი ცდა არ გამოუვიდა, რეჟისორმა მეორე შანსი ხელიდან არ გაუშვა. მით უმეტეს, ის საეტაპო ფილმად უნდა ქცეულიყო ჩვენი კინოს ისტორიაში, რადგანაც ფილმ-ოპერის გადაღების პრაქტიკა მანამდე არ არსებობდა. ეს რომ ასეა, იოლად დავრწმუნდებით იმჟამინდელი პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული, რეჟისორის ინტერვიუდან. აი, რას ამბობს იგი: „ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავი ნაწარმოები შემოქმედის უშრეტი შთაგონების წყაროა. „აბესალომ და ეთერი“ ეკრანზე წარმოდგენილი გვაქვს არა ფილმ-სპექტაკლი, სცენური დადგმის ეკრანიზებად, არამედ სავსებით დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებად, რომელსაც თავიდან ბოლომდე გაჰყვება მუსიკა. თითოეული ჩვენგანი კარგად გრძნობს უდიდეს პასუხისმგებლობას, რაც თქმულების ეკრანიზაციასთანაა დაკავშირებული. ჩვენი ვალია შევქმნათ მხატვრული ფილმი, რომელიც დიდი კომპოზიტორის გენიალურ ქმნილებას, ღირსეულად წარუდგენს მილიონობით მაყურებელს“.[1]

როგორც ინტერვიუდან ჩანს, რეჟისორს და მთლიანად გადამღებ ჯგუფს დიდი ამბიციები თუ არა, პრეტენზიები ნამდვილად ამოძრავებდათ. ყოველივე ეს კი ერთი-ორად ზრდიდა მათი პასუხისმგებლობის ხარისხს. რეჟისორს მასშტაბური ჩანაფიქრი ჰქონდა და უფლება არა გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ, რომ მას, მართლაც, სურდა სწორედ ასეთი სახით შეექმნა პირველი ქართული ფილმი-ოპერა.

გენიალურ ზაქარია ფალიაშვილამდეც ხალხური ლეგენდა

[1] გაზ. თბილისი, №193, 17.08.1965, გვ.4

„ეთერიანი“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სხვა თქმულებებთან შედარებით. ბუნებრივია, ეს სიყვარული ერთიორად გაიზარდა, როდესაც მითის მოტივებზე ოპერა შეიქმნა. ეს მოხდა 1919 წელს. ზაქარია ფალიაშვილმა პირველად აზიარა მითი ქართულ კლასიკურ მუსიკას. ამაღლებული მუსიკის ეპიკური თხრობა ოპერაში შეთავსებულია უდიდეს შინაგან ექსპრესიასთან და განვითარების დინამიზმთან. კომპოზიტორმა სათავე დაუდო პროფესიულ ქართულ ოპერას და ეს იმდენად წარმატებულად მოახერხა, რომ ამ ჟანრში უფრო დიდი ნაწარმოები დღემდე არ მოგვეპოვება. დაწერის დღიდან ის ჩვენი ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე იდგმება და მუდმივად რეპერტუარშია. უფრო მეტიც, ტრადიციისამებრ, ამ ნაწარმოებით იხსნება ყოველი ახალი სეზონი. ქმნილებას არც საერთაშორისო აღიარება აკლია. სხვადასხვა დროს მსოფლიოს თეატრებშიც რამდენჯერმე დაიდგა.

ქართული ხალხური სამიჯნურო ეპოსი, აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ამბავი საქართველოს ბევრ კუთხეშია გავრცელებული. „ეთერიანის“ ძირითადი ფორმა პროზაულია, გვხვდება ლექსნარევი პროზის სახითაც. ცნობილია მისი 70-ამდე ვარიანტი. ჩვენამდე მოღწეული „ეთერიანი“ მეათე-მეთერთმეტე საუკუნეებით თარიღდება. როგორც აღვნიშნეთ, ეს ეპოსი ფართო ეპიკური ტილოა. მასში მაღალი ხელოვნებით არის ასახული მარადიული სიყვარულით გამსჭვალული ქალ-ვაჟის ტრაგიკული ბედი, ხალხის ესთეტიკური იდეალი და მსოფლმხედველობა.

ისე, როგორც ყოველი ხალხური თქმულების, ამ ლეგენდის შინაარსიც უბრალოა. ღარიბი გლეხის გოგო ეთერს ბოროტი დედინაცვალი ჰყავს. ობოლი იძულებულია პირუტყვი მწყემსოს. ეთერს ტყეში ყოფნის დროს უფლისწული აბესალომი და მისი ვეზირი მურმანი გადაეყრებიან. მოიხიბლებიან ქალის სილამაზით და ორივეს შეუყვარდება. აბესალომი ისარგებლებს თავისი მდგომარეობით, აჯობებს მურმანს, სასახლეში მიიყვანს გოგონას და საცოლედ გამოაცხადებს. მეფე ქორწინების წინააღმდეგია.ამას თან ერთვის, რომ მურმანი

ეშმაკს სულს მიჰყიდის და ჯადოსნობით ჩაშლის ქორწილს. ეთერს უკურნებელი სენი შეიპყრობს. დასნეულებულ პატარძალს უფლისწული ვეზირს დაუთმობს, რომელიც უმალ განკურნავს. სატრფოსთან განშორება ტანჯავს აბესალომს და სასიკვდილოდ განწირული სთხოვს მურმანს აჩვენოს გულისსწორი. უფლისწული ეთერის ხელზე კვდება. ქალი თვითმკვლელობით ამთავრებს ცხოვრებას, ხოლო მურმანი მათ შორის თავს ცოცხლად ჩაიმარხავს.

ასეთი პირველწყაროს ეკრანიზაციისას რწმუნდები, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს ჰარმონიულ შერწყმას და მათ კომპოზიციურ სრულყოფას. საეკრანო ადეკვატის შექმნისას — სწორად, მართებულად მორგებულ კინოენას უნდა შეეკრა და წარმოედგინა მაყურებლისთვის სანახაობა, რომელიც ყოველმხრივ დახვეწილი იქნებოდა. მეტადრე მაშინ, როდესაც გადამღებ ჯგუფსა და რეჟისორს ამის პრეტენზია ჰქონდა.

მისასალმებელი იყო რეჟისორის სურვილი — ოპერა პირდაპირი წესით არ გადაეტანა სცენიდან ეკრანზე. ამას იგი საჯაროდ აცხადებდა, თუმცა რა მნიშვნელობა აქვს, თუკი შენობის ფიცარნაგიდან ნატურაზე გადაიტან და მეტს არაფერს შეცვლი, ამით ის კინემატოგრაფიული არ გახდება. ესაკიას რომ ფილმ-სპექტაკლის დადგმა არ ჰქონდა განზრახული, ისიც მეტყველებს, რომ ტიტრებში ამის შესახებ არაფერია მითითებული. ბუნებრივია, მაყურებელიც ფილმის სანახავად განეწყობა. მას უნდა ნახოს და მოუსმინოს სახიერად გადაწყვეტილ მუსიკალურ თემას. სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა.

ფალიაშვილის ოპერა გაჯადოებს თავისი მონუმენტალურობით და რომანტიკული სულით. მიჯნურობის მარადიული თემა კომპოზიტორმა უდიდესი ძალით ააჟღერა და ტრაგიკული ფინალის მიუხედავად, ოპერას აღვიქვამთ, როგორც სიცოცხლისა და უშრეტი სიყვარულის ჰიმნს. ვისაც ოპერა სცენაზე უნახავს, მისთვის ცნობილია, რომ ის ანტრაქტითურთ თითქმის 3 საათს გრძელდება. ამავე ქრონომეტრაჟის ფილმის

გადაღებას არავინ დაეთანხმებოდა, ამიტომ შეიქმნა ჯგუფი პროფესორ დონაძის ხელმძღვანელობითა და დირიჟორების — ვახტანგ ფალიაშვილისა და დავით მირცხულავას მონაწილეობით. მათ გააკეთეს მონტაჟი, რომლის მიხედვითაც ოპერა 90 წუთს გრძელდება. ეს კომისია საგანგებოდ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა გამოყო. მათი უპირველესი მოვალეობა იყო, ოპერა იმგვარად შეემცირებინათ, რომ მუსიკალური ქსოვილი არ დარღვეულიყო, ყველაფერი მთავარი, რასაც მსმენელი თეატრალური სცენიდან იცნობდა, ისე უნდა შენარჩუნებულიყო იმ მაყურებლისათვისაც, რომელიც ოპერას ფილმის სახით გაიცნობდა, მაგრამ ეს ვერ მოხერხდა. ბუნებრივია, მოვლენების შემცირებასთან ერთად, ცვლილება განიცადა თავის დროზე ოპერისათვის პეტრე მირიანაშვილის მიერ დაწერილმა ლიბრეტომ. შედეგად კინოკონკრეტულობის გამოუყენებლობამ იმდენად შეზღუდა სიუჟეტი, რომ გაუგებარი გახდა მოქმედ პირთა დრამატიზმის ნამდვილი არსი.

ხალხური თქმულების არმცოდნე მაყურებელი ძნელად თუ მიხვდება, თუ რატომ მიატოვა აბესალომმა ეთერი. შესაბამისად, დაიკარგა მურმანის ბოროტების კვალი და სატრფოსთან საბედისწერო განშორების საბაბი. ბევრი ასეთი, ბოლომდე დაუმუშავებელი და გაუაზრებელი ეპიზოდი უხერხულ მდგომარეობაში აყენებს მნახველს. ამასვე უნდა დაემატოს მსახიობთა შექმნილი სახეები. მეთოდი, რომელსაც რეჟისორმა საშემსრულებლო თვალსაზრისით მიმართა, ამ ჟანრის ნაწარმოების ეკრანიზაციისათვის სიახლეს არ წარმოადგენდა. ამ მიდგომის თავისებურება ისაა, რომ ეკრანზე ვუცქერთ გმირს, უმეტეს შემთხვევაში, არა მსახიობს, არამედ საგანგებოდ შერჩეულ ტიპაჟს, ამასობაში კი, კადრს მიღმა, მის პარტიას პროფესიონალი საოპერო მომღერალი ასრულებს. მაგალითად: ეთერის როლს ასახიერებს იმხანად ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოწაფე, 16 წლის ლალი ხაბაზიშვილი, ხოლო საოპერო პარტიას — მედეა ამირანაშვილი. აბესალომს — ექიმი არჩილ მეტონიძე თამაშობდა, მღეროდა

ზურაბ ანჯაფარიძე. ამავე პრინციპით იყვნენ შერჩეული დანარჩენი შემსრულებლებიც.

მეთოდმა არ გაამართლა, რაც ბევრმა მიზეზმა განაპირობა. ეკრანი ვერ ეგუება არატიპურ სახეებს, როგორც შინაგანი, ისე გარეგნული თვალსაზრისით. უპირველესად, სწორედ ხალხის წარმოსახვაში არსებული, ეთერის სინაზისა და აბესალომის ვაჟკაცობისთვის, შეუფერებელია გამოუცდელი შემსრულებლები. ისინი არასრულყოფილები და მომეტებულად მიამიტები არიან ეკრანზე. გარეგნული მომხიბვლელობის მიუხედავად, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ეს მონაცემი სცენას უფრო მოუხდებოდა, ვიდრე ეკრანს.

უმეტეს შემთხვევაში, ახალგაზრდა დებიუტანტები იღებენ შემსრულებლის პოზას და იმის მიხედვით შედიან ან გადიან კადრიდან, როგორც რეჟისორი მიუთითებს. სწორედ რეჟისორის ბრალია მათი შესაძლებლობების ზედაპირული გახსნა და უუნარობა — უფრო ღრმად წარმოესახათ მთავარი გმირების ხასიათი. რეჟისორმა ვერ გაათავისუფლა ისინი ოპერისთვის მახასიათებელი შტამპებისა და პომპეზურობისგან. შედარებით დამაჯერებელნი არიან მარიხის როლის შემსრულებელი ნანა ყიფიანი და მურმანის როლში — ნუგზარ შარია. სწორედ ნუგზარ შარიას გამო აიკრძალა ფილმი მაშინდელ საბჭოეთში (მოგეხსენებათ მან დატოვა საქართველო და დასავლეთს შეაფარა თავი).

რეჟისორთან ერთად სცოდავენ მხატვარი — რევაზ მირზაშვილი, კოსტუმების შემქმნელი ასკურავა. უკანასკნელმა ფერადოვნების მხრივ ისეთი გამა შექმნა, სახელგანთქმულ ბრაზილიურ კარნავალსაც რომ შეშურდებოდა. ფერების არაზომიერად გამოყენება ვნებს დრამატულ შინაარსს და ხაზს უსვამს ოპერულობას. ფილმში მერყეობს რეალობა და ზღაპრულობა. ეს კი დეკორაციის არასწორი შერჩევის გამო ხდება. მხატვრებს ავიწყდებათ, რომ რეალობა ზღაპრულობას არ გამორიცხავს და არც ზღაპრულობა — რეალობას, თუ ისინი ცხოვრებისეული სიმართლით არიან გააზრებული. სახვითი გამოსახულების თვალსაზრისით, მაყურებელს

ერთადერთი სიამოვნება რჩება, დატკბეს საქართველოს ბუნების წარმტაცი პეიზაჟებით, მაგრამ მოქმედების ნატურაზე მექანიკურმა გადატანამ ძნელი მოსასმენი გახადა ბრწყინვალე მუსიკა. ამ იდეურ წუნს ტექნიკური წუნიც ემატება, რაშიც ხმის ოპერატორ ოთარ გეგეჭკორს მიუძღვის ბრალი. სურათი ძალზე ცუდი მოსასმენია, იმდენად ცუდია მისი ხმოვანი რიგი, რომ თვით ისეთი საოპერო შემსრულებლების, როგორებიც იყვნენ — ზურაბ ანჯაფარიძე, მედეა ამირანაშვილი, თენგიზ ზეინკლიშვილი, ნათელა ტუღუში — ხმები ყურისთვის ერთობ სახამუშოა. გამუდმებით ისმის ხმაურები და სხვა ხასიათის ტექნიკური ხარვეზები, რაც ღირსებას ვერ მატებს კინოსურათს.

საბოლოო ჯამში, ამდენი უზუსტობისა და არადამაჯერებლობის ფონზე, ხომ არ აჯობებდა, ამბიციების ნაცვლად, რაც ჯგუფს ამოძრავებდა ფილმზე მუშაობის დასაწყისში, რეჟისორ ლეო ესაკიას საოპერო დადგმის ფიქსირება მოეხდინა, ვიდრე შემოქმედებითი სიახლის პრეტენზიებით ოპერის არასრულფასოვანი ეკრანიზაცია შეექმნა, რითაც მივიღებდით ჩვეულებრივ ფილ-სპექტაკლს, რისი ტრადიციაც ყოფილ საბჭოთა კავშირში მძლავრი იყო.

სამწუხაროდ, ოპერად ქცეული მითის ეკრანიზაციის მცდელობა მხოლოდ მცდელობად დარჩა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მითოლოგიური ლექსიკონი, განათლება, თბ., 1972
- გაზ. თბილისი, №193, 17.08.1965

თეო ხატიაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

მოგვთა ალბერტ სერასეული თაყვანისცემა

თანამედროვე დამოუკიდებელი ესპანური კინოს რეჟისორი ალბერტ სერა ე. წ. ნელი კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული რეჟისორია, რომელმაც ცხოვრებისეული რიტმის ნელი დინებით, შეუკუმშავ დროში განვითარებული მოქმედებითა და უკვე თითქმის ტრივიალური და მითოლოგიურად ქცეული პერსონაჟების სრული დემითოლოგიზირებით მიიპყრო ყურადღება.

ალბერტ სერა არ მოგვითხრობს ამბავს, როგორც ასეთს, თუმცა მის პერსონაჟებზე გაცილებით ბევრი იცი ფილმის ყურებამდე. ეს ცოდნა წინა ისტორიებიდან, კოლექტიური კულტურული მახსოვრობიდან მოდის, რადგან, როგორც წესი, სერა იღებს საყოველთაოდ ნაცნობ, მითად ქცეულ პერსონაჟებს, მაგრამ მათ სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში ათავსებს და მათთან დაკავშირებულ ისტორიასაც განსხვავებული კუთხით ყვება. ის ცდილობს, იპოვოს და მაყურებელსაც დაანახოს საუკუნოვან მითში მოქცეული და ამ მითის მიღმა მყოფი ადამიანი – იქნება ეს დონ კიხოტი და სანჩო პანსა ფილმში „რაინდის ღირსება“ (2006), სამი მოგვი მეფე „ჩიტების სიმღერაში“ (2008), ლუი XIV „ლუი XIV-ის სიკვდილის ისტორიაში“ (2016) თუ კაზანოვა და დრაკულა „ჩემი სიკვდილის ისტორიიდან“ (2013), რომლის შესახებაც ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნა, თუ როგორი სარისკო იყო ამ ორი პერსონაჟის დაკავშირება, რომელთა გზები ტრანსილვანიაში გადაიკვეთება მას მერე, რაც მოხუცი კაზანოვა სიკვდილის წინ ლეგენდარულ და მისტიკურ რეგიონში მიემგზავრება.

ალბერტ სერასთვის ნებისმიერი ფილმის გადაღება რისკზე წასვლაა, რომელიც იმ გადაკვეთაზე იქმნება, სადაც

„ამაღლებულსა და გროტესკულს შორის ხაზი ძალიან მყიფეა“.[1]

ეს ერთგვარი ავანტურა მისი „წინაპართა აჩრდილებითაც“ განისაზღვრება: სერა დალის მშობლიური ქალაქის ფიგერასის მახლობლად დაიბადა, სადაც ეს. უკანასკნელი ბუნუელთან ერთად იღებდა პირველ სიურრეალისტურ ფილმ „ანდალუზიურ ძაღლს“. იმის მიუხედავად, რომ ალბერტ სერა ესპანური კულტურის ამ ავტორიტეტული ფიგურებისგან სრულიად განსხვავებულ კინოესთეტიკას ქმნის, მათი ავანტიურით ადრეული ასაკიდანვე იხიბლება და გარკვეულწილად შთაგონების წყაროც გახდება: „მაშინაც კი, როცა ისინი სერიოზულები იყვნენ, ეს იყო მხიარული, ეს იყო პროვოკაციული. შეიძლება პრეტენზიულად მოგეჩვენოთ, მაგრამ მე მიყვარს სიტყვა „პროვოკაციული“.[2]

სერას პროვოკაციულობა არა მხოლოდ თემის „პროვოკაციულ“ დამუშავება/ინტერპრეტაციაში ვლინდება, არამედ ფორმაში. მის ფილმებს თითქმის სტატიკური კამერით გადაღებული უგრძესი, გაუჭრელი კადრების გარდა, ხანგრძლივი, არატრადიციული ფორმატიც ანიჭებს ერთგვარ პრეტენზიულობასა თუ პროვოკაციულობას. თუმცა სერასთან „გრძელი კადრით გადაღება არ არის ფორმალური ტრიუკი და ის უფრო მეტია, ვიდრე დროის რეფლექსირება. სერა ჭიმავს ხანგრძლივობის შეგრძნებას, კინემატოგრაფიულ დროს ათავისუფლებს ინტენსიური განგრძობადობისა თუ მონტაჟის აბსტრაქტულობისგან... მაშინ, როდესაც სიჩქარე მუდმივად ქმნის არასასურველი ფაციფუცის, ფრაგმენტაციისა და ყურადღების გაფანტვის რისკს, შემცირება/შენელება ინტენსიურს ხდის მაყურებლის მზერას, გაცნობიერებასა და

[1] Daniel Fairfax. “Everything is dead but the motor still turns”: An Interview with Albert Serra, http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/everything-is-dead-but-the-motor-still-turns-an-interview-with-albert-serra/ (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

[2] Casanova, Dracula, and art in the age of digital filmmaking by Steve Macfarlane - http://cineticle.com/inerviews/1125-albert-serra-interview.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

საპასუხო რეაქციას".[1]

მაყურებელი გაფაციცებით ადევნებს თვალს უდაბნოს სითეთრეში დიდხანს მოხეტიალე მოგვებს ფილმში „ჩიტების სიმღერა", ჰორიზონტის მიღმა რომ უჩინარდებიან და ცოტა ხანში უსასრულო სივრცეში ჩაკარგულები ისევ გამოჩნდებიან. თეთრ ფონზე თეთრ პერანგში გამოწყობილი ფიგურების მოთავსება, რომლებიც ამონათებულ ლაქასავით იკითხებიან, მეტად სარისკო და ნამდვილად პროვოკაციული ხერხია, ისევე როგორც გრძელფოკუსიანი სტატიკური კამერით აღბეჭდილი ხანგრძლივი კადრი, სადაც უშორეს პერსპექტივაშია გადატანილი მოქმედება. თუ თავდაპირველად მაყურებელი დაბნეული მოგვების თავგზააბნეულ ტრაექტორიას აკვირდება, რამდენიმე წუთის შემდეგ, მათი მოძრაობა ესთეტი რეჟისორის ენიგმატური გამოსახულების ნაწილად აღიქმება, რომელსაც უბრალოდ ათვალიერებ.

„ჩიტების სიმღერა" ქრისტეს დაბადების ირონიული ინტერპრეტაცია, უფრო სწორად, მოგვი მეფეების დემისტიფიკაციის ისტორიაა, რომლებიც სულაც არ არიან ბრძენები და თავდაჯერებულები. ისინი სერას წინა ფილმის „რაინდის ღირსების" ზარმაც სანჩო პანსას უფრო ჰგვანან, ვიდრე წინასწარმეტყველებს. მათ ისიც არ იციან ზუსტად, სად უნდა წავიდნენ ან, საერთოდ – რატომ მიდიან „აღქმულ" ადგილას. ფილმის ნახევარი, ფაქტობრივად, გზააბნეული მოგვების ხეტიალს გვიჩვენებს. იმისთვის რომ მაქსიმალურად დამაჯერებელი ყოფილიყო მოგვების დაბნეულობა, სერამ მსახიობებს რაციები დაურიგა, რომელთა საშუალებითაც მიიღებდნენ მითითებებს. ამ უკანასკნელზე მსახიობებს ისე უნდა მოეხდინათ რეაგირება, რომ არ შეეხედათ რეჟისორისთვის, არ ეკითხათ მისთვის არაფერი, არ შეეწყვიტათ თამაში. როდესაც რაციით აღჭურვილი მსახიობები საკმაოდ შორს წავიდნენ, სერამ დაიწყო არათანმიმდევრული სიტყვების

[1] Slower or Contemplative? By HarryTuttle - Review of : The "Aesthetic of Slow" By Matthew Flanagan, 2008 - http://unspokencinema.blogspot.com/2010/03/slower-or-contemplative.html
(ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

წარმოთქმა. მსახიობები დაბნეულები ჩურჩულით იმეორებდნენ რეჟისორის ნაკარნახევ სიტყვებს: „დედა? კედელი? ხე? ეს რა არის. ალბათ, რაცია არ მუშაობს“. მათ არ იცოდნენ, სათ წასულიყვნენ, დაბორიალობდნენ და აქეთ-იქით იყურებოდნენ. როდესაც გაისმა — „ცა“ — მათ ცაში დაიწყეს ყურება.[1]

ერთ-ერთ ინტერვიუში სერა აღნიშნავს: „ჩვენ სამ მოგვზე ვსაუბრობთ. ქრისტიანობა მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა. იესოსთან დაკავშირებული მთელი იდეოლოგია მოგვიანებით გაჩნდა. ჩვენ ვლაპარაკობთ პირველადმომჩენებზე. უბრალოდ სამ კაცზე, რომლებიც სულელურად გრძნობენ თავს, გესმით? მათ არ იციან, რატომ მიდიან ბავშვის სანახავად და საერთოდ, სად მიდიან ან რამდენ ხანს მოუწევთ სიარული. ისინი მიჰყვებიან ვარსკვლავს, რომ იპოვონ ბავშვი და თაყვანი სცენ მას. ამაში არის რაღაც აბსურდული, წარმართულიც კი, იმიტომ, რომ ქრისტიანობა ჯერ კიდევ არ არსებობდა. მაგრამ, ამავე დროს, ეს ყველაფრის დასაწყისია. მაშინ დაიბადა ქრისტიანობა... სიტუაცია აბსურდული იმიტომ არის, რომ მათ არ იციან, ქრისტიანობა ასეთი დიდებული მოვლენა თუ გახდება, მაგრამ მათ ის იციან, რომ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანს ეძებენ“.[2]

პიერ-პაოლო პაზოლინი „მათეს სახარების“ გადაღებისას განმარტავდა, რომ მას უნდოდა ეჩვენებინა ქრისტე, როგორც ადამიანი, ზედ დამატებული 2000-წლიანი მითოლოგიის გარეშე. სერაც ცდილობს, ამ ათასწლოვანი მითიური ინტერპრეტაციების მიღმა, დაგვანახოს ქრისტეს დაბადებასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი მთავარი იკონოგრაფიული სქემა, რომელსაც უკიდურესი მინიმალიზმით აცოცხლებს და მოგვ მეფეებსა თუ მთლიანად დაბადების საკრალურ ისტორიას ზედდაშენებული მითოლოგიურ-მისტიფიცირებული მნიშვნელობებისგან ათავისუფლებს.

სერა მუდმივად ურევს ერთმანეთში სერიოზულ, რელიგიურ ასპექტებს თავისუფალ, მხიარულ და ზოგჯერ უხეშ ფორმებთან.

---

[1] Darren Hughes, Albert Serra Interviewed on El Cant dels ocells (Birdsong) http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/albert-serra-interview/ (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

[2] იქვე

ამ პროცესში ის „მითოლოგიური ცოდნით“ აღჭურვილი მაყურებლის წარმოდგენებზეც თამაშობს: თავდაპირველად მარიამი კრავით კალთაში ჩნდება. ასეთ პოზაში ვხედავთ მას ხანგრძლივი ეპიზოდის განმავლობაში, ახალდაბადებული ჩვილი კი არსად ჩანს. მხოლოდ პერიოდულად ისმის კადრსგარეთ ბავშვის ხმა, თუმცა აქაც მთლად დარწმუნებული არ ხარ — ბავშვის ტირილია თუ ბატკნის კიკინი? იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რეჟისორი ასეთ ხუმრობა-ხრიკს გვთავაზობს და ყრმა იესოს მისი ტრადიციული სიმბოლოს, კრავის სახით წარმოაჩენს. ერთვები რა ამ თამაშში, ამასობაში მოგვი მეფეებიც მოაღწევენ დაბადების საკრალურ ადგილამდე და თაყვანისცემის ეპიზოდში ბავშვიც გამოჩნდება. ალბერტ სერა, ერთი მხრივ, სახარებისეულ ზუსტ მინიშნებებს აკეთებს — კრავი, როგორც იესოს სიმბოლო და ამავე დროს, კრავი, როგორც ბაგის სიმბოლური აღმნიშვნელი, სადაც გადმოცემის თანახმად იშვა ქრისტე — თუმცა, მეორე მხრივ, კანონიკური ტექსტი ყოფით გარემოში და სრულიად რეალისტურ შინაარსში გადააქვს.

შემთხვევით არ მიხსენებია პაზოლინი, რომელთანაც არა მხოლოდ ბიბლიური სიუჟეტისადმი დამოკიდებულება/დემისტიფიკაცია აახლოვებს, არამედ ამ თემის რეპრეზენტაციის ტრადიციული ილუსტრირებულობისგან, სერაც რადიკალურად განსხვავებულ სტილს ირჩევს. „მათეს სახარებიდან“ პერიოდულად რეპლიკებიც ჩნდება სერას ფილმში, იქნება ეს ცალკეული კომპოზიციები (ანგელოზის გამოცხადება, მარიამისა და იოსების სახლი და ა.შ.) თუ მთლიანი ეპიზოდები. შავ-თეთრის მეტყველი პლასტიკა, უდაბური, გაშლილი სივრცე, როგორიც შეიძლება ყოფილიყო მონოლითური, ჯერ დაუნაწევრებელი (თუ დაუბადებელი?) პრეისტორიულობა, „დასაბამიერი დრო და სივრცე“, „უდაბური იქამდე, რომ არ აქვს საკუთარი სული“, იმდენად უსაზღვრო, რომ „რამდენიც უნდა იარო, ადგილიდან არ იძვრი“ და რაც საბოლოოდ ბადებს „აზრს ერთადერთზე“. თუმცა ამ ხაზგასმული ციტატირების მიუხედავად, „ჩიტების სიმღერას“ სრულიად სხვა ესთეტიკა

და ტემპორიტმი აქვს. პაზოლინის „მოცახცახე“ მონტაჟისა და ექსპრესიული გამოსახულების საპირისპიროდ,სერა სტატიკურ, თითქმის უმოძრაო კამერას ირჩევს. თუ პაზოლინი ქრისტეს დემისტიფიკაციის ადგილას მის, როგორც თანამედროვე სამყაროში მეამბოხე და მარგინალი ინტელექტუალის იერსახეს ქმნის, სერა ამ ადგილს ცარიელს, თავისუფალს ტოვებს. მისი ბიბლიური „სიმღერა“ ჯერ დაუწერელი, მნიშვნელობების არმქონე ისტორიაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Пьер Паоло Пазолини. Теорема. 2000
- Daniel Fairfax. “Everything is dead but the motor still turns”: An Interview with Albert Serra, http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/everything-is-dead-but-the-motor-still-turns-an-interview-with-albert-serra/ (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)
- Casanova, Dracula, and art in the age of digital filmmaking by Steve Macfarlane - http://cineticle.com/inerviews/1125-albert-serra-interview.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)
- Slower or Contemplative? By HarryTuttle - Review of : The “Aesthetic of Slow” By Matthew Flanagan, 2008 - http://unspokencinema.blogspot.com/2010/03/slower-or-contemplative.html (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)
- Darren Hughes, Albert Serra Interviewed on El Cant dels ocells (Birdsong) http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/albert-serra-interview/ (ბოლოს გადამოწმდა 16.05.2018)

ხელოვნებათმცოდნეობა

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

ძართველი მოქანდაკე ბერძნული მითების საუფლოში

ერთ-ერთ ინტერვიუში ცნობილმა ქართველმა მოქანდაკე გიორგი შხვაცაბაიამ აღნიშნა: „ბერძნული ქანდაკების ფრაგმენტიც კი, უპოსტამენტოდ, არქიტექტურის გარეშე, უდაბნოშიც არ კარგავს ღირსებას...“.[1] ეს ცხადყოფს გ. შხვაცაბაიას დამოკიდებულებას ძველბერძნული ქანდაკების მიმართ, ამიტომაც გასაგებია გრძნობა, რომელიც მოქანდაკეს დაეუფლა 1992 წლის ივლისში, როდესაც საბერძნეთის ქალაქ ოლიმპიაში, ბარსელონას ოლიმპიური თამაშების წინ, საზეიმოდ გაიხსნა მისი ქანდაკება „მშვიდობის ჩირაღდანი“; — ფრთოსანი ქალღმერთი, რომლის კომპოზიცია ოლიმპიურ ჩირაღდანს მოგვაგონებს და კაცობრიობას მშვიდობისაკენ მოუწოდებს. ამ ნამუშევარში მოქანდაკე მიუახლოვდა ყველაზე მეტად ეროვნულ წიაღს, იმ უძველესი ცივილიზაციებით ნასაზრდოებ, კოლხურ-იბერიული კულტურით გაჯერებულ საგანძურს, რომლისთვისაც უცხო იყო ეთნიკური კარჩაკეტილობა. ძველი ელინი, არა მხოლოდ მითებში ასახავდა თავის სიახლოვეს კოლხურ-იბერიულ უძველეს ცივილიზაციასთან, არამედ ყველაზე მეტ ახალშენს, თითქმის 70-მდე პოლისს სწორედ შავი ზღვის სანაპირო ზოლზე აარსებდა. ამიტომაც, სულაც არ ეხამუშებოდა ელადის მკვიდრს, პონტოს ნაპირების მოსახლეობაც საკუთარი ქვეყნის განაპირა სასაზღვრო ტერიტორიის ფარგლებში მყოფად ჩაეთვალა. ეს კი, ნიშნავდა არა ბერძნული კულტურის ექსპანსიას, არამედ კულტურათშორისი კავშირების განმტკიცებას,

[1] შხვაცაბაია გ., კატალოგი, ტექსტი ირინე აბესაძის, გამ., ხელოვნება, თბ., 1990

რომელმაც მემკვიდრეობით, კულტურული ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლის მნიშვნელოვანი ისტორიული მაგალითები დაგვიტოვა. სწორედ ეს კულტურული დიალოგი ორ უძველეს ცივილიზაციას შორის გაიხსენა გიორგი შხვაცაბაიამ, როდესაც ბერძენ ხალხს სიმბოლური ქანდაკება „მშვიდობის ჩირაღდანი“ უსახსოვრა. უფრო კონკრეტულად კი, ეს ასე მოხდა: 1987 წელს, მშვიდობის დაცვის კომიტეტის ხაზით, ოლიმპიას ესტუმრა დელეგაცია, რომლის შემადგენლობაშიც მოქანდაკე გიორგი შხვაცაბაიაც იყო. ოლიმპიის ღირსშესანიშნაობათა დათვალიერების შემდეგ, მუზეუმებში ძველი ბერძნული ხელოვნების უიშვიათესი ქმნილებების ნახვამ წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მოქანდაკეზე. იმავე საღამოს ოლიმპიის მერმა დელეგაციას უმასპინძლა, სტუმრებს შორის რუსეთის მშვიდობის კომიტეტის წარმომადგენლებიც იყვნენ. ბანკეტზე, ერთ-ერთმა რუსმა ორატორმა, თითქოს მასპინძელთა გამბლეობას ცდისო, თავისი სიტყვა არ იქნა და არ დაასრულა, თანაც მენტორის ტონით ბერძნებს საბერძნეთის ისტორიას ასწავლიდა, ოლიმპიური შეჯიბრებების მნიშვნელობას უხსნიდა და ამას ყველაფერს მასავით ფეხზე მდგომ თარჯიმანს ათარგმნინებდა. ამ გაუთავებელი ტირადებით გაბეზრებულმა, მოთმინების ფიალა გადავსებულმა, „ქადაგად დავარდნილი“ ორატორი შეაჩერა ხმამაღალი შეძახილით „სტოპ!!!“. უცებ სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა, რუსი ორატორი დადუმდა. ფეხზე წამოჭრილმა გიორგიმ კი, შემდეგი განაცხადა: „ამ წმინდა მიწაზე, ჩვენ მოკვდავებს ბევრი ლაპარაკის უფლება არ გვაქვს, თუ ძალიან გინდათ, უბრალოდ დაიჩოქეთ და ღმერთს, ან თუნდაც ღმერთებს, ვისიც თქვენ გწამთ, შესწირეთ მადლობა, რომ ამ მიწაზე ყოფნის და შედევრების ნახვის უფლება მოგეცათ“. ამ სიტყვების გაგონებაზე, მასპინძლები შემოეხვივნენ მოქანდაკეს და მადლიერების ნიშნად, სათითაოდ ხელს ართმევდნენ. პირველი, ვინც მოქანდაკესთან მივიდა ბერძნული კულტურის მიმართ ასეთი გულწრფელი სიყვარულის გამოხატულებისათვის მადლობის სათქმელად, იყო ოლიმპიის მერი სპირო ფოტინოსი. იგი იყო

პროფესიით ხელოვნებათმცოდნე-კულტუროლოგი, ადამიანი, რომელმაც მთელი ოლიმპიის და ოლიმპიური შეჯიბრებების შესახებ არაერთი წიგნი გამოაქვეყნა. ასეთ სპეციალისტს „მოძღვრავდა“ მშვიდობის დაცვის ოლიმპიური კომიტეტის რუსი წარმომადგენელი. გიორგი შხვაცაბაია გაეცნო სპირო ფოტინოს, რომელიც ბანკეტის მსვლელობისას, ქართველ მოქანდაკეს აღარც მოსცილებია, სასტუმრომდეც გააცილა, სადაც იხილა მოქანდაკის ნამუშევრების ფოტოები. განსაკუთრებით მოეწონა ერთი, რომლის პატარა ერთ-მეტრიანი მოდელი თან ჰქონდა წამოღებული გიორგი შხვაცაბაიას. ეს იყო ქანდაკება „თავისუფლება“ („მშვიდობის ჩირაღდნის“ ერთგვარი პროტო სახე.). ეს ქანდაკება გიორგი შხვაცაბაიას და არქიტექტორ ნოდარ მგალობლიშვილს თბილისის გმირთა მოედანზე დასადგმელად ჰქონდათ გამიზნული, მაგრამ ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკური ვითარების გამო, ეს მაშინ ვერ მოხერხდა. სწორედ აღნიშნული ქანდაკება იმდენად მოეწონა ხელოვნებათმცოდნე-მერს, რომ შესთავაზა მოქანდაკეს მისი ზომებში გაზრდა და მასალაში გადატანა, რათა ოლიმპიაში მისი დადგმის უფლების მოპოვებისთვის ეზრუნა. პიროს ფოტინოსის ეს საოცარი ძალისხმევა საბერძნეთის პრემიერ-მინისტრამდე და იქიდან კი, საქართველოს უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარე ირაკლი აბაშიძემდე უნდა ჩაეღწია. საქმეში საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტრო, კულტურის სამინისტრო, შინაგან საქმეთა სამინისტრო და, რასაკვირველია, საბერძნეთში საქართველოს საელჩოს წარმომადგენელი (ავთანდილ მიქაბერიძე) ჩაერთო. სრული ხუთი წელი დასჭირდა გიორგი შხვაცაბაიას იმისთვის, რომ ფაქტობრივად ახალი ქანდაკება შეექმნა, შემდეგ ბრინჯაოში ჩამოესხათ და ყველა ის ოფიციალური პროცედურა გაევლო, რომელიც საქართველოდან საბერძნეთში ძეგლის გამგზავრებას და მისი ოლიმპიაში დამკვიდრებას ახლდა.

1992 წლის 5 ივლისს, ბარსელონას ოლიმპიადის წინ, საბერძნეთის ქალაქ ოლიმპიაში საზეიმოდ გაიხსნა ქართველი მოქანდაკის გიორგი შხვაცაბაიას მიერ შექმნილი ფრთოსანი

ქალღმერთის 3-მეტრიანი ბრინჯაოს ქანდაკება „მშვიდობის ჩირაღდანი“, რომელიც საბერძნეთის კარიერებში მოპოვებული უძვირფასესი პენტელის მარმარილოს კვარცხლბეკზეა (2 მეტრი) აღმართული. ქანდაკების სადგამს ამშვენებს ქართულ და ბერძნულ ენებზე გაკეთებული წარწერა, რომელიც ძეგლის ავტორის ვინაობას სამარადჟამოდ აღბეჭდავს უძველესი ცივილიზაციის აკვანში — ოლიმპიაში. ქანდაკება დაიდგა იმ ქალაქ-ნაკრძალში, სადაც სულ 400 მეტრში იდგა „ქვეყნიერების შვიდი საოცრების“ ერთ-ერთი საოცრება — ზევსის ქანდაკება, ყველა დროის უდიდესი მოქანდაკის, ფიდიასის ხელთქმნილი. აქვე, დღესაც დგას პრაქსიტელის (პრაქსიტელესი) ქანდაკება „ჰერმესი“.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ის ფაქტი, რომ ქართველი მოქანდაკის ძეგლის საზეიმო გახსნა მოხდა ჰერას ტაძრის სიახლოვეს, — იმ ადგილას, სადაც პირველი ოლიმპიელი სპორტსმენი, მეორეს ხელიდან ხელში გადასცემს ჩირაღდანს, ის კი, მომდევნოს, სანამ ჩირაღდანი არ ჩააღწევს, ოლიმპიადის ჩატარების ადგილამდე (ამ შემთხვევაში, ბარსელონამდე).

მოქანდაკემ ქანდაკება ისე გადაწყვიტა, რომ გამარჯვების ქალღმერთ ნიკეს ზევით ატყორცნილი ფრთები, სიმბოლურად, ჩირაღდნის ფორმას იძენს. ფრთოსანი ქალღმერთის პეპლოსში გამოწყობილი სხეულის ქვედა ნაწილი არქაული კორას მსგავსი სტატიკით არის აღბეჭდილი, რასაც ხაზს უსვამს პეპლოსის მკაცრად დაშვებული მწყობრი დრაპირება. ამ სტატიკიდან ამოზრდილია სხეულის არაჩვეულებრივად დინამიკური ზედა ნაწილი, ზეცისკენ ძლიერად ატყორცნილი ფრთებით და ქალღმერთის სახის არაჩვეულებრივი ექსპრესიით. ქალღმერთის ფართოდ გაღებული ბაგიდან თითქოს მშვიდობის განუხრელი დაცვის მოწოდება ისმის. „მშვიდობის ჩირაღდნის“ სკულპტურული ფორმა შიგნიდან ვითარდება და ძალას იკრებს, რათა ზედაპირზე ამოხეთქოს და ძველბერძენ ოლიმპიელთა გამარჯვების სადიდებელი ჰიმნი („პეონიოს“) მთელი ხმით დასჭექოს. სხეულის ქვედა

ნაწილიდან ამოტყორცნილი ენერგია ქალღმერთის მძლავრი ფრთების სილაღეს უერთდება.

ამ ნაწარმოებში გვხიბლავს არა მხოლოდ მისი გადაწყვეტის გარეგნული მხარე, მისი სტილისტიკა, არამედ მოქანდაკის აზრის და გრძნობის გამოსახვის ერთიანობა,მხატვრული სახის მთლიანობა. ყველა დეტალი ამ მთლიანობაშია ჩაქსოვილი. ფორმა ორგანულად იზრდება, არც ერთი შემთხვევითი დეტალი, ყველაფერი შინაგანი აუცილებლობით არის ნაკარნახევი.

ქანდაკებაში შერწყმულია სხვადასხვა ეპოქის კულტურულ მონაპოვართან დაკავშირებული რამდენიმე ქვეტექსტი: არქაიკის (კორა), ელინიზმის (ნიკე სამოთრაკიელი), რომანტიზმის (ფრანსუა რიუდის „მარსელიეზა“ – პარიზის ტრიუმფალურ თაღზე), ხოლო გვერდითი ხედიდან, თანამედროვე მხატვრული პლასტიკისთვის დამახასიათებელი სივრცობრივი ნაპრალი, ე.წ. „სივრცის ანაჭერი“, რომელიც სინთეზურად ერწყმის ქანდაკების მთლიან კონსტრუქციას. ბედნიერია, თანამედროვე ხელოვანი, რომ რეტროსპექციაში შეუძლია წარმოიდგინოს და განავითაროს წარსულ საუკუნეთა დიად ნაშთებში აკუმულირებული შემოქმედებითი მიგნებები.

ბერძნული პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ამ ისტორიულ ფაქტს. ცნობილმა ბერძენმა არქიტექტორმა იოვანეს სეფერლისმა, ქანდაკების საზეიმო გახსნაზე, შემდეგი განაცხადა: „ორი ათასი წლის შემდეგ ეს იქნება პირველი ხელოვნების ნიმუში, შექმნილი დიდი მოქანდაკის მიერ, რომელიც ძველ ბერძენთა უკვდავ ნამუშევრებთან ერთად, საუკუნეებს გაუძლებს“. ეს შეფასება მნიშვნელოვანია, რადგან ამ ქალაქ-ნაკრძალში, რაიმეს დადგმა (თუნდაც ეს საჩუქარი იყოს), მხოლოდ სპეციალისტი-ექსპერტებისგან შემდგარი ავტორიტეტული კომისიის ერთსულოვანი თანხმობით არის შესაძლებელი. ქართველი მოქანდაკის ნამუშევრის განხილვას სპეციალურად გერმანიიდან მოწვეული სპეციალისტებიც დაესწრნენ. ექსპერტთა კომისიამ ქანდაკების დადგმაზე ერთხმად გასცა თანხმობა.

საზეიმო გახსნას საქართველოდან 30-კაციანი (აქედან,

5 წარმომადგენელი საქართველოს ეროვნული ოლიმპიური კომიტეტიდან, დელეგაციას ხელმძღვანელობდა საქართველოს იმჟამინდელი ვიცე-პრემიერი ირაკლი სურგულაძე, დელეგაციაში იყვნენ: პაატა ნაცვლიშვილი. ზურაბ აბაშიძე, ავთანდილ მიქაბერიძე, არქიტექტორი ოთარ ლითანიშვილი, თავად ძეგლის ავტორი გიორგი შხვაცაბაია და სხვები). საქართველოში ომი იწყებოდა, ამის გამო, ქართული საზოგადოებრივი ინტერესის ორბიტაში ვერ მოხვდა ის ფაქტი, რომელსაც მსოფლიოს 42-ქვეყნიდან აკრედიტებული ჟურნალისტები გადასცემდნენ თავიანთ ქვეყნებს.

1992 წლის 29 მაისს საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო საბჭოს თავმჯდომარეს, ედუარდ შევარდნაძეს, საბერძნეთიდან შემდეგი შინაარსის წერილი მოუვიდა:

„ბატონო თავმჯდომარევ,

როგორც თქვენთვის ცნობილია, საქართველოს ეროვნულმა ოლიმპიურმა კომიტეტმა და გამოჩენილმა ქართველმა მოქანდაკემ გიორგი შხვაცაბაია-კოლხმა ქალაქ ოლიმპიას, რომლის წარმომადგენელიც, მაქვს პატივი, ვიყო, მიუძღვნეს ხელოვნების შესანიშნავი ქმნილება — „მშვიდობის ჩირაღდანი“.

ჩვენი დღევანდელობისთვის ეს უაღრესად ღრმა, სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე ნამუშევარი საუკუნოდ დაამშვენებს, ძველი ბერძნული ხელოვნების შესანიშნავ ქმნილებებთან ერთად, იმ ადგილს, სადაც იშვნენ კაცობრიობის ყველაზე კეთილშობილური შეჯიბრებანი.

ეს ძეგლი, ბატონო თავმჯდომარევ, საუკეთესოდ გამოხატავს აგრეთვე უძველეს ურთიერთობებს საბერძნეთსა და საქართველოს შორის, ისევე, როგორც მშვიდობისმოყვარე გრძნობებს ქართველი ხალხისას, რომელიც, ოლიმპიის მოსახლეობის შეგნებით, არის ამ ძეგლის ჭეშმარიტი მომძღვნელი.

ბატონო თავმჯდომარევ!

ვსარგებლობ იმ გარემოებით, რომ თქვენს ქვეყანაში ბრუნდება გიორგი შხვაცაბაია-კოლხი, რომელიც მიგვაჩნია

ჩვენს ხალხებს შორის მეგობრობის შესანიშნავ დესპანად, და ჩემ მოვალეობად ვთვლი გამოვიგზავნოთ ეს წერილი, როგორც გულწრფელი გამოხატულება მადლობისა და ოლიმპიის მოსახლეობის სურვილებისა,თქვენი ქვეყნის მშვიდობისმოყვარე ხალხის მიმართ.

დიდი პატივისცემით,
გიორგის კოშმოპულოსი — ძველი ოლიმპიის მერი.[1]

ბერძნული გაზეთი „დემოკრატია“ კი ასე აფასებდა ამ ფაქტს: „ჩვენ ვიხილეთ თანამედროვე ნიკე შექმნილი საუკუნის თვალსაჩინო მოქანდაკის მიერ, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ძეგლი შესანიშნავად ასახავს მშვიდობისადმი მიზანსწრაფვას“.[2]

სამწუხაროდ, მშვიდობისმოყვარე მოქანდაკის ამ პაციფისტური გზავნილისადმი, ოლიმპიადის მსვლელობის მიუხედავად, როდესაც ისტორიულად წყდებოდა ხოლმე, ყოველგვარი საომარი მოქმედებები, საქართველოში არათუ შეჩერებულა, არამედ მთელი ძალით იფეთქა საზარელმა ომმა. ამიტომ გაფერმკრთალდა მოქანდაკის მოგონებებში, ნებისმიერი ხელოვანისთვის საამაყო ის აღმატებული შეფასებები, რომელიც ერგო გიორგი შხვაცაბაიას და მის ქმნილებას ლოზანიდან ოლიმპიური საერთაშორისო კომიტეტის იმჟამინდელი თავმჯდომარის — ანტონიო სამარანჩასგან, საბერძნეთის იმჟამინდელი პრეზიდენტის — კონსტანტინოს კარამანლისისა და ბერძნული პარლამენტის მაშინდელი სპიკერის ათანას კანელოპულოსისგან.

ცნობილმა ბერძენმა ექსპერტმა ხელოვნების დარგში ანდრეას კალიგასმა გაზეთ „ავლის“ ფურცლებზე აღნიშნა: „საოცარია ეს ძეგლი-სიმბოლო. საოცარია ისიც, თუ როგორი ვირტუოზულობით იყენებს მოქანდაკე სხვადასხვა

---

[1] ამ ოფიციალური წერილის შინაარსი, ქალაქის მერმა, ქანდაკების საზეიმო გახსნაზეც წარმოთქვა და ეს ტექსტი გამოქვეყნდა ბერძნულ გაზეთში „ავლი“, 1992 წ., ივნისი.

[2] ბერძნული გაზეთებიდან ამონაჭრები და სტატიაში გამოყენებული დოკუმენტაცია დაცულია მოქანდაკის პირად არქივში.

პლასტიკურ ხერხს". ხელოვნების ნიმუშს რომ პოლიტიკოსზე უკეთ შეუძლია მშვიდობის დესპანის როლის შესრულება, ოლიმპიაში ძეგლის გახსნისას, საბერძნეთის პარლამენტის სპიკერის, ათანას კანელოპულოსის წარმოთქმულ სიტყვაში გამოჩნდა. ტექსტი ადგილობრივმა გაზეთმა „დემოკრატია" დაბეჭდა: „საბერძნეთის პარლამენტი, მთავრობა, ბერძენი ხალხი, ელადას მოსახლეობა და ოლიმპიელები გამოხატავენ უდიდეს მადლიერებას ამ კეთილშობილური და დროული საჩუქარისთვის. იმ დროს, როცა ბალკანეთის მხარეში ომის ღრუბლები ემუქრება მშვიდობას და არის განცდა ჩვენი ისტორიის, ჩვენი წმინდა მაკედონიის ისტორიის უზურპაციისა, ბერძენი ხალხი აფასებს ამ მშვენიერ საჩუქარს, როგორც მშვიდობის, საერთაშორისო სოლიდარობის და ისტორიის პატივისცემის გამოხატულებას. ამიერიდან, ჩვენს მეგობარ საქართველოს რესპუბლიკასთან დაგვაკავშირებს ეს გასაოცარი ძეგლი-სიმბოლო. კიდევ ერთხელ გამოვხატავ ჩვენს მადლობას საქართველოს ხალხისა და მთავრობისადმი, ისევე, როგორც მისი ოლიმპიური კომიტეტისადმი, „მშვიდობის ჩირაღდნის" ავტორისადმი, რომლის გახსნის პატივი და რომლის მშვენების და ღირსების წარდგენა მაღალი ესთეტიკური გემოვნების მქონე ბერძენთა განცვიფრებული მზერისთვის, დღეს წილად მხვდა მე".[1]

ნიშანდობლივია, რომ დროთა განმავლობაში, ქანდაკება იმდენად ადაპტირდა და ისე ორგანულად შეერწყა „უცხო მიწას", რომ როდესაც ოლიმპიის ქალაქ-ნაკრძალის კრონოსის მთის (სადაც ზევსის მამის სიმბოლური საფლავია) ფერდობზე შეფენილ ტყეს ცეცხლი გაუჩნდა, საბერძნეთის გაზეთების პირველ ფურცლებზე გიორგი შხვაცაბაიას „მშვიდობის ჩირაღდნის" ფონზე გადაღებული საბერძნეთის პრეზიდენტი, ქალაქ ოლიმპიის გადასარჩენად მსოფლიოსგან შველას ითხოვდა. ეს ფოტოსურათი შემდეგ, ფრანგული გაზეთის Le Monde (28.03.2007) მთავარ, სატიტულო გვერდზე მოხვდა.

[1] ბერძნული გაზეთებიდან ამონაჭრები და სტატიაში გამოყენებული დოკუმენტაცია დაცულია მოქანდაკის პირად არქივში

თითქოს, საბერძნეთის შეშფოთებული გზავნილი „SOS“ მსოფლიომ გიორგი შხვაცაბაიას ფრთოსანი ქალღმერთის ბაგეებიდან შეიტყო.

ოლიმპიის შემდეგ, ამჯერად, უკვე არა საქართველოს ოლიმპიური კომიტეტის სახელით, არამედ, უშუალოდ, ავტორის მიერ მიძღვნილი, კიდევ ერთი ქანდაკება დაიდგა ერთიანი საბერძნეთის პირველ დედაქალაქში, ქალაქ ფოთთან დაძმობილებულ ბერძნულ საპორტო ქალაქ ნავპლიონში.

„დედა-სამშობლო“ – ასე ეწოდება გიორგი შხვაცაბაიას ბრინჯაოს ქანდაკებას, რომელიც ტრადიციულ ბერძნულ სამოსში – პეპლოსში გამოწყობილი ქალის მონუმენტურ ფიგურას ასახავს.

თხელი პეპლოსის რიტმულად დაშვებული ნაოჭების ქვეშ სხეულის „მფეთქავი“ ნაკეთები მოჩანს. ქალის დახრილი თავი, ბერძნული კლასიკური სახის ნაკეთებით, საოცარ სიმშვიდეს ასხივებს. იქმნება ერთგვარი ასოციაცია ერეხტეიონის ცნობილ კარიატიდებთან, ოღონდ სამშობლოს იდეის სიმბოლური ეს გამოსახულება, თავისი თაუშეკავებული მოძრაობით არქიტექტურის მზიდავი ელემენტი კი არა, არამედ დამოუკიდებელი ფუნქციის მატარებელი ქანდაკებაა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს, მოქანდაკემ ამ სიმბოლურ მხატვრულ სახეში, ძველი ბერძენი ქალღმერთის – დემეტრას პერსონიფიცირება გადაწყვიტა. „დედა-სამშობლოს“ იდეის განსხეულება, მან ნაყოფიერებისა და ოჯახის სიმტკიცის მფარველ ქალს დააკისრა, რომელსაც ცალ ხელში ოჯახური კერიის სიმბოლო, ხოლო მეორეში – ოდესღაც საბერძნეთის ეკონომიკური სიძლიერის სიმბოლო, ზეთისხილის აყვავებული რტო უჭირავს. თანამედროვე, პრაგმატულად მოაზროვნე ბერძნები გაკვირვებას ვერ მალავდნენ ასეთი ძვირადღირებული ქანდაკების უსასყიდლოდ, ძღვნად გადაცემის გამო, რომელიც, მათივე გამოთვლით, მრავალმილიონიანი დოლარის ღირებულების ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენდა. ამასთან დაკავშირებით,მოქანდაკის პასუხი, რაც ადგილობრივ გაზეთშიც დაიბეჭდა, ასეთი იყო: „ეს არის ჩემი მოკრძალებული მადლობა

საბერძნეთისადმი, რომელმაც საუკუნეთა განმავლობაში უდიდესი ღვაწლი გაიღო მსოფლიოსთვის“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- შხვაცაბაია გ., კატალოგი, ტექსტი ირინე აბესაძის, გამ., ხელოვნება, თბ., 1990
- გიორგი შხვაცაბაიას პირადი არქივი, ხელნაწერის უფლებით

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

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობა რუსთაველზე – „მითი“ და ისტორიული რეალობა

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობა, რომელიც თბილისში რუსთაველის პროსპექტზე მდებარეობს, ერთ-ერთი გამორჩეულია ქუჩის განაშენიანებში. ფასადის აგებულება, ქვისა და ლითონის ორნამენტული აივნები, კარ-სარკმლების დეკორატიული ალათები, განსკუთრებით კი შუა საუკუნეების გოთიკის მსგავსი კოშკები, ერთგვარად ზღაპრული იერითა და იდუმალებით აღავსებს მას... თავისი მითები ამ შენობასაც აქვს... მასზე, მის ძველ თუ ახალ მფლობელებსა და მკვიდრებზე სხვადასხვა ამბავს ყვებიან, მაგრამ როგორია შენობის რეალური ისტორია? რას გვეუბნება დოკუმენტური საარქივო მასალა? ჩვენი ნაშრომი ეძღვნება მის ისტორიას, ჩვენ მიერ არქივში მიკვლეულ ახალ დოკუმენტს, რომელიც ახლანდელი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობის მე-19 საუკუნის ისტორიას აზუსტებს: მისი პირველი მფლობელისა და აღმშენებლის — მამუკა ორბელიანის წერილი საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ შენობის აგების შედარებით ზუსტი პერიოდი — 1850-იანი წლების მეორე ნახევარი. ორბელიანების დროინელი შენობის ფორმები კი ძველი საფოსტო ბარათებით დგინდება. მისი შედარება შენობის ახლანდელ კომპოზიციასთან გვიჩვენებს, რომ მისმა მეორე არქიტექტორმა — ოზეროვმა მისდია იმ არქიტექტურულ დანაწევრებას, რაც დახვდა და ფასადი ამ დანაწევრების გათვალისწინებით გადაასხვაფერა.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის არქიტექტურის საფუძვლიანი კვლევა აქამდე არ განხორციელებულა, რუსთაველის პროსპექტის

განაშენიანებას და ქალაქის შენობებს თავის ნაშრომში შეეხნენ ცალკეული მკვლევრები, რომელთა ყურადღება ჩვენმა უნივერსიტეტმაც მიიქცია. ჩვენ ნაშრომში წარმოდგენილი მასალა კი – საარქივო დოკუმენტი და დაკვირვებები კვლევის ახალ ეტაპზეა და ნათელს ჰფენს შენობის ადრეული ისტორიის და არქიტექტურის საკითხებს.

რუსთაველის პროსპექტის განაშენიანებას თავის ნაშრომში შეეხო არაერთი მკვლევარი, რომლებიც ძველი თბილისის ისტორიას და არქიტექტურას იკვლევდნენ. ვახტანგ ბერიძე, თემურ ბერიძე, გიორგი ბეჟანაშვილი.[1] ბოლო წლებში შენობით დაინტერესებული კოლეგებისაგან უნდა გამოვყო დავით ხოშტარია, რომელმაც მნიშვნელოვანი საქმე გააკეთა: შეისწავლა რა თბილისის სასტუმროების ისტორია, ჩვენს შენობასაც შეეხო და თავის წიგნში დაახლოებით ოთხი გვერდი დაუთმო მას. აქვე გამოაქვეყნა შენობის რამდენიმე ძველი ფოტო. მან მშენებლობის სხვადასხვა პერიოდში მისი ფუნქციის, მფლობელებისა და რეკონსტრუქციის შესახებ უმნიშვნელოვანესი ცნობები შეაგროვა და ერთად მოუყარა თავი.[2]

2015 წელს, შენობის რეაბილიტაციის პროექტისთვის ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევა მაია იზორიამ ჩაატარა. მან, თავისი ამოცანიდან გამომდინარე, შენობის დაზიანებებზე გააკეთა აქცენტი. ისტორიულ-საინფორმაციო ნაწილი კი დავით ხოშტარიასა და სხვა, ძველ ავტორებზე დაყრდნობით წარმოადგინა.[3]

ჩვენი ქალაქის მთავარი პროსპექტი – რუსთაველის პროსპექტი – თბილისის არქიტექტურის ისტორიის ერთი დიდი მატიანეა. ყველა შენობა და თავად პროსპექტი, როგორც

---

[1] ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბ., 1960, 1963, I, II, ბეჟანიშვილი გ., რუსთაველის პროსპექტი და მოედანი, 1967, გერსამია თ., ძველი თბილისი, თბ., 1984

[2] ხოშტარია დ., თბილისის ძველი სასტუმროები, თბ., 2011

[3] იზორია მ.,ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევა – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, შპს არქიტექსის დაკვეთა რეაბილიტაციის პროექტისთვის, თბ., 2015

მთლიანობა, ესთეტიკურადაც და ისტორიულადაც განუზომლად ფასეულია, რადგან შენობები, რომლებიც თავის დროზე მძივად აეწყო ქუჩის გაყოლებაზე, შეეხამა ერთმანეთს და გარემოს... ეს კი მათი დამკვეთების გემოვნებისა და არქიტექტორების პროფესიონალიზმის დამსახურებაა. თეატრისა და კინოს უნიერსიტეტის შენობა თავის ღირსეულ ადგილს იკავებს ამ მშვენიერ განაშენიანებაში (სურ. 19).

დღევანდელი რუსთაველის პროსპექტი ოდესღაც თბილისის გარეუბანს წარმოადგენდა და მას ასეც უწოდებდნენ „გარეთუბანი“. ამ ტერიტორიის განაშენიანება XVI–XVIII საუკუნეებიდან იწყება და ევროპული ქუჩის იერი XIX საუკუნის განმავლობაში შეიძინა. თავდაპირველად კი ეს ტერიტორია, სოლოლაკიდან ალექსანდრეს ბაღამდის, ორბელიანების, არაგვის ერისთავის, მუხრანბატონის, ციციშვილების, აბაშიძეების საბინადროები ყოფილა. დღევანდელი რუსთაველის პროსპექტის ხაზზე **დილმის გზა** გადიოდა, რომელსაც მოგვიანებით, **რუსეთის გზას** უწოდებდნენ. 1840-იან წლებში კი რუსეთის მთავარმართებლის – **გოლოვინის** სახელი დაერქვა. დამოუკიდებელი საქართველოს არსებობის პერიოდში მას სახელწოდება შეუცვალეს: 1918 წელს მიანიჭეს შოთა რუსთაველის სახელი.

თეატრისა და კინოს უნიევრსიტეტი, როგორც ითქვა, უშუალოდ ემეზობლება რუსთაველის თეატრის (ყოფილი სახაზინო თეატრი) შენობას, რომელმაც აშენებისთანავე საყოველთაო ყურადღება მიიპყრო და თბილისური ღია ბარათების ერთ-ერთი მუდმივი თემა გახდა.

თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობის დღევანდელი იერი არქიტექტორმა ალექსანდრე ოზეროვმა განსაზღვრა. სწორედ მან 1910 წელს შენობის რეკონსტრუქციის პროექტი შეადგინა და განახორციელა კიდეც. თუმცა, შენობის ისტორია გაცილებით ადრე იწყება, მე-19 საუკუნეში, როცა აქ გენერალმა მამუკა ორბელიანმა სახლი ააშენა (სურ. 20).

მამუკა თომას (თამაზის) ძე ორბელიანი (1800-1871) იყო

რუსეთის არმიის გენერალ-მაიორი[1]. თუმცა ამას ხელი არ შეუშლია მისთვის 1832 წლის აჯანყებაში მიეღო მონაწილეობა[2]. მაშინ მას მიუსაჯეს მალაროსიულ ყაზახთა პოლკში სამხედრო სამსახური[3]. 1840-იან წლებში მამუკა ორბელიანი განჯის მაზრის უფროსი იყო, ნიკოლოზ ბარათაშვილის საბედისწერო გააწყეტილება, წასულიყო განჯაში, მამუკა ორბელიანის იქ ყოფნით ბევრად იყო განსაზღვრული. ვიცით ისიც, რომ მამუკა ორბელიანი შემდგომ, 1847 წელს შედიოდა ბარათაშვილის თხზულებათა კრებულის გამოცემის ინიციატორთა ჯგუფში. ჩანს, ის ლექსებსაც წერდა: ჟურნალ „ცისკარის“ 1862 წლის №9-ში გამოქვეყნებულია მისი პატრიოტული ლექსი (უსათაურო). ცნობილია, ისიც, რომ ის ფულადი შემწეობით ეხმარებოდა ჟურნალ „ცისკარს“. მამუკა ორბელიანი 1871 წელს გარდაიცვალა და სიონის ტაძარში დაკრძალეს[4].

ლიტერატურაში, სადაც ორბელიანების სახლია ნახსენები, მითითებულია, რომ ის გოლოვინის პროსპექტზე მამუკა ორბელიანმა 1840-იან წლებში ააშენა[5]. თუმცა ჩვენ არქივში მივაკვლიეთ დოკუმენტს, რომელიც ამ ინფორმაციის სიმცდარეზე მიუთითებს. არქივში დაცულია წერილი, რაც მამუკა ჯამბაკურ-ორბლიანის თხოვნას წარმოადგენს[6]. ის ითხოვს გოლოვინის პროსპექტზე არსებულ მის ნაკვეთში სახლის მშენებლობაზე ნებართვას. **თხოვნა 1853 წლით** არის დათარიღებული. აქედან გამომდინარე, პირველი ნაგებობა ამ ადგილზე 1850-იანი წლების შუა ხანებში უნდა აშენებულიყო. სამწუხაროდ, ამ თავდაპირველი ნაგებობის პროექტს არქივში ვერ მივაკვლიეთ. თუმცა შემორჩენილია ძველი ფოტოები და

[1] ბერძენიშვილი მ., მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის, II ტ., 1983

[2] გოზალიშვილი, 1832 წლის შეთქმულება, ტ. 3

[3] საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი: მასალები XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიისათვის, რედ. ჩხეიძე რ., თბ. 2011

[4] ბერძნიშვილი მ., დასახ. ნაშრ., გვ. 154

[5] ხოშტარია დ., დასახ. ნაშრომი, იზორია მ., დასახ. ნაშრომი

[6] კნიაზ ჯამბაკურ-ორბელიანის გოლოვინის ქუჩაზე სახლის აშენების ნებართვა, სცა, ფონდი 205, საქმე 1123

ღია ბარათები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევს წარმოდგენა ვიქონიოთ იმ პერიოდის ორბელიანების შენობის იერსახეზე (სურ. 21, 22). როგორც ირკვევა, ეს იყო თბილისურ არქიტექტურაში იმ დროს პოპულარული იერსახის შენობა, რომლის მხატვრულ სახეს განსაზღვრავდა ქუჩის მხარეს გამომაეალი ფართო ხის აივნები, აჟურული მოაჯირებითა და სამყურა თაღებით.

ჩვენ გვაქვს ამ პერიოდის რუსთაველის პროსპექტის, მაშინდელი გოლოვინის პროსპექტის ფოტოები, რომლებზეც მამუკა ორბალიანის სახლიც ჩანს. (სურ. 21) ეს არის ორსართულიანი შენობა; ხის, ლამაზაივნებიანი თბილისური სახლის ის ვარიანტი, რომელმაც XIX საუკუნის შუა ხანებში ადგილი დაიმკვიდრა თბილისში. როგორც ცნობილია, თბილისური სახლის ტიპი, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში აღმოცენდა და მისი ერთ-ერთი სახასიათო ელემენტი ფასადს გაყოლებული ხის აივნები იყო. თუმცა, თავდაპირველად, თბილისური სახლები მხოლოდ შიდა ეზოს მხარეს იყო აივნების უწყვეტი რიგით გაწყობილი. მათი ქუჩისკენ მიმართული ფასადები კი რუსეთში შემუშავებული პროექტების (აპრობირებული ფასადების) მიხედვით შენდებოდა. XIX საუკუნის შუა ხანებში ფასადების კონტროლი შედარებით ლიბერალური გახდა და ადგილობრივი არქიტექტურისთვის სახასიათო ხის აივანმა ქუჩის მხარესაც გადმოინაცვლა. ასეთ სახლებს ხის ლამაზთაღებიანი აივნები ქუჩის მხარესაც აქვთ მიმართული. ხის დიდი, მხატვრულად გაფორმებული მოაჯირებითა და თაღებით შემკული აივანი მთავარი ფასადის მხატვრული აქცენტი ხდება. მამუკა ორბელიანის სახლი თუმცა კი დღევანდელი შენობის ბირთვია, მაგრამ მისი ფასადისა და აივნებისგან აღარაფერი დარჩა. მიუხედავად ამისა, თბილისმა სხვა ქუჩებზე შემოინახა ამ პერიოდის სახლები და ისინი ორბელიანთა პერიოდის შენობის პარალელებად გამოგვადგება. მაგალითად, სახლი ალექსანდრე ჭავჭავაძის №6/16, რომელიც ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარეობს და ორივე ქუჩის მხარეს ხის აივან-შუშაბანდებით გამოდის. მსგავსი

პრინციპითაა დაპროექტებული საცხოვრებელი სახლები ამაღლების ქუჩაზე (№8 და №23), სახლი ერეკლე II-ის მოედნზე (№10) ანდა დადიანის ქუჩის შესანიშნავი ნიმუში (№34/17), თავისი ნახევარწრიული აივნით და სხვანი. ამ სახლებს თავისი არქიტექტურით, პროპორციებით, ბუნებრივი მასალის გამოყენებით, ქუჩის ხასიათის ჩამოყალიბებაში თავისებური ხასიათი შეაქვთ; ისინი ქმნიან ქუჩის მყუდრო, ინტიმურ, თბილ გარემოს. ზემოთ მოყვანილი სახლების ყველა ნიმუშისგან, ორბელიანების ნაგებობა იმით განსხვავდება, რომ ქუჩის დაგეგმარებაში ის უფრო დიდ მონაკვეთს იკავებს – გადაჭიმულია მის გაყოლებაზე და შენობის სამივე აივანს ქუჩის განაშენიანებაში მხატვრული დატვირთვა აქვს მინიჭებული.

1866 წლიდან, შენობას აქირავებდნენ სასტუმროებზე, პირველ სართულზე კი მაღაზიები იყო გაბსნილი.[1] აქ ჯერ იყო სასტუმრო სახელწოდებით „ლირა“, შემდგომ „ამერიკა“. იმ დროის გაზეთებში სასტუმროს სარეკლამო განცხადებებია განთავსებული.[2] სასტუმრო კლიენტებს იზიდავდა კომფორტული ნომრებით, ევროპული სამზარეულოთი და კახური ღვინოებით. ჰქონდა საერთო დარბაზი. ალბათ, სწორედ აქ იმართებოდა აუქციონები, რომლებზეც იმდროინდელი გაზეთები გვაწვდიან ცნობებს[3]. სახლის გაქირავება მამუკა ორბელიანის გარდაცვალების შემდგომ, მისმა მემკვიდრემ – კონსტანტინე ორბელიანმაც განაგრძო. სასტუმრო სახელებს იცვლიდა: ერთი პერიოდი „როსია“ დაარქვეს. საუკუნის ბოლოს კი „ბოიარსკაია გოსტინიცას“ სახელით გახდა ცნობილი.

1910-იან წლებში ორბელიანებმა სასტუმრო გაყიდეს. ამ დროიდან აქ სასტუმრო „პალასმა“ დაიდო ბინა. ორბელიანთა სასტუმროს მყუდრო და „შინაურული“ იერი არ ესადაგებოდა მისი ახალი მფლობელის – არამიანცის მიზნებს. არამიანცს სურდა შთამბეჭდავი, მაღალი კლასის სასტუმრო ჰქონოდა, რომელიც თავისი მდიდრულობითა და კომფორტით მოახდენდა

[1] ხოშტარია დ., თბილისის ძველი სასტუმროები, თბ., 2011, გვ. 55
[2] გაზეთი Кавказ, 1867, №81, 97, 99
[3] იქვე, 1870, №33

შთაბეჭდილებას და მიიზიდავდა ქალაქის სტუმრებს. სწორედ მან მოიწვია არქიტექტორი – ალექსანდრე ოზეროვი, რომელსაც შენობის გადაკეთება დაავალა. მან შენობის ფასადს სრულიად უცვალა სახე, თუმცა ფასადების შედარება გვიჩვენებს, რომ მან ძველი სტრუქტურა შეინარჩუნა: ღიობთა მონაცვლეობა და პროპორციები სწორედ ამის დასტურია. სხვა მხრივ კი, არქიტექტორმა ახალი ფასადი ისეთ სტილში გადაწყვიტა, რომელიც მისი ინდივიდუალური ხელწერის ფარგლებში თავსდებოდა.

ალექსანდრე ოზეროვის შემოქმედებითი სტილი სავსებით ინდივიდუალურია. მისი შენობები ადვილად ამოიცნობა დეტალებისა და არქიტექტურული თავისებურებების მიხედვით. უყვარს გოთიკა და ფორმათა გოთიკური დაწვრილმანება, არქიტექტურული მასების ვერტიკალური რიტმი და აჟურული დეტალების სიმსუბუქე. იმავდროულად სიახლეებიც იზიდავს: XX საუკუნის დასაწყისის ახალი სტილი – მოდერნი მისთვის ახლობელია და ისიც თავისებურ მოდერნს ქმნის. ეს თავისებურებები საფუძველს მაძლევს ცალკე მიმართულებად გამოვყო ოზეროვის არქიტექტურა და მას „გოთიკური მოდერნი" ვუწოდო. სწორედ ასეთ სტილშია გადაწყვეტილი ოზეროვის შექმნილი ფასადი, რომელიც დღეს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სახეა. გოთიკური მოდერნი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც XX საუკუნის პირველი ოცეულის თბილისური არქიტექტურის მიმდინარეობა, რომელსაც ალექსანდრე ოზეროვი წარმოადგენს.

საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ ორბელიანების პერიოდში, 1905 წელს სასტუმროში კინოთეატრი გაიხსნა: ეს ისტორიული თარიღია, რადგან აქ როზეტიმ გახსნა თბილისში პირველი დახურული კინოთეატრი, ე.წ. „საზამთრო კინოთეატრი".[1] კინოთეატრს „ელექტრონული პროჟექტორი" ერქვა. შემდეგ, რატომღაც კინოთეატრი დაიხურა. შენობის რეკონსტრუქციის შემდეგ, 1910-იან წლებში, კინოთეატრი გაიხსნა ახალი

[1] გაზეთი Тифлис, ხოშტარია დ., №13, 14, 15 და შემდგომი ნომრები, 1906

სახელით: მას „არფასტო“ დაარქვეს.[1] ეს დარბაზი საბჭოთა პერიოდშიც ფუნქციონირებდა „სპარტაკის“ სახელით, სანამ ბოლოს თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრი არ გახდა.

რაც შეეხება კინოთეატრის არქიტექტურულ სახეს, არსებული ვარიანტით, ის არქიტექტორ ოზეროვის პროექტით უნდა იყოს შექმნილი. თუმცა, ორბელიანების დროინდელი შენობაც შეიცავდა დარბაზს, სადაც აუქციონები იმართებოდა. ამაზე საგაზეთო განცხადებები მეტყველებს. საფიქრებელია, რომ პირველი შენობის დარბაზის სივრცე არქიტექტორმა ოზეროვმა გამოიყენა და მას უფრო იმპოზანტური იერი მიანიჭა, როგორსაც ახალი დამკვეთი მოითხოვდა. ამას მაფიქრებინებს დარბაზის გადაწყვეტა, ორდერული სვეტები და ატალანტების ქანდაკებები, რომლებიც ზურგით „ზიდავენ“ დარბაზის ჭერს. თბილისური შენობების ქანდაკებებით გაფორმება ხომ შედარებით გვიან, მე-19 საუკუნის ბოლოსკენ იმკვიდრებს ადგილს, ხოლო 1850-იან წლებში ქალაქის არქიტექტურაში უფრო სადა ესთეტიკა მეფობს.

ამრიგად, არქივში მიკვლეული დოკუმენტი საშუალებას გვაძლევს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის რუსთაველის პროსპექტის შენობის ისტორიის ადრეულ პერიოდი დავაზუსტოთ და დაბეჯითებით განვაცხადოთ, რომ მისმა მფლობელმა და დამკვეთმა მამუკა ჯამბაკურ-ორბელიანმა შენობა 1850-იანი წლების შუა ხანებში ააგო. მის მიერ

[1] ერთ-ერთი ინტერნეტ გვერდის მიხედვით: „საინტერესოა, რომ სიტყვა „არფასტო“ არაფერს ნიშნავს და, ეს იყო არამიანცის ხუთივე შვილის სახელების პირველი ასოებისგან აწყობილი აბრევიატურა: არამი, ფლორა, ანა, სოლოგონი, თამარა (უფროსი შვილის მეუღლე) და ოვანესი“. თუმცა ამ ინფორმაციის სისწორის გადამოწმება ვერ ხერხდება. გასაბჭოების შემდეგ „არფასტოს“ ნაციონალიზება მოხდა. „მსახიობის და რეჟისორის ამო ბეკ-ნაზაროვის მოგონებების მიხედვით, კინოთეატრები „არფასტო“ და „სოლეი“ რამდენიმე დღეში იქნა ნაციონალიზირებული, ხოლო „აპოლოს“ საქმე გაჭიანურდა, რადგან ის დაიკავეს თბილისში შემოსული მე-11 არმიის ნაწილებმა. რამდენჯერაც კინოსექციამ შესასვლელი დალუქა, იმდენჯერ წითელარმიელებმა ის გატეხეს და მის წინ შეიარაღებული დაცვა დააყენეს“.

აშენებული შენობა იმდროინდელი თბილისური სახლების არქიტექტურულ სტრუქტურას და სტილს მიჰყვებოდა, ფართო, აჟურული ხის აივნებით გამოდიოდა გოლოვინის პროსპექტზე. ეს თავდაპირველი შენობა დღევანდელის ბირთვს წარმოადგენს: არქიტექტორი ოზეროვი მიჰყვება თავდაპირველი შენობის დანაწევრებას, რასაც ძველი და ახალი ფასადების შედარება გვიდასტურებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე ვ., თბილისის ბუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, თბ., 1960, 1963, I, II
- ბერძნიშვილი მ., მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის, II ტ., 1983
- ბეჟანიშვილი გ., რუსთაველის პროსპექტი და მოედანი, 1967,
- გერსამია თ., ძველი თბილისი, თბ., 1984
- ხოშტარია დ., თბილისის ძველი სასტუმროები, თბ., 2011
- საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი: მასალები XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიისათვის, რედ. ჩხეიძე რ., თბ., 2011
- გაზეთი Кавказ, 1867, №81, 97, 99
- გაზეთი Тифлис, ხოშტარია დ., №13, 14, 15 და შემდგომი ნომრები, 1906
- გოზალიშვილი, 1832 წლის შეთქმულება, ტ. 3, შპს არქიტექსის დაკვეთა რეაბილიტაციის პროექტისთვის, თბ., 2015
- იზორია მ., ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევა – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, კნიაზ ჯამბაკურ-ორბელიანის გოლოვინის ქუჩაზე სახლის აშენების ნებართვა, სცა, ფონდი 205, საქმე 1123

ნათია წულუკიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის მოწვეული პედაგოგი

ფოტოგრაფიული მითის დესაკრალიზაცია – პლასტმასაში გაჭედილების ციფრული რეალობის არაგადამწყვეტი ფაქი

1990-2000-იანი წლებისთვის უამრავი ტრანსფორმაციით, ცვლილებით, ძიებით დაღლილი და დაკარგული მარადიული ფასეულობების ნოსტალგიით გაჯერებული ადამიანი ახალ – პოსტ-პოსტმოდერნის[1] ეპოქამდეც მივიდა. ეს ეპოქა, ბუნებრივია, ახალ ესთეტიკურ და მხატვრულ კანონებს აყალიბებს, რომელთათვისაც სახასიათოა ტექნოიმიჯების შექმნა, მხატვრული ვირტუალისტიკა, რომელშიც, კომპიუტერული კვაზირეალობის შექმნის მიზნით, წაშლილია საზღვარი ტექსტსა და რეალობას შორის.

თუ ფოტოკონცეფტუალურმა ხელოვნებამ ტიპური პოსტმოდერნული შეკითხვა დასვა – რას წარმოადგენს რეალობა? და პასუხი პარალელურ რეალობაში, იდეებისა და კონცეფციების სამყაროში იპოვა, პოსტ-პოსტმოდერნულმა ეპოქამ საერთოდაც არარეალურ სამყაროში გადაინაცვლა. მისი შეკითხვის ფორმულირება შემდეგი სახითაც შეიძლება – ზოგადად, არსებობს რეალობა? მათ არსებული რეალობის არც სწამთ და არც აინტერესებთ მისი კვლევა. ეს კულტურული

[1] ეს მხატვრული მიმდინარეობა ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესშია, შესაბამისად, მისი საბოლოო განმარტება და დახასიათება ჯერ კიდევ არ არსებობს. ასევე ტერმინოლოგიაც არ არის შეკერებული და თვითონ ეს მხატვრული მოვლენაც კი სხვადასხვა სახელით: მეტამოდერნიზმი, ფსევდომოდერნიზმი, დიგიმოდერნიზმი... მოიხსენიება. თუმცა, რამდენადაც ეს პერიოდი ნამდვილად არის პოსტმოდერნის შემდგომი ეპოქა, ყველაზე გამართლებულ და, რასაკვირველია, პირობით აღნიშნად მაინც პოსტ-პოსტმოდერნიზმი მიგვაჩნია.

მოდელი მთლიანად ახალ ციფრულ ტექნოლოგიებზე დაყრდნობით არის შექმნილი და აწყობილი. შესაბამისად, ამ კულტურული მოვლენის ალტერნატიული სახელწოდება – დიგიმოდერნიზმი აბსოლუტურად ნათლად განსაზღვრავს მის ხასიათს. დიგიმოდენიზმის წარმომადგენლები მთლიანად ციფრულ სამყაროში ინაცვლებენ, პოსტმოდერნულ ირონიას და სარკაზმს, პოსტ-პოსტმოდერნული ტრანსსენტიმენტალიზმით ცვლიან და სრულიად ახალ ციფრულ რეალობა-მითოლოგიას ქმნიან. ამ ახალი მითოლოგიით კი ძველის, არსებულის დესაკრალიზაციას ახდენენ.

მითოლოგიას და მითოლოგიურ პერსონაჟებს მუდმივად ქმნიდა და ქმნის ადამიანი. ჯოკონდა, ანა კარენინა ან მერლინ მონრო ისეთივე საინტერესო და პოპულარული მითია,როგორც მედეა ან ევრიდიკე. მათი გადააზრების, მოდიფიცირების ან ინტერპრეტირების მაგალითებიც ერთნაირად უხვად შეგვიძლია დავასახელოთ. თუმცა, მას მერე, რაც დიუშანმა „გაბედა“ და „ეხუმრა“, „მითოლოგიურ პერსონაჟებს“ შორის განსაკუთრებული პოპულარობით ნამდვილად ჯოკონდა გამოირჩევა.

მითების „გაბათილების“, დესაკრალიზაციის სურვილი და ტენდენცია, ზოგადად, სახასიათოა თანამედროვე ხელოვნებისთვის. განსაკუთრებული სიმძაფრით არსებულ ღირებულებებს პოსტმოდერნი ანგრევს. ის ცნობიერებაში დამკვიდრებულ მითებს, ზოგადად ღირებულებებს აუქმებს და ყველაფერს ერთგვაროვან ფასეულობად აცხადებს. შესაძლოა პირიქითაც ვთქვათ, – აღარაფერს უტოვებს ჭეშმარიტი ფასეულობის სტატუსს. ზედმეტად გულგრილი და ბუნდოვანი პოსტმოდერნის შემდგომ, კიდევ უფრო გულგრილი პოსტ-პოსტმოდერნი საერთოდაც სრულიად განსხვავებულ მითოლოგიას, ახალ ცნობიერებას ქმნის, და თუკი პოსტში ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო გარკვეული ტიპის კავშირი სამყაროსთან, დღევანდელი, ანუ პოსტ პოსტ პერიოდის ხელოვნება დეჰუმანიზაციის პიკს აღწევს. სახვითობა ცდილობს აბსოლუტურად მოსწყდეს ადამიანურ სამყაროს და მისგან დამოუკიდებლად იარსებოს.

თანამედროვე ხელოვნების ანამნეზისათვის განსაკუთრებით სიმპტომატურია ახალი ტიპის ფოტოგრაფების შემოქმედების განხილვა. ეს ფოტოგრაფები, ფაქტობრივად, აღარ არიან ფოტოგრაფები; ყოველ შემთხვევაში, ტრადიციულ, ტიპურ ფოტოგრაფიასთან აღარაფერი აქვთ საერთო, ფოტოგრაფიული მითის დესაკრალიზაციას ახდენენ და საფუძველს აცლიან:

1. მითს, რომ ფოტოგრაფია რეალობას ასახავს;
2. მითს, რომ „როგორიც არ უნდა იყოს ფოტო", ის ყოველთვის არის შემთხვევითობის სფერო;
3. მითს, რომ „ეს აქ იყო" — ფოტოგრაფიის ნორმაა;
4. მითს, რომ ფოტოგრაფია „გადამწყვეტი წამია";
5. და უმთავრესს — მითს, რომ ადამიანი სამყაროს ცენტრი და მთავარი ფოტოგრაფიული პერსონაჟია.

მითოლოგია კოლექტიური ცნობიერების მეხსიერებაა, ფოტოგრაფია კი მეხსიერების ვიზუალური არქივი, რომლის საშუალებითაც „ჩვენ ციფრულ ეპოქაში მთელი არქივი რომელიღაც ბაზაზე გვიგროვდება და შეგვიძლია ნებისმიერ დროს მივაკითხოთ მას, რაც იმაზეც გვაფიქრებს, რომ მეხსიერების საჭიროება ნელ-ნელა ქრება".[1] „100%-ით პლასტმასაში გაჭედილები",[2] — ლეგოფოტოგრაფები თითქოს ამ მეხსიერების არქივის პასპორტიზაციასა და დიგიტალიზაციას ახდენენ. რეალურ სამყაროს მოწყვეტილები — საკუთარ სტუდიაში გამოკეტილები თავიანთი ფოტოსიუჟეტებისათვის ლეგოს ან ფლეიმობაილის თოჯინა-პერსონაჟების მონაწილეობით დგამენ სცენებს. ისინი მეხსიერების ფრაგმენტების ადაპტირებულ ვერსიებს გვაწვდიან, სამყაროს ისტორიის ცნობილი და მნიშვნელოვანი ეპიზოდების ანალოგებს ქმნიან, ციფრული

[1] ჰანს ულრიხ ობრისტის 2008 წლის ინტერვიუ აი ვეივეისთან, იხ.: http://arilimag.ge (ბოლოს გადამოწმდა 17.05.2018)

[2] ფოტოგრაფიული ჯგუფის სახელწოდება, რომელშიც გაერთიანებულია რამდენიმე ფოტოგრაფი: მაიკ სტიმპსონი (ბალაკოვი), ბორის ვანრილაერი (mc2), შელი კორბე (xx SJC), ვესა ლეტიმაკი (ავანო), კრისტინა ალექსანდერსონი. ისინი ლეგოს კუბებისა და ფიგურების, ან მსგავსი მცირე ზომის სათამაშოების, მაგ., Playmobile-ს გამოყენებით დგამენ სიუჟეტს და შემდეგ იღებენ ფოტოებს.

ინტერპრეტაციებით აცოცხლებენ მეხსიერებას და თანამედროვე მენტალიტეტის პლატფორმიდან კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ რეალური, ადამიანური მეხსიერების არასაჭიროებაში.

მითი – ფოტოგრაფია რეალობას ასახავს და ყოველთვის შემთხვევითობის სფეროა

ამ მითოლოგიის „ნგრევა“ 1970-იან წლებში სინდი შერმანმა და ჯეფ ვოლმა დაიწყეს, როდესაც ფოტოგრაფიაში არსებული – რეალური რეალობის ნაცვლად, დადგმით რეალობა შემოიტანეს როგორც რეალობა და სინამდვილის ნაცვლად – სინამდვილის ანალოგი, სპექტაკლი შემოგვთავაზეს.

ჯეფ ვოლი (1946წ.) ცნობილი ფერწერული ნამუშევრების ინტერპრეტირებულ ფოტორეპროდუქციებს სტუდიაში იმეორებდა. ფოტოგადაღებებისათვის არჩევდა მსახიობებს, რომლებიც უამრავ რეპეტიციას გადიოდნენ და შედეგად – მაგალითად, მანეს „ბარი ფოლი-ბერჟერის“, ან დელაკრუას „სარდანაპალოსის სიკვდილის“ ნაცვლად – ჩვეულებრივი ყოფის ამსახველ რუტინულ სცენებს ქმნიდა. ვოლი მხატვრულ ესთეტიკას ბინარულობის, რუტინის სახელით თმობს. ასეთივე პრინციპს ინარჩუნებს ვოლი მაშინაც კი, როდესაც ანალოგებს არ ქმნის. მაგალითად, „მკვდარი გვამების“ მრავალფიგურიანი კომპოზიცია სტუდიაში ცალკეულ ნაწილებად არის გადაღებული სპეციალურად ამ ფოტოსთვის აგებული დეკორაციების ფონზე, გვამები კი ცოცხლები არიან და სრულიად ჩვეულებრივი ყოველდღიური „საქმით“ არიან გართული: საუბრობენ, ფიქრობენ, ერთმანეთს ეხუმრებიან...

ასეთივე დადგმით რეალობას იღებს მოგვიანებით **გრეგორი ქრიუდსონი (1962წ.)** უფრო სწორად, უშუალოდ ფოტოს გადაღება ოპერატორის საშუალებით ხდება. ქრიუდსონი უფრო რეჟისორის როლს ირგებს: მის გადასაღებ მოედანზე, უმნიშვნელო დეტალებიც კი, მაგალითად: თოვლზე დატოვებული მანქანის ნაკვალევი, ან ქალის სილუეტი – შორს, ფანჯარაში, მაქსიმალური სიზუსტით არის გათვლილი და დაგეგმილი. მათთან ფუნდამენტური ფოტოგრაფიული თვისებები –

„წამის“ დაფიქსირება, შემთხვევითობა, მოულოდნელობა და ა. შ., აბსოლუტურად უარყოფილია. ვოლის და ქრიუდსონის ფოტოების ფოტოგრაფიულობას მხოლოდ ტექნიკური მახასიათებლები განსაზღვრავენ: ფოტოაპარატის გამოყენება და ბეჭდვის ტექნიკა.

რეალობის ანალოგის შექმნისათვის კიდევ უფრო ზღუდავს სამოქმედო არეალს **სინდი შერმანი (1954წ.).** საკუთარი პორტრეტული ფოტოსერიების პერსონაჟი მხოლოდ თვითონ არის. მას მიმიკრიის ისეთი უნარი გააჩნია, რომ ფოტოდან ფოტომდე მისი ცნობაც კი ძნელდება, სცენები, რომლებზეც მიგვითითებს, რომ ფილმებიდან არის, რეალურად არ არსებობს. თუმცა, ცნობილი პერსონაჟებისა და ფილმების ისეთ განზოგადებულ იმიჯებს აგებს, რომ ასოციაციურად აუცილებლად გაკავშირებს პოპ-კულტურის ნაცნობ სიუჟეტებთან, საკულტო პერსონაჟებთან და კინოვარსკვლავებთან. თვითონ შერმანი აღნიშნავს: „ჩემს ნამუშევრებში მე ანონიმური ვარ. როდესაც ჩემს ფოტოებს ვუყურებ, ვერასოდეს ვხედავ საკუთარ თავს, ისინი არ არიან ავტოპორტრეტები, ზოგჯერ საერთოდაც ექრები... ყველა ფიქრობს, რომ ავტოპორტრეტებია. თუმცა, არც კი მიფიქრია, რომ ავტოპორტრეტები შემექმნა. საკუთარ თავს, მხოლოდ როგორც მოდელს ვიყენებ, რადგანაც ვიცი, მას ექსტრემალურობისაკენ შემიძლია ვუბიძგო, გავაკეთო იმდენად საზიზღარი, ზედაპირული ან სულელური ფოტო, რამდენადაც ეს შესაძლებელია“.[1]

დეჰუმანიზაციის ტენდენცია უფრო და უფრო პროგრესირებადი ხდება პოსტმოდერნული პერიოდის ხელოვნებაში, რადგანაც მის წარმომადგენლებს აღარ სჯერათ იმ გარემოს არსებობის, რომელშიც ადამიანი იმყოფება. უფრო კონკრეტულად კი, ისინი მიიჩნევენ, რომ რეალობა მოგონილი, სიმულირებულია. ამ თეზის საფუძველი ჯერ კიდევ პლატონთან გვხვდება, შესაბამისად, ცდილობენ არ ასახონ სიმულირებული

[1] Cindy Sherman, American Photographer, იხ.: http://www.theartstory.org/artist-sherman-cindy.htm#synopsys_header (ბოლოს გადამოწმდა 17.05.2018)

როგორც ნამდვილი. თუმცა, საბოლოოდ გაურკვეველი რჩება – რა არის ნამდვილი რეალობა. შესაბამისად, ეს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი, წონადი შეკითხვაა, რომლის პასუხსაც კაცობრიობა თითქმის დასაბამიდან ეძებს. და თუ რეალობა სიმულირებულია, მაშინ მათი სიმულაციებიც რეალობაა.

აქ შესაძლოა კონტრარგუმენტად სტუდიური ფოტო მოვიტანოთ. სადაც, ასევე ნაკლებად მნიშვნელოვანია, შემთხვევითობისა და მოულოდნელობის, წამიერი კადრირების როლი. თუმცა, ვოლის, შერმანის და ქრიუდსონის ფოტოების განსხვავება რეალობის მიზანმიმართულ „გაყალბებაში", რეალობის ასლის შექმნაში მდგომარეობს.

ლეგოფოტოგრაფები უკვე ამ რეალობის დამადასტურებელ საბუთებს – ეს აქ იყოს – ვიზუალურ დოკუმენტებს აყალბებენ. მათ ანგარიში არა უშუალოდ რეალობასთან, არამედ ამ რეალობის ამსახველ დოკუმენტებთან აქვთ.

რეალობის მიზანმიმართული გაყალბების, რეალობის ასლის, ანალოგის შექმნის ეს ტენდენცია, მოგვიანებით, კიდევ უფრო მძაფრდება ლეგოფოტოგრაფიაში. ყველა ცნობილი საყრდენი წერტილი ქრება და თითქოს მართლა მითიურ წყვდიად-გაურკვევლობაში გაბნეული ადამიანები ახალი თამაშის წესებზე თანხმდებიან. ეს თანამედროვე ხელოვნების მიერ შემოთავაზებული ერთ-ერთი საინტერესო კონტრაქტია, რომელშიც აღარაფერია ბუნებრივი და რეალური. ამ სახელოვნებო ვერსიაში – ლეგოფოტოგრაფიაში ყველა მკვდარია, თვითმყოფადი აღარც ავტორია და აღარც პერსონაჟი: აღარც ღმერთია, როგორც შემოქმედი-ავტორი, აღარც ადამიანი, როგორც პერსონაჟი და აღარც იდეა, როგორც მითი.

მითი – ფოტოგრაფია „გადამწყვეტი წამია"

„გადამწყვეტი წამის" თეზას პირველად 1950-60-იანი წლების ამერიკული ფოტოგრაფიის „დემოკრატიული კამერის" მფლობელები უპირისპირდებიან. გერი ვინოგრანდი აცხადებს, რომ „არ არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი წამი. თითოეულ წამში

შეიძლება იყოს რაღაც“. მისთვის ყველა წამი გადამწყვეტია და მილიონობით ფოტოს იღებს, იმავე ბრესონისაგან განსხვავებით, რომელიც არასოდეს იღებდა „ზედმეტ ფოტოს“, მთავარი – „სადღაც შუაში რომ არ გამორჩენოდა.“ თუმცა, აშკარაა, რომ ორივე ავტორი თანხმდება ზოგადად „გადამწყვეტი წამის“ არსებობასა და მის მნიშვნელოვნებაზე, მხოლოდ მისი აღქმისა და შერჩევის პრინციპები აქვთ განსხვავებული.

„გადამწყვეტი წამის“ – ჰენრი კარტიე-ბრესონის უკვე ფოტოგრაფების ბიბლიად აღირებული „მცნებების“ ფუნდამენტური რღვევა უკვე ფოტოკონცეფტუალიზმის და კონცეფტუალური ფოტოს ავტორებმა დაიწყეს. ფოტოკონცეფტუალისტებს ზოგადად აღარ აქვთ რეალობასთან – გამოსახვითთან შეხება. ამდენად, როდესაც ჩანაცვლებულ ნოემას „ეს აქ შეიძლებოდა ყოფილიყოს“ გამოსახავენ და იდეის ვიზუალიზაციას ახდენენ, სრულიად ბუნებრივია, რომ „გადამწყვეტი წამის“ „მცნებაც“ მთლიანად გადააყოლეს და შეწირეს არასაგნობრივის, არაგამოსახვადის, არავიზუალურის, ატემპორალურის – კონცეფციის ფოტოსურათზე გადატანას.

წამი, რაიმე ფოტოგრაფიულ ფასეულობას აღარც კონცეფტუალური ფოტოგრაფიის ავტორებისთვის წარმოადგენს, ისინი წინასწარშემუშავებული კონცეფციის საფუძველზე დგამენ სცენას და იღებენ მათთვის სასურველ წამს. თუმცა, მათ მიერ დადგმული, სიმულირებული რეალობა ჯერ კიდევ გულისხმობს ადამიანების მოძრაობას, მოქმედების განვითარების დრამატურგიას და ამ დრამატურგიის კულმინაციური მომენტის, ანუ გადამწყვეტი წამის შედგენას და დაფიქსირებას. ჯეფ ვოლი ფოტოში „უეცრად ამოვარდნილი ქარი. ჰოკუსაის მიხედვით“ (1993წ.), მართლაც ჰოკუსაის ცნობილ სიუჟეტს აცოცხლებს და უეცარი ქარისაგან დაბნეული ადამიანები აქაც ჰაერში გაფანტულ ფურცლებს მისდევენ. ერთმნიშვნელოვანია, რომ ფოტოზე გადამწყვეტ წამს ეხედავთ. თუმცა, რამდენიმე ფუნდამენტური განსხვავება აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ:

1. ეს არა ჯეფ ვოლის, არამედ კაცუშიკა ჰოკუსაის, თანაც

ფოტოგრაფიის აღმოჩენამდე გაცილებით ადრე XVIII საუკუნეში, ნაპოვნი წამია. ანუ ამ წამის „საავტორო უფლებები“ არა ამ, არამედ სხვა ავტორს — ჰოკუსაის ეკუთვნის.

2. ჯეფ ვოლი სცენას დგამს და შემდეგ იღებს. შესაბამისად, ეს არ არის რეალურად არსებული, მოცემული დროიდან კონკრეტული მონაკვეთის შერჩევის პროცესი.
3. ჯეფ ვოლის ეს ფოტო რამდენიმე ფოტოს მონტაჟია, ანუ შედგენილია და ამ ნიშნითაც მოწყვეტილია რეალობას, „ამოვარდნილია“ ტრადიციული ფოტოგრაფიული კონტექსტიდან.
4. ზოგადად, კონცეფტუალურ ფოტოგრაფიაში გადამწყვეტი წამის დაფიქსირების პრინციპი აბსოლუტურად განსხვავებულია: ტრადიციული გაგებით, დოკუმენტალისტი ფოტოგრაფები წამს რეალობაში, უცნობ ან ნაცნობ გარემოში მოულოდნელად არჩევენ. შესაძლოა, განსხვავებული პრინციპებით და ხერხებით, მაგრამ მთავარია, რომ მოულოდნელად არჩევენ. კონცეფტუალიზმში კი მთლიანად დაკარგულია კავშირი რეალობასთან, რეპეტიციების შედეგად დადგმულ სცენებში ისინი აღარაფერს არჩევენ, მითუმეტეს მოულოდნელად. მათემატიკური სიზუსტით ადგენენ და ახორციელებენ მათთვის სასურველ ფოტოგრაფიულ ფორმულებს.

100%-ით პლასტმასაში გაჭედილი თოიფოტოგრაფები, ფაქტობრივად, კონცეფტუალისტი ფოტოგრაფების იდენტურ მხატვრულ ხერხებს იყენებენ — ისინიც სპექტაკლივით დგამენ მათთვის სასურველ ფოტოგრაფიულ კომპოზიციებს. მაგრამ, აქ უკვე ადამიანიც, როგორც მთავარი მოქმედი პირი, აღარ არსებობს და პატარა თოჯინებით ჰყავთ ჩანაცვლებული. შესაბამისად, მათთან უკვე აღარც მოქმედების დრამატურგიული განვითარება და კულმინაციური მომენტი არსებობს.

ამდენად, მათი ნამუშევრები მთლიანად მოწყვეტილია დროის განსაზღვრებას, მიზანმიმართულად და გაცნობიერებულად თმობენ მთავარ ფოტოგრაფიულ ფასეულობას — დროს, მას

მართლაც მითად აქცევენ და საკუთარ ციფრულ სამყაროს საერთოდაც უკვე არაგადამწყვეტი წამებით ადგენენ.

მითი — „ეს აქ იყო“ ფოტოგრაფიის ნოემა

„პლასტმასაში გაჭედილები“ უკვე არსებული ფერწერული ან ფილმის სიუჟეტის მიხედვით ქმნიან ლეგორეკრეაციებს. სცენებს ლეგოს ფიგურებით აწყობენ და შემდეგ იღებენ. ცნობილი ვიზუალური ხატი — სტანდარტი, მოდელი ინგრევა, იშლება, შემდეგ მისი ახალი ვერსია კონსტრუირდება, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით: პაწაწინა ლეგოს კუბებით იგება, და საბოლოოდ ისევ ვიზუალურ ხატად — ფოტოდ ყალიბდება. ამ შემთხვევაში, ერთადერთი მითი, რომელიც მყარი და უცვლელი რჩება, არის ადამიანის მისწრაფება ვიზუალური ხატების შექმნისაკენ, რომელიც ყველაზე სახასიათო და საბაზისო მოთხოვნილებაა — ენობრივი სტრუქტურის ჩამოყალიბებამდე, დამწერლობის გამოგონებამდე გაცილებით ადრე ადამიანი სწორედ ნახატს ქმნის.

ლეგოფოტოგრაფების თემა ექსკლუზიურად წინასწარგათვლილი, დადგმული, გაყალბებული რეალობაა, რომელიც არც „არასოდეს ყოფილა აქ“. ისინი უკვე მომხდარის შესახებ ინფორმაციას ფლობენ და ამუშავებენ. და აქ კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ფოტოგრაფიულ პრინციპს — გადასაღები ობიექტის არჩევის უფლებას — ნებაყოფლობით თმობენ. თუმცა, ეს ვიზუალური იმიჯები ჩვენ ციფრულ და მარტივად ტირაჟირებად სამყაროში იმდენი დახვავდა, რომ არჩევანი შესაძლოა ამ ვიზუალურ ხატებს შორის უფრო ფართო იყოს, ვიდრე ყოველდღიურ, ერთფეროვან რუტინაში ჩაძირულ, გლობალიზაციისაგან გამარტივებულ თვითმყოფადობადაკარგულ ყოფაში. მოკლედ, ლეგოფოტოგრაფები თმობენ არჩევნს რეალურ გარემოში, და იბრუნებენ ციფრულ სამყაროში. ისინი სცენებს მინიატურული სათამაშობის დახმარებით ნატურმორტებივით აწყობენ. ტრანსსენტიმენტალური პლატფორმიდან იაზრებენ წარსულს და თამამად ახდენენ მთელი სახელოვნებო სამყაროს

დემითოლოგიზაციას – ცნობილ პერსონაჟებს და მოვლენებს ლეგოს ან ფლეიმობაილის ფიგურების უმეტყველო სახეებით, მოკლეკიდურებიანი კუთხოვანი ფორმის სხეულებით ანაცვლებენ. მათ შესაბამისი კოსტიუმებით მოსავენ და საჭირო გარემოს ან კომპიუტერული გრაფიკის დახმარებით ქმნიან, ან რეალურ გარემოში იღებენ.

რიჩარდ ანგლიკი ერთნაირი სითამამით ეხება და იმეორებს მიქელანჯელოს „ადამის შექმნას“, ლეონარდოს „ჯოკონდას“, პიკასოს „გერნიკას“ და ჯეიმს ბონდის პლაკატს. ნებისმიერ დროსა და გარემოში მოგზაურობს და მოქმედების არეალსაც განუზომლად იფართოვებს.

თუმცა, თოიფოტოგრაფები მხოლოდ ვიზუალური ინტერპრეტაციების მთხრობელებიც არ არიან და საკუთარი ფანტაზიითაც ქმნიან ორიგინალებს. მაგალითად, „ზიგმუნდ ფროიდის კაბინეტი“ ან „ღმერთო დაიფარე ფლეიმობილი“. ფროიდის ოთახი საინტერესო და ალეგორიული ნივთებით, ტოტემური ნიღბებით, თვითონ ანგლიკის საავტორო პლაკატებით არის სავსე და ბოლომდე შეესატყვისება ფსიქოანალიტიკოსის ტრადიციულ გარემოს. „ღმერთო დაიფარე ფლეიმობილის“ უზარმაზარი წარწერა კი თითქმის მთლიანად ფარავს დიდი ბრიტანეთის დედოფლის ფლეიმობაილისვე ფიგურას და ავტორი მოხერხებულად აშარჟებს მონარქიაში მონარქისადმი დამოკიდებულებას.

ლეგოფოტოგრაფიაში, ნებისმიერ შემთხვევაში, ფოტო ცნობილი პროტოტიპის მიხედვით არის შექმნილი თუ საავტორო სიუჟეტის, მაინც არათუ დარღვეულია ფოტოგრაფიული მომენტის მთლიანობა, საერთოდაც დაკარგულია დროსთან კავშირი. მთავარი ფოტოგრაფიული მონაპოვარი – მეოთხე განზომილება, რომელმაც ზოგადად ადამიანის ცნობიერების, და, შესაბამისად, ვიზუალური ხელოვნების რადიკალური ტრანსფორმაცია – ახალი სახელოვნებო დარგების გაჩენა გამოიწვია – გაუქმებულია. რეალობასთან ერთად აღარც დრო, წამი არის ფოტოგრაფიის შექმნის აუცილებელი წინაპირობა. თანამედროვე ეპოქა იმდენად არაავთენტურად გამოიყურება,

დიგიტალიზაციის და ყველა ფორმისა და ზომის ეკრანების ეპოქა იმდენად სიმულირებული, ბუნებრიობას და რეალობას აცდენილია, რომ ადამიანიც თავისსავე მოგონილ ციფრულ სამყაროში ინაცვლებს, რომელშიც დროც კი ციტირებულია, სხვისაგან ნასესხებია. მნიშვნელოვანი თუ ტრაგიკული სწორედ ეს არის, რომ დროის ციტირებაც უკვე მისაღებ და ბუნებრივ გადაწყვეტილებად არის ქცეული. თითქოს მართლაც ვაღიარეთ და შევეგუეთ, რომ გახსნილი შესაძლებლობებით, აღმოჩენებით სავსე სამყაროს კი არა, ერთი გამოქვაბულის პატიმრები ვართ, რომლებიც რეალობის მხოლოდ აჩრდილებს ხედავენ.

მითი – ადამიანი სამყაროს ცენტრი და მთავარი ფოტოგრაფიული პერსონაჟი

ამ მაგალითების საფუძველზე სრულიად აშკარაა, რომ მითი დესაკრალიზებულია, რადგანაც დარღვეულია ფოტოგრაფიის საბაზისო პრინციპები და თანაც, ამ ფოტოების გმირები: მაგალითად, ოლიმპოს ყოვლისშემძლე, ძლიერი ზეკაცი ღმერთების ან თანამედროვე, უამრავი მისაბაძი და ზღაპრული თვისებით დაჯილდოებული უნაკლო ჰოლივუდის კერპების, ჩვეულებრივობიდან გამორჩეული განსაკუთრებული ადამიანების ნაცვლად, ჩვენივე შექმნილი, ციცქნა კუბებისაგან აწყობილი მარიონეტული ზომის თოჯინები არიან. ავტორები კი აღარც პერსონაჟებს ქმნიან და აღარც სიუჟეტებს, ძირითადად, მხოლოდ ნაპოვნი ობიექტების რეკრეაციებს აკეთებენ.

ეს თოჯინები საბჭოთა ხელოვნების წარმომადგენლების მიერ ადამიანის სხეულისა და სულის შესახებ საუკუნეების განმავლობაში ნაგროვებ ცოდნას, XXI საუკუნეში სულ ერთ ათეულ წელიწადში ანადგურებენ. მათთვის მნიშვნელოვანი აღარც დახვეწილი პროპორციებია, აღარც მშვენიერი სხეული და აღარც მშვენიერი სული. ამ ყველაფრის გადმოცემის მაღალმხატვრულ ტექნიკაზე ხომ საერთოდ საუბარიც ზედმეტია.

მათთვის ადამიანი სამყაროს ცენტრი კი არა, ერთი რიგითი ბინადარია, რომელიღაც ლეგოთოჯინის გვერდით და მისი თანაბარი უფლებებით. მათ გაციფრულებულ სამყაროში ადამიანიც ისეთივე გამოსახულებაა, როგორც პლასტმასის თოჯინა. ლეგოფოტოგრაფების ამ პოზიციის საუკეთესო ილუსტრირება ანგლიკის ლეონარდოს ჩანახატების გრაფიკული რეკრეაციაა, რომელზეც ლეონარდოს „ვიტრუვიუსის ადამიანი“ წარმატებით არის ჩანაცვლებული ფლეიმობაილის თოჯინის გამოსახულებით, და ისიც ისეთივე პროპორციულია, როგორც ლეონარდოს ადამიანი.

ბალუ 34 კი მარსელის სერიის დასასრულს საერთოდაც მნიშვნელოვან შეკითხვას სვამს: „ეს მარსელი იღებდა ჩემს ფოტოებს თუ მე ვუღებდი მარსელს?“

მნიშვნელოვანია, რომ თანამედროვე ვიზუალურ ხელოვნებაში სწორედ ეს პატარა პლასტმასის კუბები ქმნიან ახალ ესთეტიკასა და მორალს. თანაც, ეს მორალი ხშირად გამართლებულია და სრულიად სწორ აქცენტებს სვამს თანამედროვე კონსიუმერულ საზოგადოებაში დამკვიდრებული სტერეოტიპებისა და ტენდენციების შესახებ. კრისტინა ალექსანდერსონი ფლეიმობაილის „ვარსკვლავური ომების“ დროიდების ფიგურებით მუშაობს და ამ უსახო, უსქესო, უმეტყველო ფიგურების მეშვეობით ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ შედეგებს აღწევს.

ჯონ ევერეტ მილეს „ოფელიას“ (1852წ.) შემდეგ ამ სცენის სხვადასხვა სახით გამეორების ძალიან ხშირი მცდელობები გვხვდება. მათ შორის, კრისტინა ალექსანდერსონის ვერსია ნამდვილად განსაკუთრებულია. თეთრი დროიდი წყლისა და სივრცის შერწყმით წარმოქმნილ ოქროსფერ ნათებაში მიცურავს და ნელ-ნელა იძირება. აქ ველარ ვხედავთ წყალზე მოტივტივე, ახლახანს გარდაცვლილი მომხიბვლელი ახალგაზრდა ქალის უსიცოცხლო სევდიან სახეს, ანუ ყველა ის მახასიათებელი, რომლითაც ამ ტრაგედიას ადგენდნენ — გამქრალია. თუმცა, ტრაგედიის განცდა კრისტინა ალექსანდერსონის ვერსიაში მაინც ცოცხლდება, რომელიც სწორედ იმითაა საინტერესო,

რომ ის მაქსიმალურად განზოგადებული ნიშნებით დგება – დროიდის არაკონკრეტიზებული სახე, მისი არც სქესი ვიცით და არც სხვა რაიმე გარეგნული ნიშნები, სიმბოლოდ იქცევა და არა მხოლოდ ერთი ოფელიას, არამედ, ზოგადად მსხვერპლად გაწირვის (და არა შეწირვის) ტრაგედიას ასახავს. კრისტინასთვის ეს არა მხოლოდ ლიტერატურული პერსონაჟი, არამედ XXI საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული გმირი – ალანია.

თითქოს სრულიად უკონტექსტო კორელაციაა – რა კავშირი შეიძლება დავინახოთ შექსპირის პერსონაჟსა და 3 წლის სირიელ ლტოლვილ ბიჭს, ალან კურდს შორის, გარდა ბედისწერისა. თუმცა, თითქოს არც ეს აქვთ საერთო. ოფელიას შემთხვევაში ეს გაცნობიერებული არჩევანი, გმირის მიერ მიღებული გადაწყვეტილებაა. მხოლოდ ალანის შემთხვევაში არის ბედისწერა – მისი გვამი თურქეთის საზღვართან, ბოდრუმში, ზღვის სანაპიროზე იპოვეს, 2015 წელს ოჯახი არალეგალურად ცდილობდა სირიიდან ევროპაში ემიგრირებას. მაგრამ, ამ გმირებს შორის საერთო უმთავრესია – ორივე საზოგადოების და მისი მანკიერების მსხვერპლია და ყველაზე ტრაგიკული მათ მსხვერპლობაში მათი აბსოლუტური უდანაშაულობაა.

„ჩემს აღსარებაში“ ალექსანდერსონი წერს: „ოფელიაში“ ყველაფერია სიკვდილის შესახებ. თავიდან, შესაძლოა ვერც კი მიხვდეთ, რომ ეს ჰამლეტის საცოლე, ოფელიაა. ამ სურათში მსურდა გადმომეცა ღალატის და თვითმკვლელობის განცდა... ეს ალანის ფოტოს გააზრების გზაც იყო ჩემთვის. მისმა სურათებმა ინტერნეტში მთელი მსოფლიო მოიცვა. შესაძლოა, არ გიფიქრიათ, მაგრამ კიდევ ერთხელ შეხედეთ ამ ფოტოს და, იქნებ, დაინახოთ სასოწარკვეთილი ქალი, რომლის შეყვარებულიც გაგიჟდა და უარყო ის, ან ბავშვი, რომელიც ომის საშინელებებს გამოექცა და ვერ დაასრულა თავისი მოგზაურობა ახალი, მშვიდობიანი სამყაროსკენ.

ჩემს ფოტოგრაფიულ სამყაროში ტკივილი და ტანჯვა ძირითადი თემებია.

არ ვიცი, რამდენად შენიშნეთ, მაგრამ თუ ვერ შენიშნეთ, ალბათ, უკეთ უნდა დააკვირდეთ.

იქნებ „მედეაშიც“ მხოლოდ ქეთევუმენი[1] დაინახეთ? მაგრამ ეს მედეა და მისი ტკივილია“.[2]

„მედეაში“ ავტორი ყველაზე მძიმე დანაშაულშიც კი უთანაგრძნობს მედეას, მას სინათლეში ძირავს და პატარა დათუნიას „ჩუქნის“, რაიმე მაინც რომ „შერჩეს დედას გულში ჩასახუტებლად“.[3] კრისტინა ალექსანდერსონის ფოტოები, სხვა ლეგოფოტოგრაფებისაგან განსხვავებით, მკაფიოდ ემოციური და ჰუმანურია.

ლეგოფოტოგრაფიაში ზოგადად ქრება რაიმე ტიპის იერარქიულობა. მეხსიერების, როგორც წარსულის რეტროსპექტივას მეშვეობით და მის საფუძველზე, ლეგოფოტოგრაფები მომავლის რეტროსპექტივას ქმნიან. მათთან წარსული, როგორც კავშირი, ნამყო დროსთან თითქოს გამქრალია. მათთვის წარსული დაკონსერვებული არქივი, მკვდარი სხეულია, და ისინი არ არიან ამ „მიცვალებულის ჭირისუფლები“, მის ნაწილებსაც თვითნებურად, სრულიად გულგრილად იყენებენ მათ წარმოსახვაში არსებული მომავლის სახის შესაქმნელად. ისინი დიდი დოზით და მაღალი ხარისხით იყენებენ თანამედროვე ხელოვნების პრინციპებს: მათი ნამუშევრები, მხოლოდ რედი მეიდებისა და ფაუნდ ობჯექტების გამოყენებით, მთლიანად ციტირებებზე აწყობილი და უამრავი კონტექსტით აგებული ერთი უწყვეტი დიალოგია. მითოლოგიისთვის სახასითო იერარქია აბსოლუტურად ნიველირებულია. მითოლოგიური გმირები ერთი სათამაშოების შესანახი ყუთის, ლეგოსამყაროს მოქალაქეები ხდებიან და ბალუ 34-ის ლეგოგმირი – მარსელიც ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც ჯოკონდა ან ოფელია. სწორედ ამგვარი დემოკრატიულობით ათანამედროვებენ სამყაროსადმი ჩვეულ მითოლოგიურ მოდგომას, საფუძველს

[1] catwoman – ამერიკული კომიქსების და ფილმების სუპერგმირი

[2] Kristina Alexanderson. My confession. იხ.: http://kral.se/my-confession/ (ბოლოს გადამოწმდა 17.05.2018)

[3] იქვე

აცლიან, საეჭვოს ხდიან დამკვიდრებულ ღირებულებებს, ერთმნიშვნელოვან დეკლარაციებს, მაგალითად: ზევსი ღმერთია ან კარლ ლაგერფელდი მოდის კანონმდებელია და სტილს გვკარნახობს.

შესაძლოა ეს ხელოვნურად გაშენებული ლეგოსამყარო თანამედროვე კულტურის სიმწირის, კულტურული კრიზისის რეტროსპექტივაა. და ამ შემთხვევაშიც, ვფიქრობ, რომ ისინი გმირები არიან, რადგანაც ბედავენ და ასეთი არაორდინალური ხერხით, ასეთი სიმწვავით გვეუბნებიან სიმართლეს, რომ ამ სამყაროში ადამიანმა დაკარგა მთავარი მოქმედი პირის სტატუსი. ის აღარ არის სამყაროს ცენტრი და ეს მინიატურული საყვარელი რობოტები ჩვენი თანამედროვე ისტორიის მთავარი მოქმედი პირები გახდნენ.

ლეგოფოტოგრაფები აღარ არიან ხელოვანები, შემოქმედები, უბრალოდ, უკვე არსებული კულტურული და მორალური სტერეოტიპების, უკვე არსებული ვიზუალური ნიშნების დამხარისხებლები, ვიზუალური ჰიპერტექსტების ავტორები არიან. ამ ტექსტებში ყველა ფრაზა არა საავტორო ნამუშევარი, არამედ ლინკია, რომელსაც სხვა ტექსტების სიღრმეებში, სხვა ავტორების შემოქმედებაში გავყავართ. ფაქტობრივად ისინი კოლექტიური მეხსიერებიდან „მითვისებული" სიუჟეტებისა და გამოსახულების დიგიტალიზაციას ახდენენ, კი აღარ ხატავენ ან იღებენ, არამედ პირდაპირ ციფრული პრინციპით პიქსელების მსგავსი პატარა კუბებით აწყობენ ანალოგებს. იქნებ ჩვენ ციფრულ ეპოქაში ზუსტად ეს არის ჩვენთვის ბუნებრივი, მისაღები და გასაგები სამეტყველო ენა, კომუნიკაციის ლოგიკური ფორმა.

ამ ენაზე მაიკ სტიმპსონი ხელახლა გვიყვება იმას, რაც ადრე ფრანცისკო გოიამ, ედვარდ მაიბრიჯმა, ჰენრი კარტიე ბრესონმა, რობერტ კაპამ, რენე მაგრიტმა, ლუის ჰაინმა მოგვიყვეს. სტიმპსონი და, ზოგადად, თოიფოტოგრაფები რეპრეზენტატიულად, მიზანმიმართულად აშკარად ქმნიან მეორად კულტურას, და საკუთარი არჩევანის, გადაწყვეტილების სისწორეში გვარწმუნებენ, რადგანაც ჩვენი

გარემოს თავისებურებების გათვალისწინებით, პრეტენზია რაიმე ავთენტურის, პირველადის, ორიგინალურისა და საავტოროს შექმნაზე ისეთივე მარტივი და აშკარა სიმულაცია, ამორალობა იქნებოდა, როგორც მტკიცება, რომ სამყარო ალანის ტრაგედიის შემდეგ შეიცვალა და უკეთესი გახდა.

როგორც უკვე განვაცხადეთ, ლეგოფოტოგრაფები არ არიან ტიპური ფოტოგრაფები და არანაირად ითვალისწინებენ ტრადიციული ფოტოგრაფიის პრინციპებს. თუმცა, სამყაროში, რომელიც ყოველდღიურად უფრო და უფრო მეტად ციფრული ხდება, იქნებ ბუნებრივიც არის ხელოვანი, რომელიც ამბავს სწორედ ამ დიგიტალიზებული სამყაროს პრინციპების შესაბამისად ქმნის და ფოტოაპარატით შეიარაღებული აღარ დადის ქუჩებში საინტერესო სიუჟეტის საპოვნელოდ. ეს სიუჟეტები ხომ ისედაც უამრავი დაგროვდა ფოტოგრაფიის თითქმის უკვე ორსაუკუნოვანი, და სახვითი ხელოვნების უამრავსაუკუნოვანი ისტორიის განმავლობაში, იქნებ უფრო სწორი და მნიშვნელოვანი არა ახალი ნახატების ან ფოტოების შექმნა, არამედ ამ ნიმუშების ვიზუალური „თარგმანია“ თანამედროვე ენაზე.

აქვე, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ამ ფოტოგრაფების განსაკუთრებული ნიჭი, შექმნან საჭირო ეფექტი, გადმოსცენ ემოცია და გამოხატონ სათქმელი ამ უმეტყველო სახეებითა და ოთხკუთხედი ფიგურებით, გარემოს აღმნიშვნელი ზედმეტად პირობითი და სრულიად დაუხვეწავი დეტალებით. მარტივი მისახვედრია, როგორ სირთულეებთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმ „ფსიქოს“ კულმინაციური სცენის რეკრეაცია. თუმცა, ალექს ეილარი პლასტმასის პატარა ფიგურებით აწყობილ სტატიკურ ფოტოგრაფიულ კომპოზიციაშიც კი ახერხებს ამ მომენტის სასჯენზის აღდგენას და გამეორებას, ისევე როგორც მაიკ სტიმპსონი — იუსუფ კარშის ჩერჩილის პორტრეტის რეპრეზენტატიული მონუმენტურობის აღდგენას.

თუმცა, თეზა, რომ ლეგოფოტოგრაფები ფოტოგრაფიული მითის დესაკრალიზაციას ახდენენ, თავისთავად უკვე

ანტინომიურია, რამდენადაც შეუძლებელია რაიმე პროცესი სრულყოფილი, ყოვლისმომცველი და საბოლოო იყოს. შესაბამისად, გარკვეულწილად, გარკვეული ნიშნებით ისინიც ინარჩუნებენ ხელოვნებისათვის სახასიათო მითოლოგიურობას, მის პრინციპებს.

თუ მითოლოგიის მთავარი დანიშნულებაა სამყაროს შესახებ ცოდნა, მისი ახსნა შემოგვთავაზოს, მაშინ სრულიად აშკარაა, რომ ლეგოფოტოგრაფიაც თანამედროვე განმარტებითი ლექსიკონია თანამედროვე სამყაროს შესახებ. ისინი ახალი მითოლოგიის გმირებს, ახალ კერპებს ქმნიან: თოჯინებს – ადამიანური თვისებებითა და ქცევებით. მაგალითად, კრისტინა ალექსანდერსონის დროიდი ნოსტალგიურია და დაფაზე ყველაზე ცნობილ ნოსტალგიურ ფრაზას „Home, sweet home“ წერს, ბალუ 34-ის მარსელს კი ბაგეტი გაუთავდა და შია. ამ ნიშნითაც, კვლავ მითოლოგიასთან ვბრუნდებით, რადგანაც მითის მთავარი თვისება მისი ბუნება არარელური, ფანტასტიკური ხასიათი, ზღაპრულობა, მეტაფორულობაა. აქ ლეგოფოტოგრაფები სრულიად ინარჩუნებენ მითის ამ თვისებებს/ხასიათს, მათი სამყაროც არარეალური, ფანტასტიკურია. ნამდვილ პერსონაჟებს თოჯინები ანაცვლებენ, ფოტოებით არა რეალობას, არამედ რეალობის მეტაფორებს ქმნიან. ეს განზოგადებული რეალობაა, სადაც გმირებს აღარ აქვთ ერთი კონკრეტული ადამიანის სახე, გარემო მწირი, ლაკონური მინიშნებებით გადმოიცემა/გამოისახება. ამით ფოტოში ასახული პრობლემა, სათქმელი განზოგადებულია და ეს აღარ არის ერთი მინიატურული თოჯინის მიერ შესრულებული ვან გოგის, ვერმეერის მარგალიტის საყურიანი გოგონას, ან ჩარლი ჩაპლინის როლი. მითოლოგია აღიარებს სხვა, ამ შემთხვევაში ღმერთების, სამყაროს არსებობას. ლეგოფოტოგრაფებიც პარალელურ სამყაროს ქმნიან და ამისთვის ჩვენთვის ძალიან კარგად ნაცნობ და პოპულარულ პერსონაჟებს – თანამედროვე კულტებს იყენებენ, მაგ., „ვარსკვლავური ომების“ დროიდებს.

ამ ფოტოგრაფების სამყარო მითოლოგიასავით სინკრეტულია, ისინი უსიცოცხლო სხეულების ემოციებზე,

განცდებზე, თავგადასავლებზე გვიყვებიან. თუნდაც, მარსელი, რომელიც რეალობაზე დაფუძნებული ფანტასტიკაა. ამ ვერსიაში რეალობის მითოლოგიური ინტერპრეტაცია: ის პერსონაჟები ან სიუჟეტები, რომლებსაც ეს ფოტოგრაფები ეხებიან რეალურად მითოლოგიზებულია, კულტად ქცეულია. მაგალითად, ფაქტი, რომ პარიზელი ბაგეტს უნდა მიირთმევდეს, მითია, რომელიც უკვე ვიზუალურადაც არის გამყარებული ცნობილი ფოტოგრაფების: ანდრე კერტეშის, ბრასაის, ელიოტ ერვიტის, ვილი რონის ცნობილი ფოტოებით. ზუსტად ამ სტერეოტიპს ამყარებს ბალუ 34-ის პერსონაჟი – პარიზელი მარსელი. ის თავის ფრანგულ ბულდოგთან ერთად დასეირნობს პარიზის ქუჩებში, როგორც პარიზელის წესია სვამს ყავას კრუასანთან ერთად, აბურავს შავი ბერეტი, აცვია მეზღვაურის ზოლიანი მაისური და ხელში ყოველთვის უჭირავს ბაგეტი. მოკლედ, მარსელი სუფთა პარიზელია.

მითები თუ ზღაპრებს ჰგავდნენ, ლეგოფოტოგრაფია საბავშვო ანიმაციებს ჰგავს და შესაძლოა, ერთი შეხედვით, კიდეც გაჭირდეს მათი სერიოზულად აღქმა. თუმცა, როგორც დავრწმუნდით, ამ საბავშვო სათამაშოებისაგან აწყობილი სცენები ადვილად აღარ წარმოადგენენ ბავშვურ გატაცებას. საბოლოოდ, ეს ყველაზე აშკარა, ღია და ცინიკური მინიშნებაა, იმის შესახებ, რისი აღიარებაც ამ პატარა ჯგუფის წარმომადგენლებმა ასე დეკლარირებულად შეძლეს და რაზეც მიზანმიმართულად თვალს ხუჭავს თანამედროვე საზოგადოების უდიდესი ნაწილი – არა მხოლოდ ლეგოფოტოგრაფები, არამედ თითოეული ჩვენგანი ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ჩვენი სურვილით თუ ჩვენი სურვილის წინააღმდეგ არა ბუნებრივ, არა ადამიანურ, ფსევდოსამყაროში ვარსებობთ და პლასტმასაში გაჭედილები ვართ.

ხელოვნება ყოველთვის არის შეფასებითი კომენტარი რეალობაზე, რასაკვირველია, არა პირდაპირი და მორალისტური. ამ შემთხვევაში პლასტმასაში გაჭედილების ციფრული რეალობაც ნამდვილად არის ზუსტი კომენტარი ჩვენს სამყაროში გამქრალი ბუნებრიობის, „უშუალობადაკარგული“,

ეპოქაში გაბნეული, ერთმანეთის ციფრულ სათამაშოებად ქცეული უსუსური, ერთფეროვანი ადამიანების შესახებ. ამგვარი კომენტარის ავტორობით კი ლეგოფოტოგრაფები არტისტის სტატუსს იბრუნებენ – შელი კორბე ამ სტატუსის პირდაპირ დეკლარირებასაც კი აკეთებს ნამუშევრით, სადაც მის პატარა ლეგოანალოგს ხელში დაფა უჭირავს წარწერით: „მე ნამდვილი ხელოვანი ვარ“. ისინი უბრალოდ თამაშით და სათამაშოებით გვეუბნებიან სათქმელს. გვეუბნებიან, რომ ამ სამყაროში თუ ღმერთი მოკვდა, აღარც ადამიანი გადარჩა ცოცხალი. ამ ვერსიის აღიარებით, ლეგოფოტოგრაფები ბევრად უფრო ჰუმანურები და პროგრესულები არიან, ვიდრე – ადამიანებს, ადამიანობას და მათ უფლებებს ჩაბღაუჭებული დანარჩენი მსოფლიო, რომელიც უშვებს ალანის არსებობას, უფრო სწორად, მის არარსებობას, და რომლისთვისაც, ალანის არარსებობის შემდეგაც, არაფერი იცვლება (ალანის მამის განცხადებიდან). ეს მოვლენაც მხოლოდ ფოტოისტორიად რჩება ჩვენი „მეხსიერების რომელიღაც ბაზაზე“ და ეს ფოტოც იმ ძალიან ეფექტური ფოტოების რიგში ეწერება, რომლებმაც ვერაფერი შეცვალეს, ცარიელ თავგანწირვად დარჩნენ და კიდევ ერთი უცნობი შვილი გაგვაცნეს „პლასტმასაში გაჭედილებს“.

ამდენად, ლეგოფოტოგრაფია თანამედროვე ხელოვნების ემოციური გამოფიტულობის, დეპრესიული ფრუსტრაციის რადიკალური, თუმცა ძალიან კანონზომიერი, შემოქმედებითი გამოხატულებაა. ეს ჩიხია, და ისტორიამ ასეთი ჩიხების არსებობის ბევრი მაგალითი იცის. საბედნიეროდ, ისტორიული კანონზომიერება ამ ჩიხების დიდ და ნათელ გამოსავლად გადაქცევას, ახალი რევოლუციური შესაძლებლობების გახსნას გულისხმობს. ამდენად, ეს ჩიხიც, როგორც ვიზუალური ხელოვნების რადიკალური ფორმა, თავისთავად ძალიან ტრაგიკული და, ამავე დროს, ძალიან მომხიბვლელია, რადგანაც სწორედ ამ ჩიხს მივყავართ მოსალოდნელი ახალი დიდი სახელოვნებო აფეთქების საზღვართან, რომელსაც საახალწლო სიურპრიზივით ელოდება ნათელი გამოსავლის ძიებაში გადაღლილი თანამედროვე ცნობიერება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჰანს ულრიხ ობრისტის 2008 წლის ინტერვიუ აი ვეივეისთან; იხ.: http://arilimag.ge, (მოძიებულია 18.5.2015 - ბოლოს გადამოწმდა 17.08.2018)
- Cindy Sherman, American Photographer; იხ.: http://www.theartstory.org/artist-sherman-cindy.htm#synopsys_header; (მოძიებულია 20.11.2017 - ბოლოს გადამოწმდა 17.08.2018)
- My confession; Kristina Alexanderson იხ.: http://kral.se/my-confession/; (მოძიებულია 20.06.2016 - ბოლოს გადამოწმდა) 17.08.2018)

მედიოლოგია

ლუბა ელიაშვილი,
სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი

ურჩხულის მითოლოგემის ტრანსფორმაცია

ურჩხულის მითოლოგემის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტირებისთვის ვეყრდნობი კარლ იუნგისეულ განმარტებას, რომ მითოლოგიაში გამჟღავნებული არქეტიპები კოლექტიური არაცნობიერის გამოვლინებაა.

ვინაიდან კარლ იუნგს ვიშველიებ მითოლოგიის მნიშვნელობის აღსაწერად, ამგვარ შედარებას გამოვიყენებ: ის, რაც იუნგის მიხედვით, ადამიანთა სოციუმისთვის მითოლოგიაა, მის წინამორბედ ზიგმუნდ ფროიდის მიხედვით, ერთი ადამიანისათვის არის სიზმარი. ამგვარად, მოხსენების თემად არჩეული – ურჩხულის მითოლოგემა – შეგვიძლია აღვწეროთ, როგორც კაცობრიობის ყველაზე ხშირი, საშიში და, შესაბამისად, ხატოვნად რომ ვთქვათ, „კოლექტიური კოშმარული სიზმარი“.

ურჩხულის ტერმინის დასაზუსტებლად, აღვნიშნავ: ურჩხულის ვარიაცია მითოლოგიაში მრავალფეროვანი და განსხვავებულია, თუმცა აქვს საერთო ნიშანი – ამ მითოლოგემის მთავარი გამაერთიანებელი ისაა, რომ მითოლოგიური ურჩხული ადამიანისთვის ძნელად დასაძლევი, ამდენად განსაკუთრებით საზიფათო და ძლიერი მტერია; ამას გარდა, მისი მსხვერპლიც, უმთავრესად, უშუალოდ ადამიანია.

მითოლოგიაში ძალზე იშვიათად და მხოლოდ გამორჩეული გმირები ახერხებენ ურჩხულის დამარცხებას. ეს უძლეველობა კი გვაფიქრებინებს, რომ ურჩხულის მითოლოგემით კოლექტიურ არაცნობიერში ყველაზე მკაცრი ტაბუების დარღვევისაკენ ლტოლვაა გადმოცემული. ურჩხულის მითოლოგემა საინტერესოა იმითაც, რომ მუდმივად გვხვდება მსოფლიო ფოლკლორშიც, ანტიკურ მითოლოგიასა და ბიბლიაშიც. ურჩხულის ნარატივი, როგორც წესი, შეიცავს მსხვერპლის და, იშვიათ შემთხვევაში, გმირის სახესაც. იგი

იმითაცაა საინტერესო, რომ ტრანსფორმირდება ეპოქებისა და იდეოლოგიების, უფრო ზუსტად კი, დომინანტური ტაბუების ცვლილების შესაბამისად.

უცვლელია ურჩხულის მითოლოგემის ორი მთავარი მახასიათებელი – მოძალადე და მსხვერპლი. ისინი ურჩხულის მითოლოგემის აუცილებელი კომპონენტებია. უმეტესად ურჩხული უძლეველია, ხოლო მსხვერპლი – დაუცველი. გარკვეულ ვერსიებში გვხვდება გმირიც, რომელიც ამარცხებს მოძალადეს ანუ ურჩხულს და გამოიხსნის მსხვერპლს. ასეთი გმირია ანდრომედას მხსნელი პერსევსი, ასევე ჰერაკლე, რომელმაც ლერნეს ჰიდრა მოკლა და მთელი ქალაქი იხსნა ამ საშინელი ურჩხულისგან და ა.შ. დროთა განმავლობაში, ურჩხულის ძლევამოსილება სულ უფრო იზრდება და მარტოხელა გმირი, რომელსაც ძალა შესწევს დაამარცხოს ურჩხული, თანდათან ქრება ხელოვნებიდან.

საზოგადოება ვითარდება, ეპოქების მიხედვით იცვლება ტაბუები და დომინანტური იდეოლოგიები, მაგრამ კოლექტიურ არაცნობიერში უცვლელი რჩება ყველაზე მკაცრი ტაბუების უარყოფის ქვეცნობიერი ლტოლვა და, შესაბამისად, ყველა ეპოქას ჰყავს საკუთარი ურჩხული, განსხვავებული ვარიაციით. თუ დროში ეს იყო ნაწილობრივ მიწიერი, ნაწილობრივ ღვთაებრივი, ანიმალისტური არსება ან მათი ნაზავი (მაგალითად, ჰარპიები, გორგონები, ტიტანები და ა. შ.), შემდგომში, მონოთეისტური მსოფლმხედველობის ხანაში, ისინი ჩაანაცვლეს განსაკუთრებული უნარების გრძნეულებმა, დაცემულმა ანგელოზმა და მისი გავლენის ქვეშ მოქცეულებმა, ასევე ძალაუფლების შენარჩუნებისათვის უსასტიკეს დანაშაულზე წამსვლელმა მაღალი სტატუსის მქონე ძნელად დასაძლევმა მოძალადეებმა, ღვთის რჩეული ერისა და ახალი იდეოლოგიის, ანუ მოძღვრების მდევნელმა წარმართებმა (ებრაელი ხალხის მჩაგვრელი ეგვიპტის ფარაონი, მხსნელი გმირი მოსე და ა.შ.).

ქრისტიანული ეპოქის დასაწყისიდან ურჩხულის სახე მიიღეს ამ ახალი მოძღვრების (იდეოლოგიის) წინააღმდეგ

მებრძოლმა მმართველებმა (მაგალითად, მეფე ჰეროდე და ა.შ.). შუა საუკუნეებსა და აღორძინების ეპოქის სახვით ხელოვნებაში აქტუალურია ბიბლიური და ანტიკური ურჩხულები.

განმანათლებლობის ეპოქის ნარატივში კი ურჩხულად იქცნენ ბოროტი ადამიანები, პროგრესის მტერი მმართველები და ზოგადად, მოძალადეები. მსხვერპლის არსებობა კლავ ამ ნარატივის აუცილებელი პირობაა. დროდადრო ისევ ჩნდება მხსნელი გმირი. არის ისეთი გამონაკლისებიც, როდესაც მხსნელი გმირი არ ჩანს. მაგალითად, არგონავტების მითში, რომელშიც „არგოზე" მრავალი ანტიკური გმირი ერთადაა შეკრებილი. მათი მისია, რომელსაც წარმატებით შეასრულებენ კიდეც, იაზონთან ერთად ოქროს საწმისის მოტაცებაა, და არა ყრმათა ხსნა. ამიტომაც, ევრიპიდეს ტრაგედიაში „მედეა", ხსენებული მითის გმირებიდან, იაზონისა და მედეას გარდა, სხვა არც ერთი ძლევამოსილი პერსონაჟი არ გადადის და უდანაშაულო მსხვერპლის (მედეასა და იაზონის შვილების) მხსნელი არ ხდება, რაც განაპირობებს კიდეც ამ ნაწარმოების ჟანრსა და ტრაგიკულ ფინალს.

შეგნებულად არ ვეხები გმირისა და ანტიგმირის თემას ხელოვნებაში, რომელიც მეტისმეტად პირობითი, ბუნდოვანი და ვრცელი განსახილველია და ამჯერად მხოლოდ ურჩხულისა და მსხვერპლის მკაფიოდ პოლარიზებულ ფენომენებზე ვისაუბრებ, რომელთა ანტაგონიზმი მათი არსებობის აუცილებელი პირობაა.

ვინ არის მედეა, გრძნეული ურჩხული თუ შეყვარებული ქალი? არგონავტების მითი და მის საფუძველზე ევრიპიდეს მიერ შექმნილი ტრაგედია „მედეა" საინტერესოდ მივიჩნიე რამდენიმე თვალსაზრისით: პირველი ის არის, რომ ევრიპიდემ ზეპირსიტყვიერ მითს უკვე ანტიკურ ხანაშივე მისცა აუდიოვიზუალური სახე ანტიკურ სცენაზე. თავად ეს ფაქტი უკვე საინტერესოა აუდიოვიზუალური მედიის მკვლევარისათვის. ამას გარდა, მითოლოგიის კვლევისთვის თემად „მედეას" არჩევისას, ვითვალისწინებ კარლ იუნგის კიდევ ერთ მოსაზრებასაც, რომ „მხოლოდ საუკეთესო მითები

უძლებენ დროს და საშუალებას აძლევენ თანამედროვე ადამიანს შეიმეცნოს მითის ფენომენი".

შეიძლება ითქვას, რომ მედეას მითმა გაუძლო დროს, ვინაიდან ჩვენი წელთაღრიცხვის XXI საუკუნეშიც იდგმება სცენაზე და კვლავ საინტერესოა ხელოვანთათვის, რაც იმის დასტურია, რომ ევრიპიდეს ეს ტრაგედია, და შესაბამისად, მედეას მითური სახე, კვლავ უკვდავია.

მედეას სახის ინტერპრეტატორები დღემდე ვერ შეთანხმებულან საკითხში, თუ ვინ არის მედეა — გრძნეული ურჩხული, რომელიც მოღალატე ქმრის გასამწარებლად შვილების მოკვლასაც არ მოერიდა, თუ განსწავლული, ბარბაროსი ქალი, რომელმაც უცხოელის სიყვარულს ყველაფერი შესწირა და რადგან ბარბაროსი იყო, იქცა კიდეც ქსენოფობიური ძველბერძნული საზოგადოების მიერ შერჩეულ განტევების ვაცად. პიერ-პაოლო პაზოლინის ფილმში „მედეა" მედეას როლი თანამედროვე და ქსენოფობიისგან სრულიად თავისუფალმა ბერძენმა მომღერალმა ქალმა, მარია კალასმა შეასრულა.

„მე ძლიერ მებრალება მედეა", — ამბობს მარია კალასი თავის ინტერვიუში. იგი მედეას წარმოსახავს, როგორც უბედურ ქალს, რომელიც საკუთარ შვილებთან ერთად იქცა სასტიკი დროის უმძიმესი ადათების მსხვერპლად. განდევნილის მძიმე ხვედრისგან შვილები რომ დაეხსნა, ისინი სამუდამო ძილით დააძინა. მედეას სხვა გზა აღარ ჰქონდა — მას და მის შვილებს არც კორინთოში დაედგომებოდათ და ვეღარც ნაღალატევ სამშობლოში წაიყვანდა მამასთან. ამდენად, შიმშილით სიკვდილისთვის იყვნენ განწირულნი.

მედეა, მითის მიხედვით, თავისი დროისთვის ღრმად განსწავლული და ჭკვიანი, წოდებრივი იერარქიის უმაღლეს საფეხურზე მდგომი ქალი იყო, მეფის ასული. მან საფუძველი ჩაუყარა მედიცინას. ქართველებისთვის, როგორც ჩანს, სწორედ ამ უკანასკნელი თვისების გამოა ძვირფასი და უფრო კორინთოელების დაუნდობლობის მსხვერპლად არის გააზრებული, ვიდრე გრძნეულ ურჩხულად. ამიტომაც

საქართველოში დღემდე პოპულარულია სახელი მედეა, ხოლო XX საუკუნის 60-იან წლებში, ბიჭვინთის სანაპიროზე დაიდგა ცნობილ ქართველ მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის მონუმენტური ქანდაკება მედეა – დედა, რომელსაც შვილები, დაცვის მიზნით, კაბის კალთის ქვეშ ჰყავს შეფარებული.

მეცნიერთა დავა იმის შესახებ, რომ ევრიპიდემ კორინთოელთა დანაშაული – ტაბუს დარღვევა დაფარა და ტაძარში ყრმათა ამოწყვეტა უცხოელ ქალს მიაწერა, გვაფიქრებინებს, რომ მითოლოგია დასაბამიდანვე არა მხოლოდ კოლექტიური არაცნობიერის გამოვლინება იყო სუფთა სახით, არამედ იმ სახით, როგორითაც ჩვენამდე მოაღწია – ის, ზოგ შემთხვევაში, ანტიკური ავტორების კორექტირებულია, პოლიტიკური კონიუნქტურის გათვალისწინებით. ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია გამოვთქვათ საფუძვლიანი ვარაუდი, რომ მითოლოგია და ხელოვნება ანტიკური დროიდანვე გამოიყენებოდა იდეოლოგიურ ინსტრუმენტადაც.

აქვე მოვიშველიებ ფრანგ მეცნიერ კლოდ ლევი სტროსის მოსაზრებას, რომ პოლიტიკურმა იდეოლოგიამ თანამედროვე ეპოქაში სრულად ჩაანაცვლა მითი. იქნებ, მითების უკვდავება არა მხოლოდ კოლექტიური არაცნობიერი ლტოლვების უცვლელობით არის განპირობებული, არამედ იმითაც, რომ ხელოვანის შემოქმედებითი გენია გამორჩეულად სწორედ იმ მითს ანიჭებდა უკვდავებას (როდესაც სახვითი, ლიტერატურული, ან აუდიოვიზუალური ხელოვნების ნიმუშად აქცევდა), რომელიც შეესაბამებოდა კონკრეტული ეპოქის დომინანტურ იდეოლოგიას.

თუ მედეას მხატვრულ სახეში ბოლომდე გარკვეული არ არის – იგი ურჩხულია, თუ თავადაა მსხვერპლი, ახალ აღთქმაში მოთხრობილ ამბავში, დაუნდობელ ყრმათამჟლეტ მეფე ჰეროდეს შემთხვევაში, საკითხი, რომ იგი ურჩხულია, სრულიად ცხადია. ყრმათამჟლეტავი ურჩხულის – ჰეროდეს – სიუჟეტი ქრისტიანული ეპოქის ხელოვანთა შთაგონების წყარო საუკუნეების განმავლობაში იყო.

ჰეროდეს მიერ ყრმათა, იგივე უბრალოთა ანუ

უდანაშაულოთა ჟლეტა დაუნდობელი, გაუმართლებელი სისასტიკის შეუცვლელი სიმბოლოა საუკუნეების განმავლობაში (იხ.: პაულ რუბენსი, კარავაჯო, ტიციანის მიერ შესრულებული მედინას ტაძრის ფრესკა, ჯოტო და ა.შ.).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ადამიანთა საზოგადოების, ისევე, როგორც ერთი კონკრეტული ადამიანის ფრუსტრირებული არაცნობიერი ლტოლვა — დაძლიოს უმკაცრესი ტაბუ, სუბლიმირდება ურჩხულის ანუ მტრის ხატში, რომელსაც თავის სასარგებლოდ ყველა ეპოქაში გამოიყენებს დომინანტური იდეოლოგია.

ურჩხული, როგორც იდეოლოგიური მტრის ხატი, ეპოქების ცვლისა და ადამიანური საზოგადოების განვითარების შესაბამისად ტრანსფორმირდება.

აუდიოვიზუალური მედიის როლი ახალი მითების შექმნა-დამკვიდრებაში განუზომლად დიდია. თუ სახვითი ხელოვნების შედევრებში უდანაშაულოთა მჟლეტავი მტრის ხატი ასეთ ძლიერ ემოციას მხოლოდ ვიზუალური გამოსახულებით აღძრავს, თანამედროვე სინთეზურ ხელოვნებაში, ადამიანის, ერთდროულად ორ გრძნობაზე – სმენასა და მხედველობაზე ხდება ზემოქმედება რეალობასთან ძალზე მიახლოებული, მოძრავი გამოსახულებებით. ცხადია, რომ ამგვარი მრავალფაქტორიანი ზემოქმედება გაცილებით ძლიერი ინსტრუმენტია. შესაბამისად, გამძაფრებულია იდეოლოგიური შეფერილობის მტრის ხატი. თუ ამას დავამატებთ საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე გავლენის მოხდენის სიხშირის ინტენსივობას და გავრცელების არეალის გაფართოებასაც ტექნიკური პროგრესის გამოყენებით, ძნელი არ არის გავიაზროთ, თუ რაოდენ მასშტაბურია ამგვარი გავლენა საზოგადოებაზე.

ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ და იდეოლოგიამ (რომელმაც ბოროტსა და კეთილზე წარმართული, ან, თუნდაც ბიბლიური წარმოდგენების ერთმნიშვნელოვანი, მკაფიოდ გამიჯნული და მკვეთრად კონტრასტული შავ-თეთრი სპექტრი ახალი აღთქმის მრავალფეროვანი და უამრავი ნიუანსის მქონე სამყაროს სურათით შეცვალა) საზოგადოებრივი ცნობიერება

და ხელოვნება მარტივად გასაგები მაქსიმიდან — „სისხლი სისხლის წილ“, გადაიყვანა ფუნდამენტურად განსხვავებულ, ბუნდოვან და რთულად გასაგებ შეხედულებათა სისტემაში.

ამ სისტემის მიხედვით, არა მხოლოდ მოყვასი, არამედ „მტერი შენიც“ უნდა გიყვარდეს. ამან ძალზე გაართულა საზოგადოების ღირებულებითი ორიენტირები. და აგრესიულ ქვეცნობიერ ინსტინქტებზე დამოკიდებული ადამიანის ლტოლვის თავსებადობა ახალ, ზნეობრივ კატეგორიის სისტემასთან გაძნელდა. ქრისტიანული ეპოქის ხელოვნებაში ურჩხულის, ანუ მტრის ხატის, ფენომენი ბევრად უფრო რთული და მრავალპლასტიანია, ვიდრე ქრისტიანობამდელ კულტურაში იყო.

მცდარი და პრიმიტიულია ერთმნიშვნელოვანი განმარტება, ვინღა არის ურჩხული, თუ არა თავად ადამიანი, რომელმაც ჯვარს აცვა განკაცებული ღმერთი. ამგვარ შეფასებას ქრისტიანული მსოფლმხედველობა არ იზიარებს, რადგან ჯვარცმით განკაცებულმა უფალმა სწორედ ადამიანთა ცოდვები გამოისყიდა და ჯვარცმის შემდგომი აღდგომის გამო გახდა „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი“.

ქრისტიანული იდეოლოგიით, ადამიანის სულისთვის მარადიულად იბრძვის კეთილი და ბოროტი საწყისი, ანუ ბოროტება — ეშმაკი და სიკეთე — ღმერთი. ადამიანი ურჩხული ხდება მაშინ, როდესაც მის სულს ეშმაკი ეპატრონება. ხოლო ეს ეშმაკი ადამიანური სისუსტეებით სარგებლობს და ისე ცდილობს დაეპატრონოს ადამიანის სულს ანუ ურჩხულად აქციოს იგი.

ახალ აღქმაში გვხვდება ადამიანი-ურჩხულის შედარებით მკაფიოდ დაკონკრეტებული მაგალითებიც. ერთ-ერთ ასეთ მაგალითად უკვე მოვიყვანე ძალაუფლების დაკარგვის შიშით შეპყრობილი მეფე ჰეროდე, რომლის მსხვერპლი უმანკო, უბრალო ანუ უდანაშაული ყრმები არიან.

თანამედროვე ეპოქაში, ხელოვნებასა და მედიაში ყრმათამულეტავი ურჩხულის სინონიმი გახდა ტერორიზმი.

რა საერთო აქვს ტერორიზმსა და ჰეროდეს ცოდვას. ტერორისტული აქტი ლექსიკონით განმარტებულია, როგორც გაუმართლებელი, განსაკუთრებული სისასტიკის ქმედება. ის თავისუფლად შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც გაუმართლებელი ძალადობა ყრმათა, იგივე, უბრალოთა ანუ უდანაშულოთა მიმართ. ამგვარ დანაშაულს ძირითადად აგრესიული და საყოველთაო მსოფლიო წესრიგთან ანუ კანონთან დაპირისპირებული არასახელმწიფოებრივი, აგრესიული ძალები ჩადიან. იშვიათ შემთხვევებში, თავად სახელმწიფო შესაძლოა იქცეს ტერორისტად (მაგალითად, „ბოროტების იმპერია“). სახელმწიფო საზოგადოებრივი სიკეთიდან ტერორისტად იქცევა მაშინ, როდესაც ძალადობით უპირისპირდება საყოველთაოდ შეთანხმებულ და აღიარებულ, ადამიანის უფლებებს და თავისუფლებებს.

თანამედროვე მითოლოგიაში, რომელიც, თითქმის სრულად ჩაანაცვლა იდეოლოგიამ, მტრის ხატისა და მის გასამძაფრებლად ყრმათამკლეტავის მითოლოგემა XXI საუკუნეშიც (განსხვავებული ვარიაციებით) აქტიურად გამოიყენება მასკულტურულ მითწარმოებაში.

თანამედროვე აუდიოვიზუალურ მედიაში ის გვხვდება სამხედრო კონფლიქტების დროს – დაღუპული ბავშვების ან დაღუპული მშვიდობიანი მოსახლეობის დოკუმენტური ვიდეორიგის ჩვენებით გამძაფრებული.

თანამედროვე ეპოქაში, ნებისმიერი კონფლიქტის მხარე ცდილობს დამტკიცებას, რომ მას არ მიუძღვის ბრალი უდანაშაულოთა დაღუპვაში და ამ მძიმე დანაშაულის მტრისთვის მიწერას ცდილობს.

ყრმათაჟლეტის ან უდანაშაულოთა სასტიკი ჟლეტის სინონიმი გახდა ტერორიზმი. თანამედროვე ინფორმაციულ საუკუნეში, მტრის ხატი, როგორც საზოგადოებაზე ზემოქმედების ინსტრუმენტი, ჯერ ისევ გამოიყენება. ხელოვნება კი ვერ ეტევა იდეოლოგიის ჩარჩოებში და წინ უსწრებს დროს. სწორედ ამიტომ არის ნამდვილი ხელოვნების არსებობის აუცილებელი პირობა შემოქმედის თავისუფლება

იდეოლოგიური კონტროლისგან. იგი ისევე, როგორც მძლავრი მდინარე, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად ანგრევს ცენზურის კაშხალს და მოიპოვებს თავისუფლებას. ეს ჭეშმარიტება XX საუკუნეში კიდევ ერთხელ დაადასტურა საბჭოთა იმპერიის კოლაფსმა.

XX-XXI საუკუნეებში ახალმა მსოფლიო წესრიგმა და ტექნოლოგიურმა განვითარებამ იდეოლოგიურად უსარგებლო გახადა ხელოვნებაში ისტორიულად არსებული ურჩხულის მტრის ხატად გამოყენება. გლობალური ინფორმაციული საზოგადოება, რომლისთვისაც უმეტესად უცხოა ქსენოფობია, ხოლო პოლიტკორექტულობა და თითოეული ინდივიდის უფლებისა და თავისუფლების, ისევე როგორც გამოხატვის თავისუფლების დაცვა, არსებობის აუცილებელი პირობაა, უკვე დადგა ახლებური სიმბოლოების შექმნის გამოწვევების წინაშე. თანამედროვე ხელოვნებაში ისე მკაფიო აღარ არის, თუ ვინ არის ურჩხული და ვინ გმირი, როგორც ეს საზოგადოებრივი განვითარების საწყის ეტაპზე, ანტიკურ ხანაში იყო.

საზოგადოება, რომლის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი მშვიდობიანი თანაარსებობაა ადამიანთა შორის (კანის ფერის, რელიგიური ან ეროვნული კუთვნილების განურჩეველად), ისე მარტივად ვეღარ აღწერს მტრის ხატს, როგორც ინდივიდუალური განსხვავებების მიმართ შეუწყნარებელ საზოგადოებებში იყო. მაშინ ეს პრობლემა ადვილად წყდებოდა — „ის, ვინც ჩემგან განსხვავდება, საშიშია ანუ პოტენციური მტერია“ (რელიგიური ომები, ე.წ. კუდიანებზე ნადირობა).

თანამედროვე საზოგადოებაში ჰუმანურობა იზომება გულმოწყალე დამოკიდებულებით არა მხოლოდ უდანაშაულოს, არამედ დამნაშავის მიმართაც. XX საუკუნის ხელოვნებაში გადაისინჯა ადამიანის მკვლელის, როგორც ფიზიკურად გასანადგურებელი ურჩხულის სახეც კი. ეს იყო საზოგადოების მომზადება სიკვდილით დასჯის გაუქმების გადაწყვეტილების მისაღებად.

საზოგადოებისთვის ეს ჰუმანური გზავნილი აუდიოვიზუალურ ხელოვნებასა და მედიაში შეგვიძლია განვიხილოთ ორი

ცნობილი ფილმის მაგალითზე (ფრანგული „ორნი ქალაქში“ და ამერიკული „მწვანე მილი“).

ფრანგულ ფილმში – „ორნი ქალაქში“ (რეჟისორი ჟოზე ჯოვანი) ალენ დელონის გმირი ჯინო სტრაბლიჯი რეციდივისტი მძარცველია. ფილმში იგი მაყურებლის თვალწინ ჩადის უმძიმეს დანაშაულს, კლავს პოლიციელს სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულების დროს და ამ დანაშაულის გამო სიკვდილით ისჯება. მაგრამ მაყურებლისთვის ჯინო სტრაბლიჯი მაინც არ არის ურჩხული. და როდესაც ფინალურ კადრში გილიოტინა გამოჩნდება, მანამდე კი ალენ დელონის შეშფოთებული და მის გულშემატკივარ, პენიტენციური სისტემის თანამშრომელ, ჟან გაბენის პერსონაჟის – ტკივილით საესე ცრემლიანი თვალები, მაყურებელთა დიდი ნაწილი თანაუგრძნობს მათ, რასაც კინოდარბაზის აუდიტორიის განწყობაც ადასტურებს.

სრულიად ცხადია, რომ ალენ დელონის გმირი, იმის მიუხედავად, რომ დამნაშავე მკვლელია, არ იქცევა ურჩხულად. ფილმის ზეამოცანა იყო არა ჩვენება, როგორ გადაიქცევა ადამიანი ურჩხულად, არამედ საკითხის წამოჭრა – რამდენად სამართლიანია მართლმსაჯულება, რომელიც საზოგადოებას უფლებას აძლევს სიცოცხლე და თავისუფლება წაართვას ადამიანს.

სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ ფილმი ზუსტად ეხმიანება ეპოქის სულისკვეთებას – სიკვდილით დასჯის გაუქმებას საფრანგეთში, საქართველოში მთელ ევროპაში და ამერიკის ბევრ შტატში.

იმავე თემას ეხება ამერიკელ რეჟისორ ფრენკ დარაბონტის ფილმი „მწვანე მილი“. ამ ფილმში მართლმსაჯულება მკვლელად ჩათვლის და სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს სრულიად უდანაშაულო, თანაც ზებუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანს, რომელსაც ცოცხალ არსებათა სასწაულებრივი განკურნების იშვიათი უნარი აქვს.

ფილმის მიხედვით, სიკვდილით დასჯის შედეგად საზოგადოება კარგავს სრულიად უდანაშაულო ადამიანის

სიცოცხლეს (რაც დიდი უსამართლობაა) და ამ ადამიანის ზებუნებრივ ნიჭს, რაც აზარალებს საზოგადოებას.

და ბოლოს, ვსვამ შეკითხვას: ხელოვნებიდან ურჩხულის მითოლოგემის გაქრობა ხომ არ შეიძლება გახდეს ის ინდიკატორი, რომლის მიხედვითაც საზოგადოების ჰუმანური განვითარების ხარისხს შევაფასებთ?

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ლევან ბერძენიშვილის საჯარო ლექცია – „მედეა: გრძნეული, ურჩხული, პარადიგმა“ იხ.: https://www.youtube.com/watch?v=tBbdzuhFtlY
- მედეა – მითი და მითის ინტერპრეტაცია I და II ნაწილი (გოგი გვახარია) იხ.: http://www.radiotavisupleba.ge/embed/player/Article/1930665.html
- http://www.radiotavisupleba.ge/a/1930671.html medea – miTi da miTis interpretacia II nawili (gogi gvaxaria)
- КЛОД ЛЕВИ-СТРОСС, СТРУКТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, იხ.: http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm
  КАРЛ ГУСТАВ ЮНГ ДУША И МИФ ШЕСТЬ АРХЕТИПОВ, იხ.: http://cpp-p.ru/wp-content/uploads/2015/08/f-8XT1NhfwdLIxdTJ0M_XLnBkZg.pdf

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

მითი, როგორც პოლიტიკური დღის წესრიგის განმსაზღვრელი და მედიის როლი ახალი მითების დამკვიდრების პროცესში

„ისტორია და ანთროპოლოგია გვასწავლის, რომ საზოგადოებას ფსიქოლოგიური კუთხით არ შეუძლია დიდხანს არსებობა ცოცხალი მითის გარეშე. ასეთი მითი წარმოადგენს ადამიანის არსებობის მიზეზს“.
ედუარდ ედინგერი

რამდენად უცნაურადაც უნდა მოგვეჩვენოს, XX საუკუნე ყველაზე მეტად დაიტვირთა ახალი შინაარსის და, რაც მთავარია, ახალი სტრუქტურის მქონე მითებით. ისინი ბევრად განსხვავდებიან ანტიკური ხანის მითებისგან, რომლებიც ზოგიერთისთვის სახალისო ზღაპარს წარმოადგენს, ბევრი კი მასში ანტიკური ეპოქის იმ ფილოსოფიურ საზრისს ხედავს, რამაც განაპირობა ანტიკური ხანის საზოგადოების აზროვნებაც, ცხოვრების წესიც და მსოფლმხედველობრივი ბუნებაც. თუმცა, ორივე შემთხვევაში – ანტიკურ ეპოქაშიც და მეოცე საუკუნეშიც, მითს ერთი მნიშვნელოვანი დანიშნულება გააჩნდა – მასებზე ზემოქმედების და მასის აზროვნების მანიპულირების უმძლავრეს იარაღს წარმოადგენდა. ამ იარაღს ქმნის და იყენებს პოლიტიკური დღისწესრიგის და სოციალური გარემოს განმსაზღვრელი პოლიტიკური ძალა იმგვარად, რომ რაც შეიძლება დიდხანს შეინარჩუნოს ჰეგემონური ძალის სტატუსი; ძალის, რომელიც, დეკლარირებულად პასუხისმგებელი უნდა იყოს საზოგადოების თითოეული წევრის ცხოვრებაზე და, კიდევ უფრო მეტი, სრულიად ქვეყნის თუ სამყაროს განვითრებაზე.

ცნობილი მეცნიერი სერგეი კარა-მურზა, რომელმაც შექმნა პროპაგანდის მეთოდების მეტად საინტერესო კლასიფიკაცია, წიგნში „აზროვნებით მანიპულირება“ მითის შესახებ წერს: *„მითი — ეს არის სინამდვილის ფართო გაგება, ზნეობრივი და ესთეტიკური კატეგორიების მომცველი, რომელიც აერთიანებს რეალურს მისტიკურთან. ანუ, იგი მეტწილად ილუზორულია, თუმცა, თავისი ეთიკური და მხატვრული მიმზიდველობის წყალობით, ძლიერ გავლენას ახდენს მასის ცნობიერებაზე. ზოგჯერ მითი წარმოადგენს საშუალებას — შეცვალოს ცნობიერებაში საშინელი სინამდვილის აუტანელი, ნამდვილი სახე იმგვარი პირობითი სახით, რომელთან „შეგუებაც“ შესაძლებელია. ხშირად ამგვარი მითის გავლენის ქვეშ ექცევიან პროფესიონალებიც, რასაც მივყავართ სავალალო შედეგებამდე“.*[1]

ნებისმიერ ეპოქაში, მითს ქმნის არა მხოლოდ ჰეგემონური ძალა, როგორც იდეოლოგიურ იარაღს საკუთარი პოლიტიკური გავლენების დამკვიდრებისთვის და, შესაბამისად, პოლიტიკური დისციპლინის დამყარებისთვის, არამედ მითებისგან შემდგარ იდეოლოგიურ დოქტრინას — მითოლოგიას, ქმნის თავად საზოგადოებაც, როგორც სოციალურ გარემოში საკუთრი არსებობის განმსაზღვრელ სახელმძღვანელოს. ეს უკანასკნელი კი აყალიბებს საზოგადოების არა მხოლოდ ზნეობრივ-მორალური ცხოვრების წესს, არამედ იღებს კანონიკურ სტატუსს და, საბოლოო ჯამში, იქცევა საზოგადოებრივი წესრიგის „დამცველი“ ყველაზე მნიშვნელოვანი კანონების კრებულად. ეს კრებული შესაძლოა შეიცავდეს როგორც საერო, ისე რელიგიურ კანონებს და მასა თავად აკეთებს ხშირად გაუაზრებელ (უმეტესად, გაბატონებული ძალის მიერ თავსმოხვეულ) არჩევანს, თუ რომელი კანონით იხელმძღვანელოს, რომელი კანონით გაასამართლოს სოციუმის ურჩი, მასისგან განსხვავებული წევრი.

მითის ბუნება მიმზიდველია, რადგან ის არ საჭიროებს

[1] Кара-Мурза С. Г., Манипуляция сознанием, იხ.: www.kara-murza.ru/books/manipul/manipul39.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)

რაციონალური მიდგომას. რაც უფრო აბსურდული, ირაციონალური და ზღაპრული იქნება მითი, მით უფრო მარტივია საზოგადოებისთვის მისი შეთავაზება, რადგან მასას არ სჩვევია დაფიქრება, მას არ უყვარს მოვლენის რაციონალური, ლოგიკური ანალიზი. ის ყოველთვის ცდილობს ეს საქმე „რჩეულს“ (ან ღვთის, ან მისსავე არჩეულს) გადააბაროს. დაე იმან იფიქროს, იდარდოს, იზრუნოს, მე კი, მასის რიგით წევრს, შემომთავაზოს უკვე გამზადებული, პუნქტებად ჩამოწერილი, მარტივად გასაგები წესი, რომელსაც ყოველგვარი დაფიქრების გარეშე მივიღებ და ცხოვრებაში დავნერგავ. ანუ, მასას ყოველთვის სურს სხვამ იფიქროს მის ნაცვლად. სწორედ ეს „სხვა“ ქმნის ყველა ეპოქისთვის დამახასიათებელ ახალ ილუზორულ „რეალობას“, რომელშიც დიდი წილი სწორედ ახალ მითოლოგიას ეთმობა. ეს მითები მომხიბვლელია თავისი შინაარსით, ბუნებით, სტრუქტურით. ის მარტივია და, რაც მთავარია, მისი გადამოწმება პრაქტიკულად შეუძლებელია. ის ემყარება მარტივ ფორმულას: რაც ხდება კანონზომიერია და ხდება იმიტომ, რომ ადამიანებმა კარგად იცხოვრონ. და ისახება მომავლის სრულიად იდეალური ილუზორული ხატება, სადაც ქრება ყველა სახის ამქვეყნიური პრობლემა და ადამიანები იწყებენ სრულ ჰარმონიულ თანაარსებობას.

ასეთი სამყარო საუკუნეების განმავლობაში სწორედ რელიგიურმა მოძღვრებებმა შექმნეს. ყველა რელიგია ისეთ მომავალს სთაზობს ადამიანს, რომლის გადამოწმებაც შეუძლებელია, მაგრამ იმდენად მომხიბვლელია, რომ ადამიანი სიამოვნებით იჯერებს, რომ ოდესმე მოხვდება იქ, სადაც იქნება სამუდამოდ ბედნიერი. მაგრამ აქვეა ერთი, არც თუ უმნიშვნელო, დეტალი – საზოგადოების რიგით წევრსა და ილუზორულ, იდეალურ მომავალს შორის არის კიდევ ერთი რგოლი, რომლის მიმართ უდიდესი პატივისცემა, თაყვანისცემა და შიშიც კი უნდა გააჩნდეს ადამიანს, რათა ის მოხვდეს სამუდამო იდეალურ და უპრობლემო ცხოვრებაში. ეს შუალედური რგოლია სწორედ ის, ვინც ქმნის მითებს, მითებს საკუთარი სიძლიერის, განსაკუთრებულობის,

სხვებთან შედარებით საკუთარი უპირატესობის შესახებ და, რაც მთავარია, მითებს, რომ მხოლოდ მას აქვს მინიჭებული ექსკლუზიური უფლება ადამიანები გადაიყვანოს არსებული რეალობიდან შეთხზულ რეალობაში.

ეს შუალედური რგოლი ყველა ეპოქაში არსებობდა; არსებობდა ანტიკურ ეპოქაშიც და არსებობს დღესაც. ამ რგოლმა გამორჩეული, თავისებური სახე მიიღო დედამიწის ერთ მესამედზე კომუნისტური მმართველობის პერიოდში. კომუნისტურმა მითოლოგიამ უარი განაცხადა მითის აქამდე არსებულ რელიგიურ საწყისზე და საზოგადოებას შესთავაზა ბედნიერი ცხოვრების ახალი „ზღაპარი" ამქვეყნიური სამოთხის შესახებ. ერთი შეხედვით სტრუქტურა უცვლელია: მასა (საბჭოთა ხალხი) — მასის ბედზე უფლებამოსილი ჰეგემონური ძალა (კომუნისტური პარტია) — სამოთხე. მაგრამ თუ კარგად ჩავუკვირდებით, შეიცვალა ყველაზე მთავარი, სამოთხის გაგება. ის, რასაც საუკუნეების განმავლობაში ადამიანებს სთავაზობდნენ, დადგებოდა მას შემდეგ, რაც ადამიანი დატოვებდა ამ წუთისოფელს, ანუ ყველაფერი კარგი გარდაცვალების შემდეგ.

კომუნისტებმა კი გამორჩეული ხიბლის მქონე ახალი მითოლოგიზებული იდეოლოგია შესთავაზეს მასას — რატომ უნდა ველოდოთ გარდაცვალებას? გარდაცვალების შემდეგ არაფერი არ იქნება. სამოთხე ამქვეყნად, თქვენს ცხოვრებაშია შესაძლებელი. ჩვენ გთავაზობთ ამქვეყნიურ სამოთხეს, სადაც ყველა იქნება თანასწორი და ბედნიერი, სადაც არ იარსებებენ პრივილეგირებული, ღვთით კურთხეული კლასები. ამ „სამოთხეში" არ იქნებიან მდიდრები და ღარიბები, ყველა ერთგვაროვან კომუნაში იცხოვრობს. ამ ახალი მითის გასაძლიერებლად, კიდევ ერთ მითს ქმნის კომუნისტური ძალა — გამტარების შესახებ მითს. ეს ის გმირები არიან, ვინც ასეთი სამყარო უნდა შექმნან და საზოგადოებას ამქვეყნიური სამოთხე — კომუნიზმი მოუწყონ. ისინი, მითის მიხედვით, არაფრით განსხვავდებიან ჩვეულებრივი მშრომელი ადამიანებისგან. მათ ისეთივე ღირებულებები და მოთხოვნები

აქვთ, როგორც საზოგადოების რიგით წევრებს, ისინი ისეთივე მორალით ცხოვრობენ, როგორც ყველა დანარჩენი. ლენინი ისეთივე უბრალოა, როგორც რიგითი მუშა, სტალინს ერთი სამხედრო კიტელი ეცვა მთელი ცხოვრება და მეტი არაფერი უნდოდა კაცობრიობაზე ზრუნვის გარდა და ა.შ. ეს ახალი მითები და მათი პერსონაჟები სრულიად ხელშესახებები იყვნენ, საზოგადოება მათ ყოველდღე ხედავდა, ყველგან და ყველა სიტუაციაში. ახალი მითების გმირებმა სწორად განსაზღვრეს საზოგადოების ბუნება, რომელსაც უკვე საუკუნეების განმავლობაში ჩამოუყალიბდა სოციო-ფსიქოლგიური განწყობა — საკუთარი ცხოვრების წარმართვის ვალდებულება გადააბაროს სხვას, რომელიც აუცილებლად თაყვანისცემის ობიექტადაც უნდა აქციოს.

ამდენად, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ მასობრივ ტერორს გადარჩენილმა ადამიანებმა, რომლებსაც შთმბეჭდავი სახელი — საბჭოთა ხალხი დაერქვა, ადვილად აირჩეს ეს „უბრალო“ ადამიანების ფორმაში შეფუთული ლიდერები საკუთარი თაყვანისცემის ობიექტად. შეიქნა ახალი ეპოქის მითოლოგიური ღმერთები და ამ შემთხვევაში ე.წ. ოლიმპის მთა დაიკავეს მარქსმა, ენგელსმა, ლენინმა და სტალინმა. გასაოცარია, მართლაც რომ ზღაპრისმაგვარი ისტორიები შეიქმნა ამ ახალი ღმერთების ცხოვრების შესახებ და ამ ზღაპრების შექმნაში, უმთვრესად, სწორედ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები იღებდნენ მონაწილეობას, პირველ ყოვლისა კი — კინემატოგრაფი, რომელიც იმ პერიოდში მასებზე ზემოქმედების ყველაზე მძლავრი იარაღი აღმოჩნდა.

ახალმა გმირებმა, რომელთა ცხოვრების და მოღვაწეობის შესახებ საბჭოთა ხელოვნებამ შექმნა არნახული ისტორიების შემცველი მითოლოგიური ტომეულები, დიდხანს ვერ იარსებეს „ოლიმპის მთაზე“, რადგან ამ ღმერთკაცების მიერ ამქვეყნიური სამოთხის შექმნის დასახული ვადები მალე ამოიწურა და საზოგადოებამ ეჭვი შეიტანა კომუნისტური გმირების რეალურ სურვილებსა და შესაძლებლობებში.

დადგა ახალი მითების შექმნის დრო, რადგან, როგორც

ზემოთ აღვნიშნეთ, არც საზოგადოებას უნდა მითის გარეშე ცხოვრება და მის მმართველ ძალასაც მითის გარეშე გამოცლილი აქვს საზოგადოების მართვის და მანიპულირების იდეოლოგიური საფუძველი.

მითი ადვილად ამოსაცნობია ავტორიტარული და ტოტალიტარული მმართველობის ქვეყნებში, მაგრამ საკმაოდ შეფარულია ე.წ. დემოკრატიული და ლიბერალური ღირებულებების მქონე საზოგადოებებში. რადგან ამ საზოგადოების მმართველი ძალები მითების წარმოების და პოპულარიზაციის პროცესის სრულიად ახალ, სტრუქტურულად განსხვავებულ მოდელს გვთავაზობენ.

მივყვეთ თანმიმდევრობას: XX საუკუნის ბოლოს, საბჭოთა სახელმწიფო იწყებს დაშლის პროცესს. საზოგადოებას უკვე დაემსხვრა კომუნიზმის შექმნის ილუზია. საბჭოთა პოლიტიკური ელიტა კი ცდილობს ახალი იდეოლოგიის შექმნას, თუმცა, უშედეგოდ. ამ იდეოლოგიის დამკვიდრების საქმეში კი მას ყველაზე მეტად მედია, განსაკუთრებით – ტელევიზია ეხმარება. საზოგადოებაზე ზემოქმედების ეს მძლავრი იარაღი აქტიურად ჩაერთო კომუნისტური იდეის შენარჩუნებისთვის ბრძოლაში. ეს ჩარევა იმპერატიული ხასიათის იყო, ყალბი და არადამაჯერებელი.

XX საუკუნის ბოლოს უკვე არავის სჯეროდა იმის, რასაც ტელევიზორში პროგრამა „ვრემიას“ წამყვანები კითხულობდნენ. ეს იყო სიყალბეზე, სიცრუეზე დაფუძნებული პროპაგანდა, რომელიც საზრდოობდა უკვე მკვდარი მითებით და ამ მითების უკვე გარდაცვლილი ღმერთებით. ამიტომ საჭირო გახდა ახალი, რეფორმატორული იდეოლოგიის შექმნა, რომელსაც საფუძვლად ახალი მითები დაედებოდა. ამ მითოლოგიის ახალი გმირები კი ახალი პოლიტიკური ლიდერები უნდა ყოფილიყვნენ... და გამოჩნდა მიხეილ გორბაჩოვი, ბორის ელცინი და ედუარდ შევარდნაძე საბჭოეთის ახალ ოლიმპიზე. ამ გმირების სახის ფორმირებაში საბჭოეთის მითების მწარმოებელი კიდევ ერთი უძლაერესი ქვეყანა – ამერიკის შეერთებული შტატები დაეხმარა. ახალი მითოლოგია ეფუძნებოდა მომხიბვლელ და მაცდურ ტერმინს – „გარდაქმნას“.

გორბაჩოვის ეპოქა ისტორიაში იმითაც შევა, რომ უმაღლესი საბჭოს სესიებს მოსახლეობა გამორჩეული ყურადღებით უსმენდა და უყურებდა საბჭოთა ტელევიზიის და რადიოს საშუალებით. ადამიანები, რომლებიც არ იყვნენ ტელეეკრანებთნ, ქუჩაში საკმაოდ მოზრდილ რადიომიმღებებს დაატარებდნენ, რომ არ გამორჩენოდათ ამ სესიებზე წარმოთქმული არც ერთი სიტყვა. რა იყო ამის მიზეზი? ის, რომ ამ სესიებზე გაჟღერდა ახალ მითებზე დაფუძნებული იდეოლოგია, რომელსაც საბჭოთა ადამიანის ცხოვრება უნდა გარდაექმნა. საბჭოთა ტელემედია, ამ სესიების გარდა, ქმნის მრავალ ახალ პროექტს, რომლებშიც საბჭოთა ადამიანს სთავაზობს ახალ სატყუარას, ამკვიდრებს ახალ ილუზორულ სამყაროს. მათ შორის გამორჩეულები იყვნენ ცენტრალური ტელევიზიის პროექტები — „ვზგლიადი“ და „პროჟექტორ პერესტროიკი“, სადაც გორბაჩოვი და მისი გუნდი ახალი, დემოკრატიული, დასავლური ღირებულებების მქონე პერსონაჟებად წარმოგვიდგინეს და მოსახლეობას ახალი მხსნელები, მესიები წარუდგინეს. ოღნოდ, რისი მხსნელი და ვისგან მხსნელი საბჭოთა ტელემედიამ არ დააკონკრეტა.

XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს საბჭოთა რეალობაში ახალი მითოლოგიის შექმნის კიდევ ერთი განსხვავებული ტენდენცია შეინიშნება — მითი არა არსებული პოლიტიკური სისტემის, გაბატონებული კომუნისტური იდეოლოგიის შენარჩუნებისთვის, არამედ, მასთან ბრძოლისთვის. ეს მეტად მნიშვნელოვანი მახასიათებელია მითის ტრანსფორმირების საკითხში. საბჭოთა სისტემის ნგრევისთვის ის ახალი მითები იყო გამოყენებული, რომლებზეც გამორჩეულ აქცენტს სწორედ საბჭოთა ტელემედია აკეთებდა, როდესაც ძერწავდა დემოკრატიული იმიჯის მქონე ახალი ლიდერების სახეებს.

როდესაც მოსახლეობას სთავაზობ ახალი დროის გმირების წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას გაბატონებული, დრომოჭმული იდეოლოგიის წინააღმდეგ; როდესაც დემოკრატიის, სიტყვის თავისუფლების, უკომპრომისო ბრძოლის სიმბოლოდ ახალ მითოლოგიურ პერსონაჟს უწევ კულტივირებას, რომელიც არა პოლიტიკური ფიგურა, არამედ

სისტემის მსხვერპლია, რა თქმა უნდა, საზოგადოება მას არა როგორც ახალი მითის ზღაპრულ ილუზორულ პერსონაჟს, არამედ „რეალურ“ გმირად წარმოიდგენს და საკუთრი სატკივარის გამოხატვის უანგარო მებრძოლის ტვირთს ჰკიდებს.

საზოგადოება გულუბრყვილოდ მიიჩნევს, რომ მითების დრო დასრულდა და იწყება ახალი ერა — მითების გარეშე ცხოვრების ერა. არადა, სინამდვილეში ტელემედია ახალ მითებს და ახალ მითოლოგიურ გმირებს ქმნის. ამის ყველაზე ნათელი მაგალითი საბჭოთა სისტემის და იდეოლოგიის ყველაზე თვალსაჩინო მსხვერპლი აკადემიკოსი ანდრეი სახაროვია. სწორედ იგი, სსრკ-ის უმაღლესი საბჭოს სესიაზე საბჭოთა სისტემის კრიტიკით გამსჭვალული გამოსვლებით, ხდება ტელემედიას მთავარი გმირი. ანდრეი სახაროვის ცხოვრება და მოღვაწეობა იქცა ახალი საბჭოთა საზოგადოების მთავარი მასაზრდოებელი, ახალი მითოლოგიური პერსონაჟი, რომლის შექმნაში, სტრუქტურირებასა და პოპულარიზაციაში გამორჩეული როლი ამერიკული პროპაგანდის და იდეოლოგიური მარკეტინგის მძლავრ ფაბრიკას ეკუთვნის.

ანდრეი სახაროვის გარდა,აუცილებელი გახდა კიდევ ახალი მითოლოგიური პერსონაჟების შექმნა, რათა შევსებულიყო ახალი ოლიმპი და ამისთვის ყველაზე კარგი კანდიდატურები დისიდენტური მოძრაობის ლიდერები იყვნენ. საბჭოთა ტელემედიებმაც დაიწყეს ახალი მითოლოგიური გმირების შექმნა-დამკვიდრების პროცესი.

მეთოდები იყო სრულიად განსხვავებული. შიშველი პროპაგანდის ნაცვლად ანტიპიარი და ანტიპროპაგანდა. საქართველოს ტელევიზია ხშირად აშუქებდა დისიდენტური მოძრაობის აქტივისტებს, მათ მიტინგებს, ამ მიტინგების დარბევას და სხვა სახის აქტივობებს. მაგრამ ტელევიზიის მიზანს არ წარმოადგენდა ამ მოძრაობების მიმართ მოსახლეობის უარყოფითად განწყობა. ეს რომ შეუძლებელი იყო, ამას 80-იანი წლების მიწურულს უკვე კარგად ხვდებოდნენ ქართული ტელემედიის მუშაკები, რადგან ამ პერიოდის მოსახლეობას

დიდი ხანია არ სჯეროდა კომუნისტური იდეოლოგიის. შესაბამისად, ყველა, ვინც მას ებრძოდა, მისთვის ახალი დროის გმირი, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იყო. სწორედ ამიტომ, საბჭოთა ტელევიზია საქართველოში იმგვარად აწყობდა გადაცემებს, განსაკუთრებით „მოამბეს“, რომ მოსახლეობას დაეჯერებინა ახალი მითოლოგიური გმირების, ელიარებინა ახალი მხსნელები და შექმნილიყო ის იდეოლოგიური საფუძველი, რაც ხელს შეუწყობდა საბჭოთა მანქანის მსხვრევას და სსრკ-ის დაშლას.

80-იანი წლების საბჭოთა ტელევიზიის მცდელობა — ანტიგმირის ჩვენების მეთოდით შეექმნა ახალი გმირები — წარმატებით დაგვირგვინდა. ქართველმა მაყურებელმა „უარყოფით“ კონტექსტში წარმოდგენილი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერების და მათი დასახული იდეალების მიმართ უპირობო ერთგულება გამოხატა და ბრძოლაში საკუთარი სიცოცხლის ფასად გაყოლის მზაობაც დაადასტურა. საზოგადოების განწყობის შექმნაში გამორჩეული როლი, 1989 წლის 9 აპრილის მოვლენების შემდგომ, ქართული მედიის მუშაობამ ითამაშა. ქართულმა მედიამ 9 აპრილის მიტინგის დარბევის გაშუქებისას პროპაგანდის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური მეთოდი — ნახევარდასიმართლე გამოიყენა. ეს მეთოდი იმითაა მძლავრი, რომ მაყურებელს არ ატყუებს, მაგრამ არც ბოლომდე ეუბნება სიმართლეს. უტოვებს იმის განცდას, რომ თავად წარმოიდგინოს, თავად დაასრულოს ამბავი, შეავსოს ამბის ის ცარიელი ადგილები, რომლებიც მედიამ „გამოტოვა“.

მაყურებლის ფსიქოლოგიაზე ზემოქმედების ეს მეთოდი შესაძლებელს ხდის მოვლენის და მისი შედეგების ისე ჩვენებას, როგორც თავად მაყურებელს სურს. უტოვებს მას საკუთარი არჩევანის გაკეთების უფლებას, მაგრამ, იმავდროულად, შეფარულად ეხმარება მისთვის სასურველი ორიენტირების განსაზღვრაში. მაყურებელი ამ პერიოდში სულ ელოდებოდა, რას „გადმოუგდებდა“ მას მედია. მედია კი მოზომილი იყო, რაც მაყურებელს უბიძგებდა, მოეთხოვა მედიისთვის

სიმართლის სრულად თქმა. რაც უფრო დიდი იყო მოთხოვნა, რაც უფრო კატეგორიული და აგრესიული, მით უფრო ხდებოდა მედია ვითომდა იძულებული, უფრო მეტი სიმართლე ეთქვა და ასე თანდათან აღწევდა სასურველ შედეგს. რასაც მომავალში არაერთი მედიამკვლევარი საქართველოში მედიის დემოკრატიზაციის და თავისუფალი მედიის ჩამოყალიბების პროცესის დასაწყისს უწოდებს.

მედია საქართველოში არც არასდროს ყოფილა თავისუფალი და არც ახლა არის. საზოგადოდაც, მედიის თავისუფლება არ არის სასურველი არც ერთი ხელისუფლებისთვის; უბრალოდ, მედიის თავისუფლების ხარისხს ის ყოველთვის იყენებს საკუთრი მიზნებისთვის. ახალი რეალობის შექმნისთვის, ახალი ძალაუფლების მოპოვებისთვის ბრძოლას სწორედ მედიის გათავისუფლებისთვის ბრძოლის მითოლოგიური „ზღაპრით" იწყებს, რომელსაც მასა, მედიის მომხმარებელი აუდიტორია, სიამოვნებით იჯერებს.

ქართული მედიის მიერ 80-იანი წლების ბოლოსა და 90-იანი წლების დასაწყისში შექმილი ახალი პოლიტიკური მითოლოგიის გმირებს, რომელთა პოლიტიკურ „გამეფებასაც" ქართული მოსახლეობის უდიდესმა ნაწილმა ერთხმად დაუჭირა მხარი და, უფრო მეტიც, საზოგადოების გარკვეულმა სოლიდურმა ნაწილმა ისინი ახალ მესიად, მხსნელადაც კი შერაცხა, მალევე დაუპირისპირდა ახალი პოლიტიკური ძალა, რომელსაც თავად სურდა ასეთივე „მხსნელად" მოვლენოდა ქვეყანას და ამით ჰეგემონური ძალაუფება მოეპოვებინა. ბუნებრივია, მას კვლავ მედიის მხარდაჭერა სჭირდებოდა. ქართული მედიაც ორად გაიყო: ერთი — ძველი გმირების დამცველი და მეორე — ახალი გმირების დამამკვიდრებელი. ედუარდ შევარდნაძემ ახალ მესიად ქცევისთვის პოლიტიკური სპექტაკლი — სახალხო თეატრალიზებული სანახაობა დადგა, სადაც მრავალი ასეულობით ადამიანის თვალწინ მისი რეჟისორობით მითოლოგიური გმირების თაყვანიცემისთვის დამახასიათებელი მიზანსცენა შექმნა. ედუარდ შევარდნაძემ გადადგომის შესახებ განცხადება გააკეთა. ე.წ. იმელის

შენობის წინ შეკრებილმა მხარდამჭერებმა კი საპასუხოდ განაცხადეს – დასხდებოდნენ ქუჩაში მანამ, სანამ ედუარდი არ გადაიფიქრებდა გადადგომას და არ დარჩებოდა ქვეყნის მხსნელის თანამდებობაზე.

მნიშვნელოვანია, როგორ გამოიყენა ეს ფაქტი ქართულმა ტელევიზიამ ახალი მითოლოგიური გმირის სახის კიდევ უფრო განმტკიცებისთვის. მან ეს ამბავი გააშუქა ისე, თითქოს რუსთაველის გამზირზე შეკრებილებმა დაუჩოქეს ედუარდ შევარდნაძეს და დაჩოქილებმა სთხოვეს დარჩენილიყო მათ მხსნელად. რეალურად ეს ასე არ იყო, მაგრამ ეს მოცემულობა, მედიის მიერ ასე ნაჩვენები და ასე თქმული, არავის გაუპროტესტებია, რადგან ყველას აწყობდა ამ აქტის ამგვარ რიტუალურ ქმედებად წარმოდგენა. ეს ტიპური მაგალითია მედიის მიერ ახალი მითის შექმნის და ამ მითის შედეგად საზოგადოებში ახალი ღმერთკაცის მიმართ მორჩილების და თაყვანისცემის დასამკვიდრებლად.

დღევანდელ ჩვენს საზოგადოებაში მეტად გავრცელებულია პოლიტიკური მითოლოგიის ყველაზე აქტუალური ფორმა, რომელზეც ცნობილი მეცნიერი ჰერბერტ შილერი წერს:

„განსაკუთრებული წარმატების მოპოვებისთვის მანიპულაცია უნდა იყოს შეუმჩნეველი. მანიპულაციის წარმატება არის ყალბი სინამდვილე, სადაც მისი ყოფნა არ შეინიშნება... მნიშვნელოვანია, ადამიანებს სჯეროდეთ მათი ძირითადი სოციალური ინსტიტუტების ნეიტრალურობის. მათ უნდა სჯეროდეთ, რომ მთავრობა, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, განათლების სისტემა და მეცნიერება არიან კონფლიქტში მყოფი სოციალური ინტერესების საზღვრებში. ხელისუფლება იკავებს მთავარ ადგილს ნეიტრალიტეტის შესახებ მითში. მითი გულისხმობს ხელისუფლების პატიოსნებას და მიუკერძოებლობას მთლიანადაც და მის შემადგენელ ნაწილებშიც: პარლამენტში, სასამართლო ხელისუფლებაში, პრეზიდენტის ძალაუფლებაში. ხოლო დროდადრო ისეთი გამოვლინებები, როგორებიცაა კორუფცია, ტყუილი, თაღლითობა მიეკუთვნება ადამიანურ სისუსტეებს,

ხოლო ინსტიტუტები ეჭვგარეშე არიან. მთელი სისტემის ფუნდამენტური სიმყარე ეფუძნება მისი შემადგენელი ნაწილების საფუძვლიანად გააზრებულ მუშაობას".[1]

როგორც ვხედავთ, ახალი მითების შექმნის სურვილი ყველა საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი. მითის იდეა უკვდავია და ის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა დღეს, XXI საუკუნეში. ერთი შეხედვით, პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ დღეს გაცილებით უფრო ინტენსიურად იქმნება საზოგადოებრივი აზროვნების მანიპულაციებისთვის მითების მრავალგვარი ნაირსახეობა, ვიდრე ის იყო მითების ეპოქაში — ანტიკურ საზოგადოებაში. რაშია საქმე? რატომ გააქტიურდა მითების წარმოების პროცესი ასე ძლიერ? — სწორედ ციფრულ, ტექნოლოგიურ, გლობალიზაციის ეპოქაში ძალაუფლების მოპოვების და შენარჩუნებისთვის, ლოკალური თუ მსოფლიო მასშტაბით ბატონობის პრეტენზიის მქონე ჯგუფებს, პოლიტიკურ ძალებს და მათ ლიდერებს ესაჭიროებათ იმგვარი ამბების შეთხზვა, რომელთაც თავს მოახვევენ ყველაზე ადვილად მოწყვლად ადამიანთა ჯგუფს — მასას.

თუ გავაანალიზებთ დღევანდელი მითოლოგიური ტექსტების შინაარსს, რომელსაც გვთავაზობენ მსოფლიოს ყველაზე ავტორიტეტული მითებისმწარმოებელი ორგანიზაციები, მათ შორის მსგავსებას ადვილად დავინახავთ. ცივილიზაცია და გლობალიზაცია კლავს ეროვნულს და ინდივიდუალურს, კლავს რელიგიურს და მარადიულს, კლავს და სჩობს ყოველივე მორალურს და ზნეობრივს და სწორედ ახალი მითების ახალი გმირები იმისთვის იბრძვიან, რომ იხსნან კაცობრიობა მორალური, ზნეობრივი ეროვნული განადგურებისგან — აი, ეს არის ახალი „ზღაპარი", რომელშიც ნახევარი სიმართლეა და ნახევარი სიცრუე, მაგრამ რომელიც, სწორედ ამ „ნახევრობის" გამო, ყველაზე კარგად მოქმედებს მასაზე. ამ მითოლოგიის მასაში დამამკვიდრებელი კი დღეს ახალი და მნიშვნელოვანი ინსტიტუციებია — პიარი და მარკეტინგის

[1] Шиллер Г., Манипуляторы сознанием, იხ.: http://psyfactor.org/infmanipulat2.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)

უკიდეგანოდ ღრმადფესვგამდგარი სტრუქტურები, რომლებიც ყველაზე მეტად სწორედ მედიას იყენებენ პოლიტიკური ძალების მიერ შექმნილი ახალი მითოლოგიის დამკვიდრების, გაბატონებისა და ამით ახალი გმირების შექმნის პროცესში. ერთია მხოლოდ, რაც ასევე ძალიან კარგად იციან მითის სოციო-ფსიქოლოგიური ბუნების მცოდნე ინსტიტუციებმა – მითი არ ცოცხლობს დიდხანს, მისი ზღაპრული ბუნება მალე იჩენს ხოლმე თავს და ამდენად, დღეს უკვე ისიც კი არის გათვლილი, რა პერიოდისთვის უნდა შეიქმნას მითი, რა დოზით და მისი კვდომის შემდეგ, რა ახალი მითით უნდა ჩანაცვლდეს. ეს შეუქცევადი პროცესია და რა შედეგამდე მიიყვანს ეს კაცობრიობას და რა მომავალს განუსაზღვრავს ახალი მითოლოგია მას, ჯერჯერობით უცნობია. თუმცა მისი პროგნოზირება შესაძლებელია, წინააღმდეგობის გაწევა კი – შეუძლებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Edinger Edward, The Creation of Consciousness, Jung's Myth for Modern Man, 1984
- Шиллер Г., Манипуляторы сознанием, იხ.:http://psyfactor.org/infmanipulat2.htm (ბოლოს გადამოწმდა18.05.2018)
  Кара-Мурза С. Г., Манипуляция сознанием, იხ.: www.kara-murza.ru/books/manipul/manipul39.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)
- Целыковский Алексей Андреевич, Мифология и идеология: роль рациональности в их взаимодействии, იხ.: www.dissercat.com/content/mifologiya-i-ideologiya–rol-ratsionalnosti-v-ikh-vzaimodeistvii#ixzz4iHMECchS (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)
- Halbrooks Glenn, Media Myths Affect How the Public Views News Coverage იხ.: https://www.thebalance.com/media-myths-affect-how-the-public-views-news-coverage-2315206 (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო
კონსერვატორიის პროფესორი,
მუსიკის ისტორიის მიმართულების ხელმძღვანელი

მითოლოგიური პარადიგმები XX საუკუნის ოპერაში

მითსა და მუსიკას შორის კავშირი ოდითგანვე დამკვიდრდა კულტურულ ცნობიერებაში. მათი ერთობის აღიარებულ ფორმებს მიეკუთვნება მრავალრიცხოვანი მუსიკალური მოტივები სხვადასხვა ხალხის მითოლოგიაში, ოპერების, ბალეტების, კანტატებისა და ორატორიების მითოლოგიური სიუჟეტების, პროგრამული მუსიკის მითოლოგიური პირველსახეების სახით. მითისა და მუსიკის დაახლოება თანამედროვე წარმოდგენებში ხდება ძველი და ახალი დროის მუსიკალურ-ესთეტიკური კონცეფციების გააზრებისას: გავრცელება ჰპოვა იდეამ ამ ორი კულტურული კოდის შინაგანი ნათესაობა-სიახლოვის, მითის „მუსიკალურობის“ და მუსიკის „მითოლოგიურობის“ შესახებ (კ. ლევი-სტროსი, ა. ლოსევი). მრავალი ასპექტი მუსიკალურ-მითოლოგიური პრობლემატიკისა დამუშავებულია ესთეტიკის, ეთნოლოგიის, შედარებით ნაკლებად სამუსიკისმცოდნეო შრომებში.

ისტორიულად მითი წინ უსწრებს სულიერი მოღვაწეობის სხვა ფორმებს, მათ შორის ხელოვნებასაც და თავის თავში მოიცავს თითოეული მათგანის პირველსახეს, ამიტომაც მითი პრაქტიკულად ნებისმიერ მომენტში შეიძლება განახლდეს.

რემითოლოგიზირებისას მუსიკალურ პოეტიკაში ფოკუსირდება მითის ლოგიკა, სემანტიკა, ფუნქციონირების კანონები და უმაღლესი დანიშნულება. თუმცა, თავად ფენომენი არ მიეკუთვნება „ონტოლოგიურად“ განსაზღვრებად ცნებას. ის უფრო „სულიერების“, „იდეალურის“ კატეგორიათა

სფეროს განეკუთვნება.[1]

თანამედროვე მითოპოეტურ ნარატივად გარდაქმნამდე ძველმა საკრალურმა მითმა საკმაოდ ხანგრძლივი და არაერთგვაროვანი გზა განელო. „ამ გზაზე მან რაღაც დაკარგა, რაღაც შეინარჩუნა და რაღაც შეიძინა: შეინარჩუნა გარეგნული ფორმა და სტრუქტურა; დაკარგა სულიერ-საკრალური საწყისი; შეიძინა ფართო ნარატიული ქსოვილი და ახალი შესაძლებლობები".[2]

მითებში მუსიკალური მოტივების არსებობა მათი კავშირის მხოლოდ ერთი ასპექტია, რომელიც ისტორიულად ყველაზე ადრეულ, არქაულ დროსთანაა ასოცირებული. პრობლემის მეორე მხარე – მითსა და მუსიკას, როგორც კულტურულ კოდებს, შორის კავშირია. ა. ლოსევი „მუსიკალური მითის" კომენტარებში წერდა: „მე ვამტკიცებ, რომ ნებისმიერი მუსიკა შეიძლება ადეკვატურად აისახოს მითში. [...] თავად მუსიკის სტრუქტურა ზუსტად განსაზღვრავს მითის სტრუქტურას".[3]

ლევი-სტროსისათვის მითოლოგია, უპირველეს ყოვლისა, ლოგიკური ოპერაციების არაცნობიერი ველი და წინააღმდეგობათა გადალახვის ლოგიკური ინსტრუმენტია; მითი, ისევე როგორც მუსიკა, არის „დროის გამანადგურებელი მანქანა". მასში დაიძლევა უწყვეტი დროის შეუქცევადობის და დისკრეტული სტრუქტურის ანტინომია და ქმნის მსმენელის ფსიქოლოგიურ დროს.[4] ამ პროცესის უბადლო ოსტატი იყო რიჩარდ ვაგნერი, რომელიც, კლოდ ლევი-სტროსის თანახმად, პირველი იყო, ვინც „მითის ანალიზი მუსიკის საშუალებით შეძლო".[5]

მუსიკა ერთ-ერთი რგოლია იმ მრავალფეროვან მოვლენათა შორის, რომელიც მითის სამყაროს ქმნის. მუსიკალური

---

[1] ქავთარაძე მ. მითო-პოეტური სიმბოლიკის შესახებ მუსიკაში (ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის" მაგალითზე). სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა" №3, თბილისი, 2008, გვ. 227

[2] Лосев А. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957

[3] Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1927 გვ. 240-241

[4] Levi-Strauss C l. Myth and meaning. London., 1978.

[5] Levi-Strauss C l. Mythologiques V. 1-4. Paris. 4, т 1964-1971. გვ. 125

მოტივები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მითოლოგიურ სიუჟეტურობაში. ამ მხრივ, მუსიკა სხვა გამომსახველობით სისტემებს შორის, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, რომლებიც, მასთან ერთად, არქაულ რიტუალს განეკუთვნებიან. ამდენად, ისტორიული განვითარების პროცესში მხატვრული კულტურის დამოუკიდებელ სფეროდ ჩამოყალიბდა.[1]

მოხსენება მხოლოდ ნაწილობრივ წარმოაჩენს მითისა და მუსიკის მრავალმხრივ პრობლემატიკას XX საუკუნის საოპერო ჟანრის მაგალითზე.

მითი და ოპერა

ოპერის ჟანრის პირველსაწყისები მითის კონცეპტუალურ და სიღრმისეულ სტრუქტურულ თავისებურებებში ფოკუსირდება. ოპერა არა მარტო კავშირში იყო მითოლოგიასთან სიუჟეტური თვალსაზრისით, არამედ დაიბადა მითისგან, როგორც აღორძინების მცდელობა ძველბერძნული ტრაგედიისა,რომელიც მითის სცენურ ვერსიას წარმოადგენდა. მათი ურთიერთკავშირი მსჭვალავს ჟანრის მთელ ისტორიას, რომლის გააზრების გარეშე შეუძლებელია ჩაწვდე XX საუკუნის მითოლოგიური ოპერების არსს.

XX საუკუნეში სწორედ ახალი მითოლოგიზმის აღზევება მოხდა, რომელმაც შეძლო შორეული, ისტორიულად დისტანცირებული კულტურული მემკვიდრეობის დაახლოება. არქაულ მითთან შეხების სირთულე ვეებერთელა „ისტორიულ-სივრცულ“ დიალოგშია. და თუ მუსიკამ XVII საუკუნეში შექმნა მითიდან აღმოცენებული ფორმები, რომლებიც „ჩაენაცვლნენ“ მას, XX საუკუნეში სიტუაცია, გარკვეუწილად, გამეორდა. მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზაციის ახალი ფორმების საფუძვლად, ხშირად გამოიყენება „მითის ფორმულა“.

„ვაგნერის და დებიუსის შემდეგ, მუსიკას გასათავისუფლებლად არ ჰქონდა სხვა გამოსავალი, გარდა მითოლოგიური სტრუქტურებისადმი მიმართვისა“, – წერდა

[1] Гервер Л., К проблеме «миф и музыка», http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1527 (განთავსებულია 9.04.2007 (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)

კლოდ ლევი-სტროსი.[1]

XX საუკუნეში მითს მრავალმა კომპოზიტორმა მიმართა, რომელთა შემოქმედებაში მისი არსებობის სამი ფორმა იკვეთება: როგორც კულტურის, აზროვნების ტიპის და როგორც მოდელის; მიმართავდნენ სხვადასხვა წარმოშობის მითებს – სკანდინავიურს, ინდურს, სლავურს, ქართულს და სხვ. (ი. სიბელიუსი, ო. მესიანი, ი. სტრავინსკი, ზ. ფალიაშვილი), რომელთა გამოყენებისას გამოიყოფა ორი ჯგუფი: ერთი, რომელიც ინარჩუნებს მყარ კავშირს პირველწყაროსთან და მეორე, რომელშიც მითზე აპელირება ფარული სახით ხდება.

მთელი ნაწარმოების კონტექსტში თავად სიუჟეტის ფუნქციები შეიძლება სხვადასხვა იყოს – მითის ძირითადი აზრობრივი კოორდინატებიდან დაწყებული (ი. სტრავინსკის „ოიდიპოს მეფე"), მის სემანტიკურ ტრანსფორმაციამდე (პაროდიულ გააზრებამდეც კი დ. მიიოს მინიოპერებში); ამასთანავე, მითოლოგიურ საოპერო სიუჟეტებში მოქმედებს მყარი სემანტიკური კომპლექსები, რომლებიც უცვლელია (მაგალითად, მსხვერპლად სიცოცხლის შეწირვის, სიკვდილით გარდასახვის, ადამიანის კავშირი ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან).

ორი ტიპის სემანტიკიდან (კონვენციონალური და აკონვენციონალური) აკონვენციონალური მუსიკალურ ტექსტში ყოველთვის არის შენარჩუნებული და მის იმანენტურ დონეს შეადგენს, რომელიც გაშუალებულია მუსიკალური ენით; ეს სემანტიკა განსაზღვრავს მუსიკის, როგორც ხელოვნების აზრობრივ თავისებურებას და მის საზღვრებს; მეორე ტიპის – კონვენციონალური სემანტიკა წარმოიშობა მუსიკალური ტექსტისა და გარეტექსტუალური რეალობის ურთიერთობით.[2]

კონვენციონალურ სემანტიკას გააჩნია უფრო რთული სინთეზური ბუნება. მაგალითად, კონვენციონალური სემანტიკის მქონეა საოპერო ლაიტმოტივები, ბაროკოს

[1] Levi-Strauss Cl. Mythologiques V. 1-4. Paris, 4, т 1964-1971, გვ. 584

[2] Денисов, А. В., К проблеме семиотики музыки // Музыкальная Академия. 2000. №1 2000, გვ. 215

ეპოქის რიტორიკული ფიგურები, პროგრამული ნაწარმოებები – მათში ცალკეული თემატური ელემენტები აღნიშნავენ გარემუსიკალური სინამდვილის ობიექტებს. მუსიკალური თეატრის სფეროში ასეთი შეიძლება გამოვყოთ:

1. მუსიკალურ-თემატური მასალა (მოქმედ პირთა და დრამატურგიული ჩანაფიქრით განპირობებული ლაიტთემები);

2. ნაწარმოების კომპოზიცია – თემატური მასალის განვითარება, დრამატურგია (დრამატურგიის შეთავსება ნაწარმოების სიუჟეტურ ხაზთან), მხატვრული კონცეფცია, მისი „ზეიდეა".

მითოლოგიურ სიუჟეტზე შექმნილ ოპერებზე საუბრისას, პირველ რიგში, ვცდილობთ გამოვავლინოთ ოპერის ვერბალურ ტექსტში ის საწყისი აზრობრივი დონე, რაც მას მითთან აკავშირებს. ზოგჯერ, ეს აზრობრივი დონე ქმნის ისეთ სიღრმისეულ შრეს, რომელიც არ ექვემდებარება უბრალო „წაკითხვას". შედარებისათვის შეიძლება გავიხსენოთ კოკტო-სტრავინსკის „ოიდიპოსში" ამკარად ხილული მითოლოგიური სიუჟეტი და ფ. ბუზონის „დოქტორ ფაუსტუსი" ან პუჩინის „ტურანდოტი", რომლებშიც სიუჟეტის მითოლოგიური ფესვები ძნელად საცნობია.

თემა „მითი და ოპერა" გამჭოლი მნიშვნელობის თემაა მუსიკის ისტორიაში, ვინაიდან მაშინაც კი, როდესაც მითმა უკანა პლანზე გადაინაცვლა XIX საუკუნის იტალიურ და ფრანგულ ოპერაში, ის აგრძელებდა თავის არსებობას მის გენეტიკურ ფესვებში, მის სტრუქტურაში და უხილავად ინარჩუნებდა კავშირს მითთან.

XX საუკუნის დასაწყისში მუსიკალური ხელოვნება, ბუნებრივია, მჭიდროდ იყო დაკავშირებული XIX საუკუნის სტილურ ორიენტირებთან. თუმცა, იმავდროულად ჩამოყალიბდა მიმდინარეობები, რომლებმაც რადიკალურად განაახლეს მითისადმი დამოკიდებულება. სხვადასხვა სტილურ მიმდინარეობაში მითისადმი დამოკიდებულება განსხვავებული იყო. უფრო მეტიც, ფართოვდებოდა სიუჟეტური მასალის პანორამა, სადაც არა მარტო ანტიკური, არამედ სხვადასხვა წარმოშობის მითებისადმი გაჩნდა ინტერესი.

მაგალითად, განსხვავებულად არის ინტერპრეტირებული მითოლოგიური სახეები და თემები ექსპრესიონიზმში (რ. შტრაუსის „სალომეა“, „ელექტრა“, ე. ქშენეკის „ორფეუსი და ევრიდიკე“), ნეოფოლკლორისტულ, ნეოპრიმიტივისტულ მიმდინარეობებში, სადაც მითი იმ მხატვრულ მასალად იქცა, რომელიც აზროვნების არქაულ ფორმებთან დაბრუნების, ხოლო ნეოკლასიციზმში (სტრავინსკის „ოიდიპოსი“) – გარეგნული მითოლოგიური არსის შენარჩუნების, ისტორიის კონფლიქტური პროცესებისაგან დისტანცირების საშუალებას იძლეოდა. ამასთანავე, იკვეთება მისი გამოყენების ორი ტიპი: ნაწარმოებები, სადაც სიუჟეტი მითის პირდაპირი ადრესატია (სტრავინსკის „ოიდიპოს მეფე“, რ. შტრაუსის „ელექტრა“, „დაფნა“, „არიადნა ნაქსოსზე“, დ. მიიოს „ორესტეა“ და „მედეა“) და ნაწარმოებები, რომლებსაც მითთან ფარული აზრობრივი ალუზიები აკავშირებს (სტრავინსკის „ჯარისკაცის ისტორია“, პროკოფიევის „ცეცხლოვანი ანგელოზი“). ამავე დროს, შესაძლებელია მითის შინაარსის ტრანსკრიპცია, „თანამედროვე წაკითხვა“, მაგალითად, დ. მიიოს „ორფეუსის ტანჯვანი“, სადაც მითი ორფეუსის შესახებ გადმოტანილია თანამედროვე ეპოქაში, მისი ცენტრალური აზრობრივი ხაზის – სიყვარულის მარადიული ძალის შენარჩუნებით. კიდევ უფრო მეტად არის ტრანსფორმირებული მითის ფაბულა ჯ. მალიპიეროს ტრილოგიაში „ორფეიდები“, სადაც მითის ალეგორიული და სიმბოლური ინტერპეტაცია ხორციელდება. ასეთ დაშიფრულ, პარადიგმატულ პლანში წარმოდგენილ მითთან გვაქვს შეხება პროკოფიევის „ცეცხლოვან ანგელოზშიც“, რომელიც სემელასა და იუპიტერზე მითით არის ინიცირებული.

როგორც ცნობილია, ორფეუსის, ოიდიპოსის, აპოლონის სახეებმა საუკუნეების განმავლობაში საოცარი რეზონანსი ჰპოვა მხატვრული კულტურის სივრცეში (მაგალითად, მითი ოიდიპოსზე – კორნელი, ვოლტერი, ჰოფმანსტალი), რაც საფუძველს გვაძლევს მათ ისეთივე განმაზოგადებელი სიმბოლური სახის მნიშვნელობა მივცეთ, როგორიც დონ-ჟუანი ან ფაუსტია.

სტრავინსკის იზიდავდა სიუჟეტები, რომელთაც განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა; შესაბამისად, მითს სტრუქტურული და სემანტიკური დატვირთვით მის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მაგალითად, ოპერა „ოიდიპოსში“ სიუჟეტის თავისებურება იმაშია, რომ ჟ. კოკტოს მიერ გადამუშავებული სოფოკლეს ტექსტი წარმოდგება „შემჭიდროებული“ სახით. მისი მუსიკალურ-სცენური განსახიერება გულისხმობს თავად სიუჟეტის განვითარებაზე კონცენტრაციას და სტრუქტურულ მოწესრიგებულობას, გარეგან სცენურ მოქმედებაზე უარის თქმის სანაცვლოდ. ნათელია, რომ მითი აქ ასრულებს დისტანცირების ფუნქციას, რაც ოპერის მხატვრული სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე ვლინდება. მოქმედების განვითარება მუდმივად გვახსენებს სცენურ და რეალურ სამყაროს შორის პირობითი საზღვრის არსებობას. პირველ რიგში, ეს დაკავშირებულია სცენოგრაფიასთან, დრამატურგიასა და ოპერის ჟანრულ ინტერპრეტაციასთან, ორენოვანებასთან (ფრანგული და ლათინური). ეს შეეხება XVII–XVIII საუკუნეების ოპერის და ორატორიის ჟანრული მოდელებისადმი და ბაროკოს ეპოქის მუსიკალურ-ენობრივი სისტემისადმი მიმართვას; მთხრობელის პარტიის შემოტანას, რომელიც კომენტირებას ახდენს და მოგვითხრობს მომხდარის შესახებ. მითის დისტანცირების ფუნქცია ვლინდება უფრო სიღრმისეულ დონეზეც, თავად მითის სტრუქტურული თავისებურებების გამოვლენის თვალსაზრისით.

„მითი“ და „ანტიმითი“

XX საუკუნეში შეიცვალა თავად სიუჟეტისა და ჟანრის ურთიერთკავშირი. XVIII-XIX საუკუნებში, უმეტეს შემთხვევაში, არსებობდა გარკვეული დამოკიდებულება სიუჟეტის ტიპებსა და ოპერის ჟანრულ სახეს შორის. მაგალითად, ისტორიული და მითოლოგიური სიუჟეტი არ შეიძლება გამხდარიყო კომიკური ოპერის საფუძველი და მხოლოდ სერიოზული ოპერის ჟანრისთვის გამოიყენებოდა. XX საუკუნეში სიუჟეტისა და

ჟანრის დამოკიდებულება უფრო მოქნილი და დინამიკური გახდა, რის შედეგადაც დაიბადა ისეთი კომიკური ოპერები, როგორებიცაა – რ. შტრაუსის „მხიარული დანაე“ ან ს. პროკოფიევის „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ და სხვ.

მითის სემანტიკურ ტრანსფორმაციას აქვს ადგილი პაროდიულ და კომიკურ ნაწარმოებებში, როგორიცაა რ. შტრაუსის „დანაეს სიყვარული“ ან „არიადნა ნაქსოსზე“, რომლებიც გააზრებულია როგორც ბუფონადა; მოქმედება მიმდინარეობს XVII საუკუნის ვენის სასახლეში, სადაც „არიადნას“ დადგმა მზადდება. ამდენად ტრაგიკული და კომიკური პლანი შეთავსებულია ოპერის მხატვრული სტრუქტურის სხვადასხვა დონეზე, რაც ოპერის ჟანრულ და სტილურ მრავალსახოვნებას ქმნის ბუფასა და სერიას შერწყმით.

სემანტიკური ტრანსფორმაციის ნიმუშებიდან უნდა გამოვყოთ დ. მიიოს მინიოპერები, რომლებშიც მითოლოგიური სიუჟეტის წაკითხვა ხდება ინვერსიულად, შინაარსი „ამოტრიალებულია“ უკულმა. მაგალითად, „ევროპას გატაცებაში“ მითის ცენტრალური თემა შებრუნებულია – ევროპა თავად დასდევს იუპიტერს და უარყოფს პერგამონს. ევროპას მოტაცება გადაიქცევა კომიკური ოპერისთვის ტიპურ ფარსად, ხოლო იუპიტერისა და ევროპას სცენის მუსიკალური გადაწყვეტა (ოპერის IV სცენა) იქცევა სასიყვარულო დუეტის პაროდიად. თავად იუპიტერის სახეს „ღვთაებრიობის“ ნიშანწყალიც აღარ ატყვია. „მიტოვებულ არიადნეში“ სიუჟეტი ასევე ინვერტირებულია: არიადნეს სურს თავისი მეუღლის – თეზევსის თავიდან მოშორება, რომელშიც შეყვარებულია მისი და – ფედრა და ა.შ. სიუჟეტური ინვერსიის პრინციპს მიმართავენ ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ჟ. ოფენბახი (ოპერეტები „ორფევსი ჯოჯოხეთში“ და „მშვენიერი ელენე“) და XX საუკუნეში შტრაუსი ოპერებში „არიადნა ნაქსოსზე“ და „დანაეს სიყვარული“.

სემანტიკური ინვერსიის პრინციპი კულტურის განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია, თუმცა მისი კონკრეტული განსახიერება სხვადასხვაა; ეს შეიძლება

იყოს კარნავალური ჟანრი — ორეულები, რომლებზეც წერდა მ. ბახტინი, სატირული და პაროდიული ჟანრის მრავალფეროვანი ფორმები. მითის სემანტიკურ ინვერსიასაც აქვს შორს მიმავალი ფესვები არქაული ტრადიციის სახით, როდესაც საკრალური საწყისის დამდაბლება, ტრაგიკულის და ამაღლებულის გაშარჟება და დაცინვა ხდებოდა. ის ყოველთვის თან სდევს ინვერტირებულ პირველწყაროს და კი არ ანადგურებს, არამედ გვიხსნის მის ახალ აზრობრივ შესაძლებლობებს.

ამდენად, XX საუკუნეში მითთან მიმართებაში პირობითად შეიძლება ორი ტენდენციის გამოყოფა:

1. ტრადიციული ჟანრების გამოყენება (ოპერა, ბალეტი), რაც წინა პერიოდის ტრადიციების ფარგლებში ხორციელდება; მაგალითად, შტრაუსის „სალომეა“ და „ელექტრა“ ვაგნერის მუსიკალური თეატრის ტრადიციებზეა დაფუძნებული, როგორც უწყვეტი განვითარების პრინციპზე აგებული დრამატურგიის, ლაიტმოტივური ტექნიკის, ისე სიმფონიური საწყისის თვალსაზრისით;

2. იქმნება პრინციპულად ახალი ჟანრული ვარიანტები, მათი საწყისი მუსიკალურ-დრამატურგიული არსის შენარჩუნების პირობებში (ჟ. მალიპიერო „ორფეიდები“, სადაც მითის ძირითადი თემები — სიყვარული და სიკვდილი, ფარული სახით ჩანს).

მითოლოგიური სიუჟეტების აზრობრივი ორგანიზაციის პარადიგმული ცვლილებები დაკავშირებულია იმასთანაც, რომ XX საუკუნეში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ლიტერატურულმა ვერსიებმა და დამუშავებებმა. ეს არის მითები ოიდიპოსზე, ორფეევსზე, ფედრაზე, ულისეზე და სხვ., რამაც განაპირობა ის, რომ მათი აღქმა უფრო „მოცულობითი“ გახდა.

არანაკლებ მრავალფეროვანია მითის ფუნქციები XX საუკუნის ოპერაში სემანტიკური ტრანსფორმაციის თავალსაზრისით. მათში კომპოზიტორები ხან მითის ახლებურად წაკითხვას, ხან ახლის აღმოჩენას ცდილობენ, მათ შორის,

სწორედ მითის ინვერსიის, მითოლოგემის ახალი ვარიანტების ძიების სახით. XX საუკუნის მუსიკალურ თეატრში, ოპერებში, რომლებიც მითთან იყო დაკავშირებული, ხშირად ხდებოდა გარკვეული ესთეტიკური და ფილოსოფიური კონცეფციების ასახვა, რომელთაც პასუხი უნდა გაეცათ ამა თუ იმ დროის მწვავე კითხვებზე (საკმარისია გავიხსენოთ ა. შონბერგის „მოსე და აარონი").

XX საუკუნემ მითის უნივერსალიზმი ახლებურად გაიგო და დააშტკიცა მისი მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა, რომლის დროსაც ყოფიერების ყველაზე ფუნდამენტური პრობლემებიც კი ღია და გახსნილია ახალი პასუხების მისაღებად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ქავთარაძე მ., მითო-პოეტური სიმბოლიკის შესახებ მუსიკაში (ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის" მაგალითზე), სამეცნიერო ჟურნალი „სემიოტიკა" №3, თბ., 2008
- Levi-Strauss Cl. Myth and meaning. London, 1978
- Levi-Strauss Cl. Mythologiques V. 1-4. Paris, 4, т 1964-1971.
- Денисов А., В., К проблеме семиотики музыки/ Музыкальная Академия, №1, 2000
- Лосев А., Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957
- Лосев А., Музыка как предмет логики, М., 1927
- Гервер Л., К проблеме «миф и музыка», *http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1527* განთავსებულია 19.04.2007 (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)

გვანცა ღვინჯილია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი,

„იესო ქრისტე სუპერ ვარსკვლავი“ – ჰიპების სახარება

ანგლო-ამერიკული შოუ ბიზნესის შედევრმა ლოიდ უებერის მიუზიკლმა „იესო სუპერ-ვარსკვლავი“ (ლიბრეტოს ავტორი – ტიმ რაისი) შექმისთანავე მოიპოვა თეატრალური ლეგენდის სახელი, მოინათლა როკ-ოპერად და ავტორს ანგლო-ამერიკული შოუ ბიზნესის რეფორმატორის სტატუსი დაუმკვიდრა.

მიუზიკლში კოლაჟის პრინციპით და პაროდირების ხერხით შერწყმულია მანამდე თითქოსდა შეუთავსებელი პრინციპები, დრამატურგიული მოდელები თუ ინტონაციური ნაკადები – მაღალი ხელოვნების თემატიკა და შოუ-ბიზნესი, პასიონურობა, ოპერის მაღალი ჟანრის და მიუზიკლის დრამატურგია, კლასიკური აკადემიური მუსიკის და პოპ-მუსიკის ინტონაციური ენა. როკ-ოპერის პრემიერას ანგლო-ამერიკული ეკლესიის, მოგვიანებით კი მთელი კათოლიკური საქრისტიანოს რისხვა მოჰყვა.[1]

აგრესია არც მიუზიკლის შინაარსთან მუსიკის ესთეტიკური მხარის შეუსაბამობას გამოუწვევია, არც სახარებისეული მოვლენების როკ სივრცეში გადატანას (რაც თავისთავად შესაძლოა გამხდარიყო კრიტიკის ობიექტი). პრობლემა დამძიმდა სახარების ინვარიანტული ინტერპრეტაციით. საქმე გვაქვს არა სახარების მოდერნიზაციასთან, არამედ ალტერნატიულ კონცეფციასთან, რომელიც ქრისტიანული აპოკრიფული ლიტერატურის მსოფლაღქმისთვის დამახასიათებელი იდეების კონტამინაციას უახლოვდება. სახარების ალტერნატიული ვერსიის არსი იესოს არა ღვთაებრივი, არამედ ადამიანური

[1] Основные факты о рок-опере - “Jesus Christ Superstar”; ob.: http://www.bagiron.narod.ru/jcs_fakt.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18.-5.2018)

ბუნებაა. მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების ეჭვქვეშ დაყენება ანგრევდა ქრისტიანობის ფუნდამენტურ ღირებულებრივ სისტემას, ყოფიერების საზრისს, ფუნქციას უკარგავდა ქრისტიანულ სამყაროს და ქრისტესადმი სიყვარულით მოტივირებული ყველა იმ ისტორიული მონაპოვრის ანულირებას ახდენდა, რაც საბოლოოდ ქრისტიანული სამყაროს კოლაფსს გამოიწვევს. ქრისტიანების გარკვეულ ნაწილს ხომ პერმანენტულად ტანჯავს ეჭვი იესოს ღვთაებრივი ბუნების რეალურობის შესახებ, მაშინ როდესაც მუსულმანობას, იესოს, როგორც წინასწარმეტყველის და ისტორიული პიროვნების, სტატუსში ეჭვი არასოდეს შეჰპარვია. მიუზიკლის ავტორებისთვის მხატვრული არჩევანი ახალი აღთქმის ალტერნატიული ხედვა აღმოჩნდა.[1]

საბარების, თუნდაც ალტერნატიულ ვერსიაზე დაყრდნობამ ბუნებრივად გამოიწვია მუსიკალური პასიონის არქეტიპული ნიშნების და საკუთრივ მოდელირების ობიექტების ბაროკოს ეპოქიდან (ქორალი, პოლიფონია, რიტორიკული ფიგურები) როკ-მუსიკის სივრცეში ასიმილირება.

პასიონის ჟანრის მსგავსად, მიუზიკლის ფინალშიც იესოს სამარხში ჩასვენებაა გადმოცემული (იოანე 19-41). პასიონის არსი ტანჯვის ფსიქოლოგიის აქცენტირება იყო, რისთვისაც გამოიყენებდა მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურები. უებერიც მიმართავს ბაროკოში გავრცელებულ ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან დაკავშირებულ, ე.წ. „მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურების" სიმბოლიკას. ტიპიზირებული ინტონაციების გამოყენებისას ავტორი „ხელმძღვანელობს რენესანსის და ბაროკოს კომპოზიტორების რეცეპტით, რომელთაც მოახდინეს მათი სისტემატიზება მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურების და „აფექტების" სახით... ამის მაგალითს წარმოადგენს აღქმისთვის ყველაზე მარტივი და ამიტომ გავრცელებული ხერხი-დისონანსების გამოყენება უარყოფითი პერსონაჟების და დრამატული სიტუაციების დასახასიათებლად. იგი

[1] Андрущенко Елена Юрьевна, Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-Х Годов: Сюжеты, Жанр, Стилистика, Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Ростов-на-Дону, 2007, გვ. 57

მომდინარეობს რიტორიკული ფიგურებიდან – pathopoeia, passus duriusculus და saltus duriusculus და ასახავს ერთ-ერთ ძირითად მუსიკალურ ანტითეზას „კონსონანსი (ნათელი)-დისონანსი (წყვდიადი)“.[1]

ბაროკოს ეპოქის ნიშნების მოდელირება თავსებადია როკოპერის სტილთან. მხედველობაშია ის, რომ რიტორიკული ფიგურები რეზონირებაში მოდიან ორივე მიმართულებით გახსნილ როკის რიფებთან, რომლებიც დაუსრულებლად შეიძლება განმეორდეს და რიტორიკული ფიგურებით გამოწვეული აფექტების მსგავსად მაზომბირებელ ეფექტს ახდენს მსმენელზე. პასიონის ჟანრიდან მოდის რეფლექსირების შრეც. პასიონურობა ვლინდება გმირების სულიერი ტანჯვით, რასაც ისინი პაროქსიზმამდე (პილატე იესოს გაშოლტვის დროს, იესო კეთროვანებისგან თავის დახსნის ან მამა ზეციერის წინააღმდეგ ამბოხის დროს) ან იუდას შემთხვევაში სუიციდამდე მიჰყავს. ალტერნატიულ ვერსიაზე აგებული მიუზიკლის იესო ზედმეტად იმპულსური და ნაკლებ თავდაჯერებულია. მასში ხედავენ ზეშესაძლებლობების მქონე სასწაულმოქმედს: მოწაფეები და მღვდელმთავრები – ამბოხის მოთავეს, რომელმაც შესაძლოა რომზე გაილაშქროს, მარიამ მაგდალინელი – მიჯნურს, ვაჭრები – პოტენციურ კლიენტს, ღარიბები და კეთროვანები – მხსნელს, მეფე ჰეროდე – შოუმენს, იესო ყველა ჩარჩოდან სხლტება და მხოლოდ ერთხელ თანხმდება მამა ღმერთის ნებას – მსხვერპლად შეეწიროს კაცობრიობას. ზუსტად ამ დროს იკვეთება მისი სულიერი ტრაგედიაც – ეჭვის შეტანა საკუთარ ღვთაებრივ ბუნებაში. იგი მამა ღმერთს ბრალს სდებს, რომ დასჯის დროსა და ადგილზე მეტს ზრუნავს, ვიდრე ჯვარცმის აუცილებლობის მისთვის დასაბუთებაზე. ამიტომაა აგრესიულიც კეთროვანებისგან თავის დახსნის და მამა ზეციერის წინააღმდეგ ამბოხის სცენებში (გეთსემანიის ბაღი, I მოქმ. №2), რომლებშიც პაროქსიზმის

[1] Сахарова Анна Владимировна, Музыкальный Театр Эндрю Ллойд Уэббера: Жанрово-Стилевые Модели Массовой И Академической Музыки, Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения., Москва, 2008. გვ. 19

მდგომარეობა ჰარდ როკისთვის ტიპური ინტონირების ჰიპერბოლიზაციით გადმოიცემა. თუკი სახარებისეულ იესოს საკუთარი მისიის სრული გაცნობიერება და ჯვარცმის მზაობა აძლიერებს, ადამიანური სისუსტეებისგან დაუძლურებულ მიუზიკლის იესოს – მამა ღმერთის ნებასთან დისჰარმონია და მტანჯველი უნდობლობა – ბაროკოს პასიონების იესოზე ბევრად ტრაგიკულს ხდის.

მიუზიკლის იდეურ-კონცეპტუალური გასაღები იესოს დუმილი და უპასუხოდ დარჩენილი კითხვებია, ეჭვებით შეპყრობილ გმირებს რომ ტანჯავთ. თავის დროზეც იესომ დუმილით უპასუხა მათ, ვისაც აინტერესებდა, იყო თუ არა ის იუდეველთა მეფე ან ძე ღვთისა (მათე 26:63; 27:11; მარკოზი 15:2; ლუკა 23:3,9; იოანე 18:37, 19:9).

XX საუკუნის გადასახედიდან ჰეროდეს, პილატეს, მღვდელმთავრის მაგივრად დასმული იუდას კითხვები და უვერტიურის კითხვის ინტონაციის მქონე ბოლო თემაც ეჭვებით დაბუნდოვანებულ ქრისტიანულ ცნობიერებას სიმბოლიზებს, პასუხები მხოლოდ ჭეშმარიტ სახარებას აქვს. ერთადერთი მინიშნება ძე ღვთისას მისიაზე კლასიკური მუსიკალური სტილისტიკით გადმოიცემა იესოს ლაიტმოტივში.

მიუზიკლის იუდა ტოვებს რაციონალური და თანმიმდევრული ადამიანის შთაბეჭდილებას, რომელიც მოწაფეებს ემიჯნება, როგორც ყველაზე მოაზროვნე. იგი გამცემის როლის შერჩევაში ადანაშაულებს იესოს და თავს მსხვერპლად აცხადებს. მიუზიკლის ავტორებმა კიდევ ერთხელ გაახსენეს საზოგადოებას, რომ იუდას ქცევების მოტივაციამ წარმოშვა აპოკრიფული სახარება მამა ღმერთთან გარიგებაში მყოფი იესოს შესახებ, რაც მუდმივად იყო ეკლესიაზე შეტევის საგანი.[1] ავტორებს სურდათ ეჩვენებინათ, რომ არც თანამედროვეობაში შეცვლილა ადამიანის მტანჯველი მარტოსულობის მდგომარეობა; მთხრობელის ამპლუაში

[1] Андрущенко Елена Юрьевна, Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-Х Годов: Сюжеты, Жанр Стилистика, Диссертация На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения, Ростов-На-Дону, 2007, გვ. 57

წარმოჩენილი იუდას სულიერი სიბრმავე, იესოს და საკუთარი თავის შეუმეცნებლობა, ბუნტი ქრისტეს წინააღმდეგ მის სულიერ მარტოობაში ტრანსფორმირდება.[1] ალტერნატიულ ვერსიაში მოაზროვნე მოწაფის ფეტიშიზაცია აკნინებს იესოს სხვა მოწაფეების როლს. მსაყვედმთავრების და ხალხისა, მათაც ბრბოს ფსიქოლოგია აქვთ და გამოსავალს ძალადობაში ხედავენ.

რადგან აქცენტი ადამიანურ ბუნებაზეა, სრულიად ბუნებრივია, რომ მიუზიკლში ღვთისმშობლის ადგილი ცარიელია. ამან წინა პლანზე წამოსწია იესოზე შეყვარებული მარიამ მაგდალინელის ხვედრითი წილი. იგი თავის თავში ებრძვის არა ღმერთზე, არამედ მამაკაცზე შეყვარებულ ქალს. ქრისტიანი წმინდანი და მენელსაცხებლე მიწიერი სიყვარულის სიმბოლოდ იქცა. მისი ორივე გამოსასვლელი არია ლირიკულ-სასიმღერო ბალადის და სოფთ-როკის სტილისტიკით, სევდიანი, მაგრამ ვნებიანი ინტონაციურობით (I მოქმ. №5, №11, №12, II მოქმ. №7) მიუზიკლის ყველაზე რომანტიკულ ფურცლებად გვევლინება. ეს პერსონაჟი ყველაზე მეტად ეხმიანებოდა ვესტერნულ სამყაროში სექსუალურ რევოლუციას (I მოქმ. №5, №11, №12, II მოქმ. №7). ცხადია, ეს ინტერპრეტაციაც ალტერნატიულმა სახარებამ წარმოშვა. იესოს და მარიამ მაგდალინელს შორის არსებული ურთიერთობის ხასიათთან დაკავშირებით კონსპიროლოგიურ ვერსიებს აპოკრიფულ ლიტერატურაში მორწმუნე საზოგადოება წმინდა სახარების შებღალვად აფასებს.

პილატე ყველაზე ლირიკული და ფაქიზი სულის გმირია. მისი მუსიკალური დახასიათება (I მოქმ. №8) იესოთი მოხიბლული ჯალათის გახმოვანებულ ფიქრებს ჰგავს. იგი გაუბედავად, ჩურჩულით გამოხატავს იესოთი აღტაცებას. იესოს მიმართვას ხალხისადმი, სადაც იგი სიკვდილის სიკვდილით დათრგუნვას წინასწარმეტყველებს, იმავე მუსიკაზე აგებული პილატეს მონოლოგი უშუალოდ მოსდევს, რაც ჯალათის

[1] Андрущенко Елена Юрьевна, Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-Х Годов: Сюжеты, Жанр, Стилистика, Диссертация На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения. Ростов-На-Дону, 2007, გვ. 58

და მსხვერპლის სულიერ სიახლოვეს სიმბოლიზებს (I მოქმ. №8).

არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ საბარებისეული ჭეშმარიტებების ეჭვქვეშ დაყენება და „ამგვარი დამოკიდებულება რელიგიისადმი იმ პერიოდის პოლიტიკური, სოციალური და იდეოლოგიური ცვლილებების რეალურ ასახვას წარმოადგენს... ცნობილია, რომ 60-70 წლები სტუდენტური მოძრაობების და ახალი იდეოლოგიის დამკვიდრების ხანაა, როდესაც საზოგადოების სნობურ ნაწილს უპირისპირდებიან ჰიპები. ისინი გაბატონებული დოგმების და იდეების წინაშე ილაშქრებენ".[1]

წარსულის ამბების როკ-სივრცეში გადმოტანით და თანამედროვე რეალობასთან მისადაგებით, მიუზიკლი რეზონირებაში აღმოჩნდა ჰიპების მოძრაობასთან. კერძოდ, რადგან იესო არა ღმერთი, არამედ მითოლოგიურ საბურველში შეხვეული ისტორიული პიროვნებაა, კანონიკის დაცვა-არდაცვის საკითხი მექანიკურად იხსნება, ამ დროს მარტივდება მისი ცხოვრების სტილის მისადაგება თანამედროვე რეალობასთან. შემთხვევით არ უწოდეს ალტერნატიულ ვერსიაზე აგებულ მიუზიკლს ჰიპების სახარება.[2]

სპექტაკლის ავტორებმა მოძებნეს გადაკვეთის წერტილები იესოს მრევლსა და ჰიპების ცხოვრების პრინციპებს შორის; საერთოა მოძრაობის სტიქიური ხასიათი, პროტესტი ძალმომრეობის გზით დაგროვილი ფუფუნების მიმართ, სამყაროს ტრანსფორმაციის სურვილი. საზოგადოების მარწუხების რღვევას ჰიპების საზოგადოებაში სიმბოლიზებდა როკ'ნ'როლი, რომელიც მათ ახალ აღთქმად იქცა. როგორც ძველი მსოფლიო ელოდებოდა სამყაროს მეტამორფოზის და სულიერი ცვლილების გარანტორს – იესოს და აქცენტი

[1] ცოცხალაშვილი მარიამ. როკ მუსიკა (გენეზისი, ისტორია, პერსპექტივები), სამაგისტრო ნაშრომი, თბ., 2015, გვ.113

[2] Андрущенко Елена Юрьевна, Мюзиклы Э., Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-х Годов: Сюжеты, Жанр Стилистика, Диссертация На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения Ростов-На-Дону, 2007, გვ. 53

მის ფიზიკურ დასადგამზე იყო გადატანილი. თანამედროვე სამყაროში ჰიპებიც ილტვიან ცვლილებისკენ და განყენებულ იესოს რეალურ ადამიანს ამჯობინებენ. მიუზიკლის იესოც კაპიტალისტური სამყაროს მანკიერებებისგან განდგომილი, მითოლოგიურ საბურველში გახვეული ჰიპია. სპექტაკლის ავტორები ქვეცნობიერზე მოქმედებენ არქეტიპული სახეებით, მაგრამ ამ მარადიული თემების აქტუალიზაცია თანხლებულია მათი ექსტრაპოლირებით თანამედროვე მასობრივი აუდიტორიის ფსიქოლოგიური გამოცდილების სფეროში.

მიუზიკლის იესო პოპვარსკვლავთანაა შედარებული, რასაც საფუძველი მოუმზადა ჯონ ლენონის განცხადებამ იმის თაობაზე, რომ იგი ქრისტეზე პოპულარული იყო.[1] როკ ოპერის ავტორებმა დრამატურგიაში ამგვარი დუალიზმი ჩადეს. იესოს ვარსკვლავივით ალმერთებენ, ბრბო მას ზარზეიმით ხვდება. თვითპიარის ფორმა აქვს მინიჭებული ავადმყოფების მორჩენას, საზეიმოდ შესვლას იერუსალიმში, იუდა მას ვარსკვლავის დაავადებაშიც ადანაშაულებს. შოუმენად წარმოდგენილი ჰეროდე პოტენციური ანტრეპრენიორივით ესაუბრება იესოს და სასწაულის მოხდენას ითხოვს, საეკლესიო პირებს იგი პოლიტიკურად საშიშ გასტროლირებად პოპულისტად ესახებათ. დაპატიმრებულ იესოს ხალხი ისევე ექცევა, როგორც ყოფილ ვარსკვლავს, რომელიც აღარავის აინტერესებს. გოლგოთას გზა ჩამოჰგავს პრესკონფერენციას.[2] ამგვარად, მიუზიკლი ვარსკვლავის ისტორიაც გამოდის, რომელიც იღუპება, თუმცა კომერციულად მუდამ მომგებიანი რჩება.

ალტერნატიულობა მუსიკალურ ენობრივ საკითხსაც ეხება. თუკი სახარება კლასიკური მუსიკის ინტონაციური ხერხებით

---

[1] Андрущенко Елена Юрьевна. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-х Годов: Сюжеты, Жанр, Стилистика. Диссертация На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения. Ростов-На-Дону, 2007, გვ. 55

[2] Комраков Олег. Мюзикл «Иисус Христос – Суперзвезда»: Бродвейский Взгляд На Евангельскую Историю. მიღებულია Http://Kbanda.Ru/Index.Php/Articles/242-Muzyka/1165-Myuzikl-Iisus-Khristos-Superzvezda-Brodvejskij-Vzglyad-Na-Evangelskuyu-Istoriyu.Html (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)

გადმოიცემოდა პასიონის ჟანრში, როკ-ოპერის სტილური „ამალგამა“ ინტონაციური მრავალფეროვნებაა.

მიუზიკლის საშენი მასალა საკმაოდ დიდი სიერცეზეა გადაჭიმული: აკადემიური მუსიკის კილო-ჰარმონიული თავისებურებები, ჯაზი, რიტმ-ენდ-ბლიუზი, ბალადა, ელექტრონული მუსიკის გავლენა, სონორული ეფექტები იესოს და იუდას სიკვდილის სცენებში, აფრო-ამერიკული საკულტო სპირიჩუელსი, ქანთრი, ბლუზი, როკი, თემატიზმის როკ-ენ-როლური ხასიათი, კელტური ბალადის ელემენტები, რაც ძალუმად შეიწოვა ინგლისურ-ამერიკულმა როკმა.[1]

მიუზიკლის პალიტრა გაფართოვდა როკის სტილის ელემენტებით: იმპროვიზაციული წამოყვირებები, რეჩიტატიული დეკლამაცია ბგერის სკანდირებებით, ექსპრესიული ინტონირების ჰიპერბოლიზება, ხმოვანების ფორსირება, დიაპაზონის კიდურა ბგერების ხშირი გამოყენება, რიტმული ხერხების სახისშემქმნელი ფუნქციის ხაზგასმა.[2]

იუდას, იესოს რეპლიკებში თავს იჩენს ჰარდ როკის სტილისტიკა, ბაროკო როკი გამოიყენება იესოს პარტიაში, იუდას მონოლოგი სოულმონოლოგსაც გვაგონებს, სოფთ-როკის სტილი და ლირიკულ-სასიმღერო ბალადის მელოდიური საწყისის უპირატესობა აშკარაა მარიამ მაგდალინელის პარტიაში, რეგტაიმი გროტესკის ხაზგასასმელადაა გამოყენებული ჰეროდეს დახასიათებაში. როკის რიტმული სტერეოტიპების მიუხედავად, მიუზიკლის პრიორიტეტული ინტონაციური სფერო მაინც საცეკვაო და ვოკალური კომერციული პოპ-მუსიკაა.[3]

მიუზიკლის არქიტექტონული ორიენტირი კი — ბაროკოს

[1] Сахарова Алина Владимировна, Музыкальный Театр Эндрю Ллойд Уэббера: Жанрово-Стилевые Модели Массовой И Академической Музыки. Автореферат Диссертации На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения., Москва. 2008, გვ. 14

[2] იქვე, გვ. 16

[3] Игнатьев Филипп Игоревич. Эндрью Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры, Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2004, გვ. 8

ეპოქის პასიონი და მე-19 საუკუნის აკადემიური საოპერო ჟანრული მოდელია.

საინტერესოა, რატომ დაიწერა მეოცე საუკუნის მიწურულს ალტერნატიულ სახარებაზე მიუზიკლი, – ალბათ იმიტომ, რომ კაცობრიობას ჯერ არც გაუცნობიერებია იესოს ღვთაებრივი მისია ბოლომდე და ურწმუნო თომას სინდრომი დასჩემდა.

„ქრიასტიანულ კაცობრიობას, სრულად ჯერაც ვერ მიუღწევია თავის ორმოცდაათობამდე; კლავაც გარეგნულად აღიარებს ქრისტეს, როგორც მოციქულები მისი მიწიერი არსებობის ჟამს – ჯერაც ვერ ფიქრობს უფლისებურად, არ იცის, რომელი სულის მატარებელია“.[1]

მრავალი გამოწვევისა და კატაკლიზმებისგან დათრგუნვილმა, სულიერებისგან დაცლილმა ევროპულმა ცივილიზაციამ ხსნა იესოს ღვთაებრივ ბუნებაში ვერ იპოვა. მას არა სასწაულმოქმედი, არამედ ადამიანური ძალებით უსამართლობასთან შემრკინებელი ხორციელი იესო სჭირდებოდა. უიმედობამ კაცობრიობას ღვთაებრივი ბუნების გაცნობიერების სურვილიც დააკარგვინა. სწორედ ამ პერიოდში აქტიურდება სახარების ალტერნატიული ვერსიის უტილიზაცია. რობერტ პრაისი მიუზიკლს ახალი სახარების დეფინიციას აძლევს. იგი თვლის, რომ არსებობის უფლება როკ-ოპერაში ამეტყველებულ სახარების ალტერნატიულ ვერსიასაც აქვს.[2]

მიუზიკლმა ცხადყო, რომ სახარებისეული სიუჟეტის ნებისმიერი ინტერპრეტაცია მაინც ტოვებს აქტუალურს თვით ობიექტს – იესო ნაზარეველს, მორწმუნეთათვის ქრისტიანული არსებობის მოტივაციას, რომელმაც სიკვდილის ყველაზე დამამცირებელი ფორმა სულიერი ამაღლებულობის სიმბოლოდ

[1] ვლადიმერ სოლოვიოვი, შუა საუკუნეების მსოფლმჭვრეტელობის დაკნინება, მთარგმნელი ნანა ახობაძე, „ლიტერატურული საქართველო“, 2017, 14 აპრილი, №14 (3841)

[2] Jesus Christ Superstar. The making of a Modern Goespel by Robert M. Price. published in eBookf format by eBookIt.com 2011, მიღებულია https://books.google.ge/books?id=A1elMmA5WswC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)

და კაცობრიობისადმი სიყვარულის გამოხატულებად აქცია. ხოლო ისინი, რომელთაც არ ირწმუნეს იესოს ღვთაებრივი ბუნება, მითოსურ საბურველში გახვეულ, უკეთესი საზოგადოებისთვის მებრძოლ კეთილ მწყემსს მაინც ხედავენ მასში. ის, რაც არ იქცევა რელიგიად, რჩება მითად. როკოპერის ავტორებმა გვერდი აუარეს იესოს განმღრთობის იდეას, მაგრამ ვერ გაექცნენ მის მითოლოგიზაციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ცოცხალაშვილი მარიამ, როკ მუსიკა (გენეზისი, ისტორია, პერსპექტივები), სამაგისტრო ნაშრომი, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი. (ხელმძღ. მარინა ქავთარაძე) 2015
- Андрущенко Елена Юрьевна, Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера Конца 1960-1980-х Годов: Сюжеты, Жанр. Стилистика. Диссертация на Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения, Ростов-На-Дону, 2007
- Игнатьев Филипп Игоревич, Эндрью Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2004
- Сахарова Анна Владимировна, Музыкальный Театр Эндрю Ллойд Уэббера: Жанрово-Стилевые Модели Массовой И Академической Музыки, Автореферат Диссертации На Соискание Учёной Степени Кандидата Искусствоведения, Москва, 2008
- Комраков Олег, Мюзикл «Иисус Христос – Суперзвезда»: Бродвейский Взгляд На Евангельскую Историю, მიღებულია: Http://Kbanda.Ru/Index.Php/Articles/242-Muzyka/1165-Myuzikl-Iisus-Khristos-Superzvezda-Brodvejskij-Vzglyad-Na-Evangelskuyu-Istoriyu.Html (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)
- Jesus Christ Superstar. The Making Of A Modern Goespel By Robert M. Price. Published In Ebookf Format By Ebookit.Com 2011, მიღებულია: https://books.google.ge/books?id=A1elMmA5WswC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)
- Основные факты о рок-опере «Jesus Christ Superstar» http://www.bagiron.narod.ru/jcs_fakt.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18/05.2018)

მარიამ ჭინჭარული,
თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელები: პროფ. მარინა ქავთარაძე,
პროფ. ნინო ჩიქოვანი

როკ-კულტურა და მისი ადგილი საბჭოთა საქართველოში

საბჭოთა პერიოდის კულტურა გარკვეული სტაგნაციით ხასიათდება, რაც განისაზღვრებოდა ჩაკეტილი საზღვრებით, ინფორმაციის ვაკუუმით და რაც მთავარია – განსხვავებული აზრის უარყოფით. ამ მხრივ, არც როკ-მუსიკა წარმოადგენს გამონაკლისს. თავისი სოციალურ-პოლიტიკური კონტექსტით, იგი მკვეთრად დაუპირისპირდა საბჭოთა იდეოლოგიას, ამიტომ საბჭოთა იდეოლოგების აზრით, როკ-მუსიკა სოციალისტური საზოგადოებისთვის უცხო უნდა ყოფილიყო.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან დაჩქარებული ტემპით ვითარდება სხვადასხვა მედიასაშუალება, რამაც ხელოვნების დარგების ელიტარული თუ ინტელექტუალური სივრცისაგან გამიჯვნა გამოიწვია. სპირიტუალურ-ინტელექტუალური ინტერესების დაკმაყოფილების ფუნქცია საზოგადოებაში სამომხმარებლო ინტერესების დაკმაყოფილების სურვილმა შეცვალა, შესაბამისად – დაიწყო ხელოვნების დარგების გამასობრივების პროცესი. როკ-ენ-როლიც 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა, როგორც მასობრივი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი. შესაბამისად, მასში, ძირითადად, პრიმიტიული, თინეიჯერული სიყვარულის თემა იყო გაცხადებული. თუმცა, 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, როკ-მუსიკის ტექსტი ფუნქციურ დატვირთვას იძენს და მასებში საპროტესტო, ანარქისტული, ოპოზიციურ-დისიდენტური მესიჯების გამტარი ხდება. პროპაგანდის ფუნქციის მატარებელ ფენომენად ჩამოყალიბებულმა როკ-ენ-როლმა მალევე მიიღო

ნონკომფორმისტული სახე.[1]

როკ-მუსიკის პროფილის ამგვარი ცვალებადობა განაპირობა უკიდურესად გამძაფრებულმა გარე პოლიტიკურმა და სოციალურმა ფაქტორებმა: ამერიკა-საბჭოთა კავშირს შორის არსებულმა ცივი ომის რეჟიმმა, ვიეტნამის ომმა, კულტურულმა რევოლუციამ ჩინეთში, რასობრივმა ჩაგვრამ (სეგრეგაციამ) აშშ-ში, სტუდენტურმა ანტისამთავრობო საპროტესტო გამოსვლებმა დასავლეთ ევროპისა და აშშ-ის დიდ ქალაქებში, პრაღის ოკუპირებამ საბჭოთა ჯარების მიერ.

აღსანიშნავია, რომ როკ-მუსიკას ჩასახვიდანვე პოპულარიზაცია გაუწია ჰიპურმა მოძრაობამ. ჰიპები XX საუკუნის 60-იანი წლების მეორე ნახევარში აღმოცენდნენ ბიტნიკების იდეებზე. ბიტნიკები ე.წ. დამსხვრეულთა თაობის წარმომადგენლები იყვნენ, რომლებიც ამერიკულ საზოგადოებაში არსებულ სტერეოტიპებს აპროტესტებდნენ, აღმერთებდნენ ხეტიალს, მანქანებს ახატავდნენ მზეს, ცისარტყელას, ყვავილებს, პაციფისტების სიმბოლოებს. სწორედ მათ მსგავსად, ჰიპებმაც დაიწყეს მანქანების შეღებვა და მოგზაურობა. ამგვარად, 60-იან წლებში ბიტნიკების ფილოსოფია და როკ-მუსიკის ენერგია გაერთიანდა ჰიპების მოძრაობაში. მათ ფესტივალს კი დაერქვა „ვუდსტოკის ხელოვნებისა და მუსიკის ბაზრობა“, რომელიც პირველად 1969 წლის 15-17 აგვისტოს გაიმართა. ეს იყო თავისუფალ ადამიანთა პროტესტული, ანტისაომარი შეკრება. გასათვალისწინებელია, რომ სწორედ ამ პერიოდში მიმდინარეობდა ამერიკა-ვიეტნამის ომი. მშვიდობიან აქციაზე ჯარისკაცები მაყურებლებს ვერტმფრენებიდან საჭმელს, წყალს, მედიკამენტებს და რაც ყველაზე ნიშანდობლივია – ყვავილებს უყრიდნენ.

როკ-კულტურის ფენომენი თავად აღმოჩნდა იმ პროცესების წარმმართველი, რაც 60-70-იან წლებში დასავლურ სივრცეში მიმდინარეობდა. გავიხსენოთ, რომ 60-იანი წლების დასაწყისში, ურთულესი გლობალური პოლიტიკური ვითარების ფონზე,

[1] Stephens, Julie. Anti- disciplinary protest, sixties radicalism and postmodernism , Cambridge university press, 1998, p.15

ადამიანთა თავისუფლებას, გარკვეულწილად, საფრთხე დაემუქრა; აღარ ვსაუბრობთ კომუნისტურ სისტემაზე, სადაც თავისუფლება იმთავითვე უკუგდებული იყო. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ დასავლურ სივრცეს, რომელიც მეორე მსოფლიო ომისგან მიყენებულ ტკივილებს ჯერ კიდევ იშუშებდა. ცივი ომის რეჟიმის დროს, დასავლურ სივრცეში ომის შემდეგ, შეიმჩნეოდა შეზღუდული დემოკრატიული ვითარება. სწორედ შეზღუდული დემოკრატიის რეჟიმი აღმოჩნდა სტუდენტური მოძრაობის ბიძგი, რომელიც დაიწყო პარიზში და შემდგომ გავრცელდა დასავლეთ ბერლინში, ცნობილი — ლიბერალი სტუდენტების გამოსვლებით. დასავლური სამყაროს სტუდენტობა გაერთიანებული იყო მეტი დემოკრატიის, თავისუფლების, პოლიტიკაში ელიტარულობის გაუქმების იდეით. ამ სულისკვეთებაში დიდი როლი ითამაშა სწორედ როკ-მუსიკამ. დასავლურ სამყაროში, პოლიტიკური ლიდერები აცხადებდნენ, რომ კაპიტალისტური სივრცე იყო უმთავრესი და საზოგადოებას მისთვის უნდა აეწყო ფეხი. როკ-კულტურის სპეციფიკა კი, სწორედ იმაში გამოიხატებოდა, რომ როკ-მუსიკა და, ზოგადად, მისი წარმომადგენლები იდეოლოგიური სივრცეების მიღმა იდგნენ და შექმნეს ერთგვარი — მესამე სივრცე.

საინტერესოდ და მეტად უცნაურად ვითარდება როკ-კულტურა საქართველოში. 1960-იან წლებში საქართველოში ალტერნატიული, უცხოური — ე.წ. კაპიტალისტური მუსიკა მეტად უჩვეულო მეთოდით ვრცელდებოდა. აკრძალული სიმღერები რენტგენის ფოტოფირებზე დრეკადი ფირფიტების სახით იწერებოდა და არალეგალურად ვრცელდებოდა. „ბითლზმა“, „როლინგებმა“ და როკის სხვა კლასიკოსებმა სსრკ-სა და საქართველოში ლეგალურად მხოლოდ 80-იან წლებში შემოაღწიეს. 60-იანი წლების ბოლოს უკვე გამოჩნდნენ საბჭოთა სისტემისთვის სრულიად შეუსაბამო ალტერნატიული ქართული მუსიკალური როკ-შემსრულებლები: მიშიკო ფოფხაძის „კვადრატი“ და ბაჩი ქიტიაშვილის „ბერმუხა“.

ქართული როკის ფუძემდებლად „ბერმუხას“ დამაარსებელი

ბაჩი ქიტიაშვილი ითვლება. როკ-ანსამბლი 1965 წლიდან არსებობს. ეს იყო ჯგუფი, რომელიც მაშინდელი რეჟიმის იდეოლოგიას უპირისპირდებოდა არა მარტო მუსიკით, არამედ ცხოვრების წესითაც.[1] 80-იან წლებამდე ისინი იატაქქვეშეთში, ანდერგრაუნდში იმყოფებოდნენ. რაც შეეხება ფინანსურ მოგებას, – თავიანთ შემოქმედებას კომერციულ ჭრილში არ აღიქვამდნენ. ეს გახლდათ უფრო ახალი მუსიკის აგიტაცია. ვინაიდან იმ პერიოდში ევროპასა და, მით უმეტეს, ამერიკის შეერთებულ შტატებში წასვლაზე ფიქრიც კი დანაშაულად ითვლებოდა და შეუძლებელიც გახლდათ. „ბერმუხას“ დამაარსებელს ურთიერთობა, ძირითადად, რუს როკ-შემსრულებლებთან ჰქონდა, მათ შორის ისეთ ცნობილ როკ-კოლექტივებთან, როგორებიცაა: „მაშინა ვრემენი“, „მირაჟი“, „ვეტრი პერემენ“. ბაჩი ქიტიაშვილი იმ ათასობით ახალგაზრდას წარმოადგენდა, რომლებიც გაიზარდნენ რკინის ფარდის მიღმა, სადაც სუსტად აღწევდა გასული საუკუნის 60-იან წლებში დასავლეთში მიმდინარე სოციალური ცვლილებების ანარეკლი.

იმ პერიოდში საბჭოთა მუსიკა საესტრადო მუსიკას წარმოადგენდა. ბაჩი ქიტიაშვილის, ვალერი კოჩაროვის, მიშიკო ფოფხაძის მეშვეობით, ქართული საზოგადოება დასავლურ როკს გაეცნო. შესაბამისად, საბჭოთა ახალგაზრდა თაობის ნაწილმაც თმის და ბაკენბარდების გაზრდა დაიწყო, ფართოტოტებიანი შარვლების თუ მოკლე ქვედაბოლოების ტარებაც მოდური გახდა. ქალაქებში გამოჩნდნენ ახალგაზრდები, რომლებიც საკუთარ თავს „ჰიპებს“ უწოდებდნენ. მათთვის თვითგამოხატვის მთავარ ფორმად როკ-ენ-როლი იქცა. ლეონიდ ბრეჟნევის „უძრაობის ხანაში“ ცენზურა ჯერ ისევ მკაცრი იყო. ცენზორები, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში დისიდენტ შემოქმედ ხალხს ებრძოდნენ – ადამიანებს, რომლებიც საბჭოთა რეჟიმისთვის საკმაოდ დიდ საფრთხეს წარმოადგენდნენ. პოლიტიკოსები შიშობდნენ, რომ დასავლეთის კომერციული

[1] „რადიო თავისუფლება“, ყოველკვირეული პროგრამა – „მეათე სტუდია“, წამყვანი: ბიძინა რამიშვილი, პრაღა, 711-ე გამოშვება, 01/09/2007, იხ: http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1554162.html(ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)

კულტურა საბჭოთა ახალგაზრდებზე უარყოფით გავლენას ახდენდა. მილიცია რეიდებს აწყობდა როკ-კონცერტებზე და ახალგაზრდებს ხშირად მუსიკალურ ალბომებსაც ართმევდა.

„პერესტროიკის“ (გარდაქმნის) დაწყების შემდეგ, ხელოვნების სფეროში მოღვაწე ადამიანებს თავისუფალი თვითგამოხატვის საშუალება მიეცათ. მაგრამ, სამაგიეროდ, კომუნისტურ-კომკავშირული იდეოლოგიური წნეხი ფსევდო-ეროვნულმა ჩაანაცვლა. ამ ახალ დაბრკოლებასთან გამკლავება რთული აღმოჩნდა.

თუკი ადრე, სისტემის მხრიდან თავს მოხვეულ ფასეულობებთან დაპირისპირებისას, საზოგადოების გარკვეული სიმპათია მეამბოხე ხელოვანთა მხარეს იყო, ახალ „ეროვნულ“ იდეოლოგიასთან ნებისმიერი შეჯახება ამ უკანასკნელთა სრულ მარგინალიზაციას იწვევდა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართველი და რუსი მუსიკოსების შემოქმედებითი ურთიერთობა. 80-იანი წლების ბოლოს, დადა დადიანი და ირაკლი ჩარკვიანი მოსკოვში ჩადიოდნენ და მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ იქაური როკ-მუსიკის წარმომადგენლებთან; მაგალითად, ბორის გრებენშიკოვთან, რომელსაც „რუსული როკ-მუსიკის მამას“ უწოდებენ. ხელისუფლებაში ანდროპოვის მოსვლის შემდეგ, მისი ჯგუფი „აკვარიუმი“ კრიტიკის მთავარი სამიზნე გახდა. გრებენშიკოვს „როკ-ენ-როლის ბარბაროსი“ შეარქვეს. „აკვარიუმის“ კონცერტებზე მილიცია მუსიკოსებს ჩხრეკდა და იჭერდა, აწყობდა დაკითხვებს, ამიტომ იმ პერიოდში მათი საგასტროლო ტურნეები პრაქტიკულად შეწყდა. ბორის გრებენშიკოვი არასოდეს ყოფილა „პოლიტიკური“ მომღერალი. გორბაჩოვისეული „გარდაქმნის“ დაწყების შემდეგ, „აკვარიუმი“ ლეგალური ჯგუფი გახდა, ისევე, როგორც საერთოდ როკ-ენ-როლი.

აღსანიშნავია, რომ ბორის გრებენშიკოვის ჯგუფ „აკვარიუმის“ შესახებ ფართო საზოგადოებამ სწორედ თბილისიდან შეიტყო. 1980 წელს ბორის გრებენშიკოვი თბილისის როკ-ფესტივალზე სკანდალურად გამოვიდა, როგორც ჭეშმარიტად ანდერგრაუნდში მყოფი მუსიკოსი.

„დამითმეთ ჩემი წილი სიცოცხლის ნაგლეჯი, სანამ გარეთ გავსულვარ!“ — მიკროფონში დაიყვირა მომღერალმა და ასეც მოიქცა. მან დატოვა კომკავშირი და ყველა სივრცე, რომელიც იმ პერიოდში ადამიანს შეეძლო დაეტოვებინა. სამაგიეროდ, დაამკვიდრა „ახალი ტალღა“, საიდანაც ყველას დაანახა, თუ როგორ შეიძლება მუსიკოსმა სსრკ-ში შეასრულოს როკი.

გერმანიაში მოღვაწე ქართველი მხატვარი გია ეძგვერაძე თინეიჯერობაში როკ-მომღერალი იყო. 80-იანი წლების შუა ხანებში გიამ და მისმა მეგობრებმა შექმნეს როკ-ჯგუფი — „გურჯები“. ჯგუფის წევრები სულიერი თავისუფლების გარეთ გამოტანას და საზოგადოებაში დანერგვას ცდილობდნენ, მათი სულიერი საზრდო კი სწორედ როკ-მუსიკა იყო.[1]

თუ როკ-მუსიკის განვითარების დინამიკას განვიხილავთ, 60-იანი წლების მეორე ნახევარი დასავლური მუსიკის იმიტაციის პერიოდია, რომელიც ნაკლებად რეაქციულია 80-იან წლებთან შედარებით. დასავლური სივრცე ერთგვარი კარი გახლდათ ახალგაზრდებისთვის, საიდანაც ყველაფერი უჩვეულო შემოდიოდა, არა მხოლოდ აკუსტიკური თვალსაზრისით, არამედ აგრეთვე, მათი იმიჯით — გრძელი თმით, ჯინსებით და ა.შ.

საბჭოთა პერიოდში ცენზურის შედეგად, საკმაოდ რთული იყო აპარატურის შოვნა და საერთოდაც, მუსიკის მოსმენა. დასავლელი მუსიკოსის ალბომები მალულად ხელიდან ხელში გადადიოდა მანამ, სანამ მთელ თბილისს არ შემოიელიდა. მუსიკალური ინფორმაციის ერთადერთ წყაროს კი ძველი ლამფური რადიომიმღებები წარმოადგენდნენ.[2] სწორედ ასეთ მუსიკალურ ფონზე შეიქმნა საქართველოში ახალგაზრდების სოციალური ჯგუფი, რომელიც „სტილიაგების“ სახელით არის ცნობილი.

„სტილიაგები“ გასული საუკუნის 50-იანი წლების მეორე

---

[1] ეძგვერაძე გია, პარტიზანობის სტრატეგიები ხრიოკ ლანდშაფტში, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2015, გვ. 25

[2] ინტერვიუ ბიძინა მაყაშვილთან, საზოგადოებრივი მაუწყებელი, სატელევიზიო გადაცემა „უცნობი მუსიკა“, 80-90-იანი წლების ქართული როკი, 15.01.2015

ნახევარში მცხოვრები სკანდალურად ცნობილი ახალგაზრდები იყვნენ — ეგზოტიკური მუსიკის პირველი ფანატიკოსები და ცხოვრების ალტერნატიული სტილის პირველი ექსპონატები. „სტილიაგები“ უსმენდნენ არქაულ ჯაზს. ანუ ფორმალურად, მათ არაფერი ჰქონდათ საერთო როკ-ენ-როლთან; გარდა იმისა, რომ — თუ დასავლეთში იმ დროს როკ-ენ-როლი ჰქონდათ ატაცებული, საქართველოში ისინი ცდილობდნენ ახალგაზრდული სუბკულტურის შექმნას. წარმოადგენდნენ ჯგუფს, რომელსაც ნაცრისფერი რეალობისგან გამიჯვნა სურდა. „სტილიაგების“ მოძრაობა მალევე გაიყო ორად — „სტატნიკებად“ და „ბიტნიკებად“. „სტატნიკებს“ ეცვათ კოსტიუმი და ფართო ლაბადა, უსმენდნენ ჯაზს. „ბიტნიკები“ უპირატესობას ანიჭებდნენ ჯინსს, სვიტერს, კედს და როკ-ენ-როლს. სწორედ იმ პერიოდიდან გახდა პოპულარული როკ-ენ-როლი თბილისში. სტატნიკები და ბიტნიკები ბევრნი არ იყვნენ, შესაბამისად, არც მათ სოციალურ ფენად არსებობამ გასტანა დიდხანს.

80-იანი წლებიდან ქართულ როკ-მუსიკაში საინტერესოა ჭიშო გლუნჩაძისა და ლადო ბურდულის შემოქმედება. ჭიშო გლუნჩაძეს განსხვავებული ჩაცმულობის გამო ებრძოდნენ. ცნობილია, რომ იგი საყურეებით დადიოდა და ყურს ლეიკოპლასტირით იფარავდა, რომელსაც მხოლოდ ქალაქის ცენტრში იხსნიდა. ეს ისტორია კარგად აჩენს საზოგადოების დამოკიდებულებას ალტერნატიული აზროვნებისადმი. ჭიშო, რომელიც, მთელი თავისი არსით, ექსპერიმენტატორი იყო, სოციუმის მსხვერპლი გახდა, ამიტომაც ამერიკას შეაფარა თავი. ამგვარად, იმ პერიოდში ქართულ როკს არამარტო ოფიციოზი, არამედ საზოგადოების გარკვეული ფენაც უპირისპირდებოდა.

რაც შეეხება რუსეთს, 80-იან წლებში იქ საოცარი პოპულარობით სარგებლობდა მსახიობი და მუსიკოსი ვიქტორ ცოი. მისი ტრაგიკული სიკვდილი გახდა მოზარდებს შორის სუიციდის მიზეზი. ამ ახალგაზრდებისათვის ის ნამდვილად

იყო „ვარსკვლავი, სახელად მზე“.[1] შემთხვევითი არ იყო, რომ იმდროინდელმა სახელმწიფო უსაფრთხოების კომიტეტმა ვიქტორ ცოის ჯგუფი „კინო“ შეიყვანა „იდეოლოგიის მავნებელთა“ სიაში.

1980 წლის აგვისტოში თბილისმა სამუდამოდ დაიმკვიდრა საბჭოთა სივრცის თავისუფლების კუნძულის სტატუსი. ის, რაც ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზიდან ისმოდა, სრულიად განსხვავდებოდა ტრადიციული საბჭოთა ეთიკისგან. იყო მძიმე და იმპროვიზაციული, შესრულება – ექსპრესიული, ტექსტები კი – ახლოს იმდროინდელი ახალგაზრდობის რეალურ ცხოვრებასთან. ყოფილ საბჭოთა კავშირში საქართველო გახდა პირველი რესპუბლიკა, სადაც „უძრაობის პერიოდში“, 1980 წელს პირველი როკ-ფესტივალი ჩატარდა. ფესტივალში 18 როკ-ჯგუფი მონაწილეობდა. მონაწილეთა გეოგრაფია მოიცავდა საბჭოთა კავშირის ყველა რეგიონს. ამ ღონისძიებაზე მთელი საბჭოეთიდან თბილისში ჩამოვიდნენ ჯგუფები, რომელთა დიდ ნაწილს საბჭოთა იდეოლოგია არ აღიარებდა და უფრო მეტიც, სძულდა. ეს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა საბჭოთა როკის ისტორიაში. თბილისის როკ-ფესტივალმა რამდენიმე დღე გასტანა და არა მარტო როკ-მუსიკის მოყვარულებს მიანიჭა სიამოვნება, არამედ ხალხს თვალნათლივ დაანახა, რომ განსხვავებულ აზრს, არასტანდარტული ცხოვრების წესსაც აქვს არსებობის უფლება.

დასკვნის სახით, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ 50-60-იან წლებში საქართველო აშკარად განიცდიდა სცენაზე შესრულებული როკ-მუსიკის დეფიციტს. თუმცა, რომ არა ქართული როკის პირველი თაობის წარმომადგენლების თავდაუზოგავი შრომა, როკი საქართველოში კიდევ დიდხანს დარჩებოდა იმპორტულ პროდუქტად. მაშინ, როდესაც დასავლეთში კონტრკულტურა მძვინვარებდა, საქართველოსა და, საერთოდ, მთელ საბჭოთა კავშირში ოფიციალური კულტურა ქედს იხრიდა სოციალიზმის წინაშე და კულტურის ალტერნატიული

[1] Троицкий Артемий, Back in the USSR, «Амфора», 2009, стр. 34

ფორმები, ფაქტობრივად, იატაქვეშეთში ვითარდებოდა. 60-იან წლებში თბილისში ჩამოყალიბებული ახალგაზრდული ფენა განსაზღვრავდა ადგილობრივ მუსიკალურ სუბკულტურას. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველ როკ-მომღერლებს კარგი ურთიერთობა და პირადი კონტაქტები ჰქონდათ საბჭოთა რესპუბლიკების მუსიკოსებთან, ქართული როკი ცენტრალური ხაზიდან დამოუკიდებლად, თვითიზოლაციაში ვითარდებოდა. ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა საბჭოთა როკის ისტორიაში გახლდათ ის, რომ როკ-ფესტივალი თბილისში ჩატარდა და არა რომელიმე სხვა რესპუბლიკაში. ძნელი სათქმელია, რამდენად შეუწყო ხელი ამ ფესტივალმა საქართველოში როკ-იდეების განვითარებას, მაგრამ ცნობილია, რომ რუსეთში მას დღესაც საბჭოთა ვუდსტოკს უწოდებენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ეძგვერაძე გია, პარტიზანობის სტრატეგიები ხრიოკ ლანდშფატში, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2015
- ინტერვიუ ბიძინა მაყაშვილთან, საზოგადოებრივი მაუწყებელი, სატელევიზიო გადაცემა „უცნობი მუსიკა", 80-90-იანი წლების ქართული როკი, 15.01.2015
- რადიო თავისუფლება", ყოველკვირეული პროგრამა – „მეათე სტუდია", წამყვანი: ბიძინა რამიშვილი, პრაღა, 711-ე გამოშვება, 01/09/2007, იხ. http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1554162.html (ბოლოს გადამოწმდა 30/05.2018)
- Stephens, Julie. Anti- disciplinary protest, sixties radicalism and postmodernism , Cambridge university press, 1998
- Троицкий Артемий, Back in the USSR, «Амфора», 2009

ქორეოლოგია

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

დალის სახე ქართულ საცეკვაო ფოლკლორში

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია შორეულ წარსულში იღებს სათავეს. ამას მოწმობს, არც თუ ისე მცირერიცხოვანი, არქეოლოგიური მასალა, რომელიც ძვ. წ. VI-I ათასწლეულებს მიეკუთვნება და რომელზეც მროკავი ფიგურების მრავალგვარი სქემატური გამოსახულებებია ამოტვიფრული.[1] ამ პლასტიკურ მონახაზებში ნათლად იკვეთება წარმართული პერიოდის მითო-პოეტური აზროვნების კვალი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული ფოლკლორული ცეკვის განვითარებაზე, დღევანდელი დღის ჩათვლით.

წარმართული პოლითეიზმის წიაღში შეიქმნა მრავალი რიტუალური სანახაობა, რომლებიც საცეკვაო ელემენტებს მოიცავდნენ. ეს ელემენტები, ვერბალურ (ზეპირსიტყვიერ) და მუსიკალურ დანაშრევებთან ერთად, ქმნიდა ერთიან ჰარმონიულ ქმედებას, რომელიც ხაზგასმით სათაყვანო-სადიდებელ ხასიათს ატარებს. აღნიშნული ნიშან-თვისება სანახაობას მკვეთრად უტილიტარულ დატვირთვას სძენს. თუმცა, გარდა ამ პირველადი ფუნქციისა, ამ ქმედებებში ნათლად იკვეთება ეთნოსის მხატვრული აზროვნების თვითმყოფადი ბუნება და, ამ თვალსაზრისით, რელიგიური რიტუალი მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი ხდება, რაც მას ხელოვნებათმცოდნეობის (უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ეთნო-ქორეოლოგიური კვლევების) დაკვირვების ობიექტად აქცევს.

საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშების არქაული ვარიანტები, მეტწილად, საფერხულო ხასიათს ატარებენ და

[1] გელაშვილი ა., ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, სადისერტაციაო საკვალიფიკაციო ნაშრომი, თბ., 2013

თავიანთი მრავალსტრუქტურული ბუნებიდან გამომდინარე, ინტერდისციპლინარული კვლევის მიდგომებს საჭიროებს.

პირველი რიგის ამოცანათა შორის დგას ფერხულის ფუნქციური დატვირთვის, ხალხის ყოველდღიურ ყოფაში მისი დანიშნულების და მისი მდგრადობის საკითხი. შესაბამისად, გამოსაკვლევია, თუ რა ისტორიული წარმომავლობა გააჩნია ფერხულს, რა ცვლილებებს განიცდის ამ ისტორიული განვითარების პროცესში და რა ადგილი უკავია მას თანამედროვე ადამიანის ყოფა-ცხოვრებაში. კვლევის ამავე კონტექსტში მოქცეულია ფერხულის შინაარსობრივ მხარეში გარკვევა, რათა გამოიკვეთოს ტრადიციული ქორეოგრაფიული სახეების თემატური პალიტრა.

წარმართული პერიოდის საკულტო რიტუალების დარგობრივი დიფერენცირება პირდაპირი გზით აისახება ამ რიტუალების საცეკვაო ნაწილზე, რომლის შედეგადაც გამოიკვეთა ქართული საცეკვაო ფოლკლორის და, უფრო ზუსტად, ქართული ფერხულების შემდეგი შინაარსობრივი ჯგუფები: მონადირული, ასტრალური, ნაყოფიერების კულტის, ამინდის და ა.შ. ამ ჩამონათვალში ნადირობის თემატიკა, არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ, ნებისმიერი ხალხის საცეკვაო ფოლკლორში, უდავოდ, პირველობას ინარჩუნებს. თუმცა, ძალიან ცოტაა ისეთი ერი, რომელმაც ნადირობის კულტისადმი მიძღვნილი ისეთი სიძველის ნიმუშები შემოინახა, როგორც ეს საქართველოში მოხდა.

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში ნადირთა ღვთაებისადმი მიძღვნილი მითები, თქმულებები, ლეგენდები და ზღაპრები მრავლად მოგვეპოვება როგორც მთის (სვანეთი, რაჭა, თუშეთი, ფშავი, ხევსურეთი), ასევე, ბარის (სამეგრელო) რეგიონებში. დალი, ტყაშმაფა, აფსათი, ადგილის დედა, სამძივარა, ოჩოპინტრე, ოჩოკოჩი, ჭინკები — ის მითოლოგიური პერსონაჟებია, რომლებთან ურთიერთობისასაც მონადირის ბედ-იღბალი, მისი საქმიანობის წარმატება-წარუმატებლობის საკითხი წყდება. ტყეში შესული მონადირე ნადირთმფარველის მისტიკურ მახეში ექცევა და მხოლოდ მისი წყალობით

ბრუნდებოდა სახლში უხვი ნანადირევით დატვირთული. ამიტომაც, ამკობდა ქართველი კაცი ნადირთღვთაებას ტკბილხმოვანი სიმღერითა და ლოცვით, უბამდა საფერხულო წრეს და ამ ფერხულში მისი დიდების ამბავს ჰყვებოდა.

ზოგადად, ქართულ საცეკვაო დიალექტებს შორის, სვანეთმა ყველაზე უკეთ შეინარჩუნა წარმართობისათვის დამახასიათებელი არქაული ფორმები. ამ რეგიონში სამოცდაათამდე უძველესი ცეკვა-ფერხული ფიქსირდება. ზოგი მათგანის ისტორიული წარმომავლობის საკითხი თავად ფერხულის ტექსტშივე ამოიკითხება (მაგ. „თამარ დედფალი", „ყანსავ ყოფიანე" და სხვ.) და, ამ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია ზუსტად დავადგინოთ ფერხულის შექმნის პერიოდი. თუმცა, სვანური ფერხულების უმეტესობა ბევრად უფრო შორეული წარსულის ანარეკლს ატარებს და ისეთ მითოლოგიურ თემებთან ჰპოვებს პარალელებს, სადაც კრისტალიზებულია ქრისტიანობამდელი რელიგიური სახეები და მსოფლმხედველობა (მაგ. „მელია ტელეფია" და „ადრეკილა").

ეჭვგარეშეა ის ფაქტი, რომ ამ ფერხულებს შორის, დალის სადიდებელი ფერხულები, როგორც შინაარსობრივი, ასევე საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით, არქაულობის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში გავრცელებულ ნადირთღვთაებათა შორის, მხოლოდ დალის სახე და მასთან დაკავშირებული პერსონაჟები (აფსათი, ბეთქილი, გერგილი, ჩორლა) გვხვდებიან საფერხულო ტექსტებში,[1] — ანუ გააჩნიათ ქორეოგრაფიული ინტერპრეტაციის ფორმა.

ეს არის ოთხი სვანური ფერხული: „დალა კოჯას ხელღვაჟალე", „მეთხვარ მარე", „ბაილ ბეთქილი" და „მონადირე ჩორლა" (ამავე ჯგუფში მოიაზრება ფერხული „სანადირო" ანუ „ამირანის ფერხული"), როგორც ნადირობის კულტთან დაკავშირებული; მაგრამ, ის რჩება ჩვენი ინტერესის მიღმა, ვინაიდან თავად ქალღვთაება დალის სახე მასში არ ფიგურირებს და ის არის მხოლოდ ასოციაციურ კავშირში ამირანის პერსონაჟთან.

[1] სვანური პოეზია (ა. შანიძის რედაქციით), თბ., 1939

ზემოთ ჩამოთვლილი ფერხულების უცვლელი ფორმით შესრულების ტრადიცია მრავალი საექსპედიციო მასალით დასტურდება (დ. ჯავრიშვილი, ა. თათარაძე და სხვ.).[1]

ნადირობის ქალ-ღვთაება დალი ამ ფერხულებში თავისი ჩვეული მითოსური იპოსტასით გვეელინება. მაცდური, მომხიბვლელი, მკაცრი მაქცია, ხან კენტად, ხან მრავლად, დალად და დალებად, ხან ცხოველის სახით, ხან ფრინველად ეცხადება მიუვალ კლდეებში მონადირეს. სიყვარულის მორევში ახვევს მას და ნადირობაში წყალობას უბოძებს. წყალობს მანამ, სანამ მონადირე სიყვარულის საიდუმლოს ინახავს. პირობის დამრღვევს კი სასტიკად სჯის.

ოთხივე ფერხული შეიძლება ერთიან ქრონოლოგიურ ჭრილში განვიხილოთ და დალის სახის ტრანსფორმაციის მაგალითზე გავიაზროთ ამ ფერხულების არა მხოლოდ სემანტიკურ-დიალექტოლოგიური პლასტი (ტექსტობრივი ან შინაარსობრივი თავისებურება), არამედ, მოვახდინოთ, ზოგადად ქართულ ქორეოგრაფიაში გარკვეული ისტორიული პერიოდის ევოლუციური პროცესების ანალიზი, შევაფასოთ ამ პერიოდის, როგორც პოეტური, ასევე, ქორეოგრაფიული ტექსტის, საცეკვაო ლექსიკის განვითარების გზა.

ამ ფერხულებში მკაფიოდ იკვეთება მათი შექმნის ქრონოლოგია, მეტად არქაულიდან, როგორიც არის „დალა კოჯას ხელღვაჟალე", მომდევნო ნიმუშები — „ბაილ ბეთქილი" და „მეთხვარ მარე" და ბევრად უფრო გვიანდელი პერიოდის ნიმუშამდე — „მონადირე ჩორლა", რომელიც უკვე ქრისტიანული რელიგიის ჰეგემონიას ასახავს.

დიმიტრი ჯანელიძის აზრით[2], სწორედ საფერხულო ცეკვებში უნდა დავინახოთ ქართული სათეატრო ხელოვნების საწყისი და, სხვა მაგალითებთან ერთად, მკვლევარი სიძველის ნიშნად, ფერხულის შესრულების სტრუქტურას, მის ფორმას განიხილავს. მეფერხულეთა გუნდიდან

[1] იხ.: ფაილოძე რ., დავით ჯავრიშვილი, მონოგრაფია, თბ., 2000; თათარაძე ა., უძველესი ქართული (სვანური) ფერხულებ, თბ., 1976

[2] იხ.: ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948

პროტაგონისტის გამოყოფა საუკეთესო ხერხია დავინახოთ ცეკვის განვითარების პროცესი, როგორც ქორეოგრაფიული ლექსიკის, ასევე საცეკვაო ნახაზის, გეომეტრიული ფორმების და შემსრულებელთა ვინაობის დადგენისა თუ მათი პერსონიფიცირების თვალსაზრისით.

„დალა კოჭას ხელღვაჟალე“[1]

შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
დალი კლდეში მშობიარობს რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
მშობიარობს თეთრ კლდეში რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
ზევით ყორნები დაფრინავენ რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
ქვევით მგლები ელიან მსხვერპლს რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
ჩვილი ბავშვი კლდეზე გადავარდა რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
უცებ სტაცეს პირი მგლებმა რეროშა რაშა
შაი ჰო რერო რაშა რეროშა რაშა
გააქანეს მინდორში, რეროშა რაშა...

როგორც ვხედავთ, ფერხული მოგვითხრობს მგლების მიერ დალის ჩვილის გატაცების შესახებ. ფერხული ერთ წრეზე განლაგდება (ერთპირულია)[2] და თხრობაც მესამე პირის მიერ არის. ანუ ცეკვის მონაწილე პერსონაჟები, ქალებიც და ვაჟებიც, მხოლოდ ამბის მთხრობელები, მეფერხულეები არიან. აქ არ ხდება მათი პერსონიფიცირება – ტექსტის მიხედვით, ქმედითი გმირი (უარყოფითი გმირი) მხოლოდ მგელია, რომელიც დალის ემტერება და ბედავს მისი ჩვილის გატაცებას. თავად დალის შესახებ, ამ ფერხულთან მიმართებაში, დამატებით ინფორმაციას სხვადასხვა ზეპირსიტყვიერი წყაროდან ვგებულობთ. თქმულება მოგვითხრობს, როგორ მოესმა მონადირეს კლდიდან დალის

[1] თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010, გვ. 31
[2] იქვე

ტირილი, როგორ უამბო დალიმ ბავშვის გატაცების ამბავი და შველა ითხოვა. თუმცა, მოვლენათა ეს ჯაჭვი ფერხულის ტექსტის მიღმაა დარჩენილი და არც ფერხულის პლასტიკურ მონახაზში აისახება. მიუხედავად ტექსტუალური პლასტის ფრაგმენტულობისა (თითქოს და ერთი ამბის ამოგლეჯილი ნაწყვეტია), ფერხული დასრულებულ საცეკვაო ნიმუშს წარმოადგენს. „შეკრულს“ ერთიანი მოძრაობათა კომპლექსით, რომელიც ცეკვის შესრულების დროს მრავალჯერად გამეორებას ექვემდებარება, რაც, ზოგადად საფერხულო ცეკვების ძირითადი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

ყოველივე ეს ფერხულის „დალა კოჯას ხელღვაჟალეს“ არქაულობაზე მიგვითითებს და, შეიძლება ითქვას, რომ იგი ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ყველაზე ძველი ქორეოგრაფიული ნიმუშია. ამავე კონტექსტში შეიძლება გავიხსენოთ ა. თათარაძის მსჯელობა თრიალეთის ვერცხლის თასზე (ძვ. წ. 18-17 სს.) დალის გამოსახულების თაობაზე.

იდენტური შინაარსის, მაგრამ სრულიად განსხვავებული ტექსტუალური სტრუქტურისა და ქორეოგრაფიული აგებულების ფერხულია — „მეთხვარ მარე“. ისიც დალის ჩვილის გატაცების ამბავს აღწერს, რომელსაც დ. ჯანელიძე მისტერიას უწოდებს. მაგრამ აქ, ჩვენ წინაშე იშლება არა ფრაგმენტული, არამედ სრულყოფილი ფოლკლორულ-თეატრალიზირებული სანახაობის სურათი.

„მეთხვარ მარე“[1]

ფერხული

ო ბედნიერო მონადირევ!
სანადიროდ მიდიხარ ბნელ ხევში,
მხარზე გედვა კუთხვა თოფი,
წინ შემოგხვდა გარეწარი მგელი,
მგელს ჩვილი კბილებში აქვს.

[1] ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური, თბ., 1948, გვ. 111-114 (შანიძე ა., თოფურია ვ., გუჯეჯიანი მ., სვანური პოეზია, თბ., 1939, ტ. I, გვ. 274-277)

მონადირე

მგელო ჩვილი მე მომეცი!

მგელი

უსიკვდილოდ ვერავის მიეცემ!

მონადირე

შენი სიკვდილი ადვილი საქმეა.

ფერხული

ჭახანი გაადენინა თავის კუთხვას,
მგელს ჩვილი უნებლიედ დაუვარდა,
მონადირემ აიღო, კალთაში გაიხვია,
თავქვე გაუდგა მინდორს.
მინდვრის ძირას კლდეებიდან
სიმწრის მოთქმა მოესმა.

მონადირე

რა გარეულ ბედნიერი ბრძანდებიო?
რა დაგმართნია, ვისზე მოსთქვამო?

ქალ-ღვთაება დალი

მე ვარ კლდის დალიო,
წუხელ სამრელოში ვიყავიო,
მგელმა ჩვილი მომპარაო,
ის მგელი ხომ არ გინახავსო?

მონადირე

ის მგელი მე მოვკალიო.

ფერხული

დალმა სიცილის ხმა დასცა,
ჩამოაწოდა ოქროს ნაწნავი,
ჩვილი კლდეებზე აიყვანა,
მერე ჩამოაწოდა არყის წნელი,
მონადირე კლდეებზე აიყვანა,
შეურია ჯიხვის ბალანს.
საღამოს აფსათი მობრძანდება.

ღვთაება აფსათი

დედავ, ადამიანის სუნი დისო!

ქალ-ღვთაება დალი

წუხელ სამრელოში ვიყაო,
მგელმა ჩვილი მომპარაო.
ის მონადირეს მოუკლავსო,
ჩვილი მე დამიბრუნაო.

ღვთაება აფსათი

რა იქნა ის მონადირეო.

ფერხული

დალმა ნადირის ბალანი გასწი-გამოსწია,
მონადირე აფსათთან გამოიყვანა.

ღვთაება აფსათი

ყოველგვარ წყალობას რა გირჩევნიაო?

მონადირე

ყველაფერს ჯიხვის ბეჭი მირჩევნიაო.

ღვთაება აფსათი

რაკი ასე გიყოჩაღებია,
ვალად მედვას სექტემბრის ჯიხვებიო.

დიალოგური ფორმის ეს ტექსტი დრამატული ნაწარმოების სრული ანალოგია, სადაც მთხრობელი („ფერხული") კრებითი სახეა, რომელიც ცალკეულ ქმედებებს ერთიან შინაარსობრივ ჯაჭვში კრავს (ძველი ბერძნული ტრაგედიების მსგავსად, სადაც მთხრობელია – ჭორო...). ამასთან, პირველ ფერხულთან შედარებით, ამ ფერხულში წინა პლანზე გამოდის პერსონაჟთა მთელი გალერეა: მონადირე, მგელი, ქალ-ღვთაება დალი და კაც-ღვთაება აფსათი. თითოეულ მათგანი არა მხოლოდ ამბის თანამონაწილეა, არამედ, დამოუკიდებელი გმირის სახე, – საკუთარი დრამატურგიული ხაზით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გარდა მთხრობელისა („ფერხულის"), თანმიმდევრულად, თითოეული ქმედების, თითოეული სურათის მონაწილე მხოლოდ ორი პერსონაჟია: მგელი – მონადირე, მონადირე – დალი, დალი – აფსათი, აფსათი – მონადირე.

სამწუხაროდ, ამ ფერხულის ქორეოგრაფიული შესრულების ფორმას ჩვენამდე არ მოუღწევია. თუმცა, არსებული სხვა ფერხულების მაგალითების მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია შეექმნათ ამ ფერხულის წარმოსახვითი პლასტიკური მონახაზი, – ცეკვის სურათი, სადაც საფერხულო წრეს გამოეყოფა მოცეკვავე-მოთამაშე, რომელიც წრის შიგნით სასიმღერო ტექსტის შესაბამის ქმედებას ასრულებს (მსგავსად, მაგ., დათო ბერიკული ფერხულისა, მურყვამობის, ჯანსულოსი).

საფერხულო მისტერია „მეთხვარ მარე" ბევრად უფრო

დახვეწილი და დასრულებული ქორეოგრაფიული ნიმუშია, რომელიც თვალნათლივ გვიჩვენებს ცეკვის მონახაზისა და მხატვრული სახის განვითარების ევოლუციურ პროცესს. ამ ფერხულში ქალ-ღვთაება დალი ცენტრალური ფიგურაა, რომლის გარშემოც იკვრება მოვლენათა თანმიმდევრული რიგი.

ქართულ ფოლკლორში, დალი, როგორც დედა, უმეტეს შემთხვევაში, გმირ ამირანის სახელთან ასოცირდება და ამ ფერხულების მაგალითზეც, დალის დედობრივი ჰიპოსტასი იმავე რაკურსით წარმოჩინდება, სადაც იგი არა ავსული და მაქციაა, არამედ – ფაქიზი და საბრალო არსება, რომელიც სიმწრით მოთქვამს ჩვილის დაკარგვის გამო და მის გადასარჩენად მიწიერ კაცს, მონადირე გერგილს უხმობს.

თუმცა, უფრო ხშირად, დალისა და მონადირის კავშირი, დალის უსაზღვრო სიყვარულის წყურვილით არის განპირობებული. „დალი ჰყვარობს“ – დღესაც იტყვიან სვანეთში იმ მონადირეზე, რომელსაც ნადირობაში უმართლებს და ვინც ტყიდან დაბრუნებისას დალისთან სასიყვარულო ურთიერთობის ამბავს ჰყვება, თუნდაც ეს ურთიერთობა საბედისწერო აღმოჩნდეს.

„ბაილ ბეთქილი“[1]

ბეთქილი ბაილ ყველა დაილოცოს აქ მყოფი,
ბაილ ილბა, ილბა ბაილ.
ბაილ, საბრალო ბეთქილ, საცოდაო ბეთქილ!
ბაილ, ბეთქილ, დალის მოღალატევ,
ბაილ, მულახ-მუჟალი იკრიბება,
ბაილ, ფერხულით უვლიან ჟამუშის მოედანს,
(ან „შესდგომიან ლენტეხის ფერხულს“,
ან „შესდგომიან სამთის ფერხულს“ – ა.ს.)
ბაილ, გადმომხტარა თეთრი შუნი,
ბაილ, გაბრომია ბეთქილს ლაჯებში,

[1] ხალხური პოეზიის ანთოლოგია (შემდგ. ზურაბ კიკნაძე და ტრისტან მახაური), თბ., 2010, გვ. 86-89 იხ.: http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/8289/1/Xalxuri_Poeziis-Antologia.pdf

ბაილ, ეს ბეთქილის წერა იქნება!
ბაილ, ამის მდევარი ვინ იქნება?
ბაილ, ამის მდევარი ბეთქილი იქნება,
ბაილ, ბეთქილი ბანდულებს იბანდავს,
ბაილ, გადაიკიდებს თავის იარაღს,
ბაილ, ბეთქილი შუნის კვალს დასდგომია,
ბაილ, წინ სამარხილე გზა მიუძღოდა,
ბაილ, უკან გზები იკვრებოდა,
ბაილ, ესეც ბეთქილის წერა იქნება,
ბაილ, სავიხვევებში როცა შესულა,
ბაილ, დალი უფლის სამყოფელში,
ბაილ, ბეთქილის ზემოთ შუნი იდგა,
ბაილ, თურმე იგი დალი ყოფილა,
ბაილ, ბეთქილს ცოტა თავბრუ დაესხა,
ბაილ, როცა დალი დაინახა,
ბაილ, გამარჯობა, უფალო დალო!
ბაილ, ბეთქილი მორცხვად ეუბნება:
ბაილ, როგორი კარგი დღეც გექნება,
ბაილ, ისეთი გზები შენ გექნება,
ბაილ, ჩემი მოცემული მბივი რა უყავი?
ბაილ, ის საწოლის სასთუმალქვეშ დამრჩა,
ბაილ, შენ გეგონა მომატყუებდი?
ბაილ, ახლა კი შენ ხარ მოტყუებული,
ბაილ, დალი უფალი გამქრალა,
ბაილ, ბეთქილი კი კლდეს შერჩენია,
ბაილ, მარჯვენა ხელის მოსაკიდი ექნება,
ბაილ, მარცხენა ფეხის დასადგამი ექნება,
ბაილ, ჩემი ცოდვა ჩემს თამარს ჰქონდეს,
ბაილ, თამარს, ჩემს რძალს,
ბაილ, უწმინდური გამაგზავნე სანადიროდ,
ბაილ, ჩემს ცოლს უთხარით,
ბაილ, ობლები კარგად გამიზარდოს,
ბაილ, თმები კი ძირში შეიჭრას,
ბაილ, ჩემს ტოლებს უთხარით,
ბაილ, ზარი კარგად მითხრან,
ბაილ, ქვევით დათვი დაბუნბულებს,
თითქოს ბეთქილის მბორი სურდეს,
ბაილ, ზევით ყორანი დაჰყრანტალებს,

თითქოს ბეთქილის თვალები სურდეს,
ბაილ, მულახ-მუჟალი დაძრულა,
ბაილ, ზოგს ნაბდის ტვირთი მოაქვს,
ბაილ, ოი, ბეთქილის დასახსნელად,
ბაილ, მანამდე ბეთქილი გადმოვარდნილა,
ბაილ, მის მძორს დათვი ჭამს,
ბაილ, მის თვალებს ყორანი კორტნის,
ბაილ, გადმოუსვენებიათ სამსხის გადასასვლელზე,
ბაილ, ყველა დაილოცოს აქ მყოფი,
ბაილ, ამ ამბის მსმენელი,
ბაილ ილბა, ილბა ბაილ!

ფერხული „ბაილ ბეთქილი“ ქართული ზეპირსიტყვიერების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია, რომელშიც ქალ-ღვთაება დალის მრისხანე ბუნებაა ნაჩვენები. დალი აქ შურს იძიებს მოღალატე მონადირეზე, – კაცზე, რომელმაც შებღალა მისი გრძნობები და მიწიერ ქალს ანაცვალა.

ქართული ეთნო-ქორეოლოგიის თვალსაზრისით, ფერხულის ეს ტექსტი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა, რადგან მასში დევს ინფორმაცია სხვა, უფრო ადრინდელი ფერხულის თაობაზე. „ბაილ ბეთქილის“ სამთის ფერხულს უწოდებენ და იგი ერთმნიშვნელოვნად რიტუალურ ხასიათის ატარებს, რადგანაც მისი დაშლა-დარღვევა ავი ამბის მომასწავებელია. ამიტომაცაა, რომ ბეთქილს ჯიხვის დადევნებას ურჩევენ და, ფაქტობრივად, წირავენ მას, რითაც სამთის ფერხულის საკრალური ბუნება დასტურდება. არსებობს არაერთი მოსაზრება თავად ტერმინის თაობაზე, თუმცა ეს საკითხი ჩვენი ნაშრომის თემატიკას სცილდება.

ამ ფერხულში თავი მოიყარა, რამდენიმე ქორეოგრაფიულმა ფორმამ: წრიული და წრის შიგნით მოცეკვავე-მოთამაშით, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცეკვას თეატრის ელემენტებს სძენს. დალი აქაც ცენტრალური ფიგურაა, რომელიც ტრაგიკულ დასასრულს მოუსწრაფებს ორგულ სატრფოს.

სრულიად განსხვავებული სახით გვევლინება დალი მეოთხე ფერხულში. „მონადირე ჩორლა“ ყველა დანარჩენი

ფერხულისგან განყენებულად დგას, რადგან იგი შეიქმნა არ დალის სადიდებლად, არამედ, პირიქით, მისი ძალაუფლების დათმობის საილუსტრაციოდ. აქ დალი აღარ არის ერთპიროვნული მმართველი, ტყის და კლდის ბინადართა მწყემსი, მონადირეთა ბედის გამკარგველი. მისი სახელიც მრავალსახა ხდება და ფერხულში მას არა დალის, არამედ, დალებს უწოდებენ, მსგავსად ჭინკებისა ან მესეფებისა. მისი სიძლიერე, სიმრავლის მიუხედავად, კლებულობს. მას აღარ ძალუძს დასაჯოს ურჩი მონადირე, რომელმაც უმოწყალოდ დახოცა ჯიხვები აკრძალულ ადგილას. მონადირეს უკვე წმინდა გიორგი მფარველობს. ის უპირისპირდება დალებს და, თეოლოგიური ლოგიკის თანახმად, ამარცხებს კიდევაც მათ (კლდიდან დააგორებს).

„მონადირე ჩორლა“[1]

მონადირე ჩორლა მიდი-მოდის,
ასე შემოუვლია მულახ-მუჟალი,
ამხანაგი ვერ უშოვია,
უკან თურმე საყლა გაიყოლე,
შენი კუთხვა მხარზე დაგიდვია,
საგზლად წაიღე სამი საჭაპური.
სანამ გზას გაუდგებოდი,
ცხრა კლდეს გადასულხარ,
არაფრის კვალი არ გინახავს,
მეათე კლდემდე გასულხარ.
ჩაგიხედავს შიდა ხევში:
ჯიხვითა და არჩვით სავსეა.
შენი კუთხვა მხარზე გადმოგიღია,
სანამ სროლას შეუდგებოდი,
ას ოცი უკვე მოგიკლავს,
ჯიხვი და არჩვი ყველა შერეულად.
ერთი კოჭლი თხა დაგრჩა,
დაკოჭლობს, ცოდვილობს,

[1] სვანური პოეტური ლექსები, იხ.: : http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etca/cauc/svan/svapo/svapo.htm?svapo116.htm

მიუღწევია დალის კლდემდე,
მისდგომია დალის გამოქვაბულს.
დალები კარში გამოსცენიან,
ამბავი მიუვიდათ მეტად საწყენი:
„ჯიხვი და არჩვი ყველა დაუხოცავს
იმ სისხლისმსმელ ჩორლას!“
გამოსცენია დალის ლაშქარი, –
ჩორლა, თურმე ჯიხვებს ატყავებ, –
შეგკრეს მაგრა-მაგრად,
ჩამოუკიდიხარ დიდ კლდეზე
მარცხენა მკლავით, მარცხენა წვივით.
იქ ჩორლას მოთქმა
მყარ ქვასაც ცრემლს დაადენდა,
იქ საყლას წკმუილი
ტყის ფოთოლსა(ც კი) არხევდა.
„აბა, ჩემო საყლავ,
წადი შენ ჩემ ძმებთან:
თოფი და იარაღი არ დატოვონ,
ჩემი ძვალი შინ წაიღონ!“
სანამ გაუდგებოდა გზას (ძაღლი),
ცხრა კლდეს გადასულა,
წკმუილი არ შეუწყვეტია.
სახლის ახლო მისულხარ,
გასახედი შეგექნა ციხისკენ:
გაიხედე, მარჯვნით მოხუცი კაცი მოდის,
შეგხვედრია წინ.
– საყლავ ჩემო, სად მიდიხარ?
შენი პატრონი სადა გყავს?
– პატრონი ჩემი სადა მყავს,
დიდ კლდეზე მაგრად ჰკიდია!
– საყლავ ჩემო, ნუ გეშინია,
იმის მიზეზი დალები იქნებიან,
დალები ჩემ ხელქვეით არიან!
დალები ჩემ ხელქვეით არიან!
მიუღწევიათ დალის კლდემდე.
ერთი დალი ცალკე არის,
მეძაობას აბრალებენ:
ჩორლას სიყვარულს.

შესულან ამაში,
დალი ცხარე („მაგარ“) ცრემლებს აფრქვევს.
წმ. გიორგი ამას შეეკითხა:
– დალებს ყველაზე უფრო რა აშინებს?
– რა აშინებს (და) მეძავი ქალის ფეხის ნადგამზე
მამაკაცის აქ მოყვანა!
ამას თუ კი ეტყვი,
ჩორლას აქ მოგვიყვანენ.
წმ. გიორგი თვითონ დალებთან წავა,
შეერია დალთ ლაშქარს:
– თქვე დალებო, რას უშვრებით
ღვთისმოყვარე ჩორლას?
თუ გერჩიოთ, გამოგიშვიათ,
თუ არა და არჩევანს მოგცემთ:
მეძავ ქალის ფეხის ნადგამზე
ფეხის დამდგმელს აქ მოგიყვანთ,
თუ არა და ჩორლა გამომიშვით!
– უფალო ჩვენო, რას გვაქნევინებთ?
ერთი კოჭლი თხა დაგვიტოვა
იმ მონადირე ჩორლამ!
შენს ნაბრძანებს ჩვენ ვერ წაუვალთ,
დაგვებრუნებინოს ჩორლა შენთვის!
გასულან გამოსაშვებად:
ჩორლა დაბლა ჩაგიყვანიათ,
მარჯვენა მხარი მოგიტეხიათ:
„კოჭლ თხას არ მოგვიკლავ!“
– ჩორლა ჩემო, ჯიხვი აიკიდე!
– ჯიხვს ველარ, მხარი მოტეხილი მაქვს.
– ჩორლა, მაინც თავი სცადე!
ჩორლამ აქ თავი სცადა,
ჯიხვი აიკიდა ძალიან სწრაფად:
მხარი უკეთესი შეექნება.
მხარი უკეთესი შეექნება.
თეთრ კლდეზე გადასულხართ,
მოსულა წვიმა-სეტყვა.
„ჩორლა ჩემო, უკან მიიხედე!“
ჩორლა უკან იხედება.
ო, საბრალო დალთ ლაშქარო,

მეწყერსა და ნიაღვარს მიჰქონდით თურმე!
ერთი დალი წინ მიფრინავს,
ერთ ნაბიჯზე სახლის სიმაღლეს ხტება,
ცოტა ხანში დაეწევა.
— უფალო წმ. გიორგი, მაპატივე,
ამას ჩემთვის სიკეთე უქნია,
ბევრი გაციებული გაუთბია,
ბევრი მშიერი გაუძღია.
გევედრები ჩემო უფალო,
ეს დალი არ დავახრჩოთ!
— ჩორლა ჩემო, არ დავახრჩობთ,
სადაც მოჰკვდე, იქ მოკვდეს,
თქვენი შთამომავლობა მილიონი იყოს!
გასდგომიხართ გზას,
სახლის ახლო მისულხართ,
უფალმა წმ. გიორგიმ ჩორლას უთხრა:
— ჩორლა ჩემო, არ მცალია:
ქვედა ქვეყანაში
თეთრი ყვავილი მობრძანებულა.
იქ ერთი ქალი მეგულება:
როგორც შენ, ჩემო ჩორლა,
სანთელ-საკმეველი ბევრი უკმევია,
ერთი ბიჭი იმასა ჰყავს;
წინ წავიდნენ შავი ქაჯები
სულის წასაყვანად თავიანთ უფალთან;
დღეს მტრედი მომადგა კარს,
ცრემლებს ჰყრიდა ცხელ-ცხელად:
„უფალო წმ. გიორგი, ქვევიდან მოვდივარ:
ქაჯები ბიჭს სულს ართმევენ!“
მტრედი იმ წამსვე მე უკან დამიბრუნებია:
„ქალს უთხარი ჩემგან იმედი:
შენს ვაჟს გაგიცოცხლებ!
შენს ვაჟს გაგიცოცხლებ!“
ახლა ჩორლა, იქ ვიჩქარი!
შენ რა გინდა, ჩემო ჩორლა:
კვირაში წვრილი არჩვი
უხვად და უნანებლად,
თუ დღეში ჯიხვის თავი?

— უფალო ჩემო, ნუ გამიწყრები:
დღეში — ჯიხვის თავი!
აქ ესენი ერთმანეთს შორდებიან:
წმ. გიორგი ქვემოთ, ქვედა ხევში,
ჩორლა — თავის სახლში.
აქ ჩორლას ქალი დაუხვდა,
ქალი დაუხვდა ძლიერ მეძავი.
წინ შეხვდა კლდის დალს,
კლდის დალს სული ამოხდომია.
„შე მეძავო ცოლო ჩემო,
(რად) არ გერჩია ცოცხლად ყოფნა!“
ჩორლას აქ სული ამოხდომია.

ფერხული „მონადირე ჩორლა“ არის ნათელი მაგალითი ხალხის სარწმუნოებრივი მსოფლმხედველობის ძირეული, თეოლოგიური ცვლილებებისა. თუმცა, დრომ სრულიად სხვა სურათი წარმოაჩინა. დღეს სვანეთში ისევე ეთაყვანებიან დალის, როგორც მათი შორეული წინაპრები, ამკობენ ლოცვით და სადიდებელ ფერხულს აბამენ, ზედმიწევნით კარგად იციან ამ ფერხულის „ფეხი“ და ეამაყებათ, თუ მასზე იტყვიან — „დალი ჰყვარობსო“.

ავთენტური შესრულების მონადირულმა ფერხულებმა სასცენო-ხალხურ ქორეოგრაფიაშიც ჰპოვა ადგილი. სვანური ცეკვის ბოლოდროინდელი სცენური ინტერპრეტაციები უხვად არის გაჯერებული საფერხულო ელემენტებით, მათ შორის დალის ფერხულებითაც. თუმცა, არა მხოლოდ ამ ფერხულების ტრადიციული შესრულებით, არამედ, როგორც თავისუფალი ქორეოგრაფიული კომპოზიციებით, სადაც დალი, თავისი ჩვეული მშვენიერებით, ცეკვის მხატვრული პერსონაჟის სახით გვევლინება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გელაშვილი ა., ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, სადისერტაციო საკვალიფიკაციო ნაშრომი, 2013
- თათარაძე ა., უძველესი ქართული (სვანური) ფერხულები, თბ., 1976
- თათარაძე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, თბ., 2010
- სვანური პოეზია (ა. შანიძის რედაქციით), თბ., 1939
- ფაილოძე რ., დავით ჯაერიშვილი, მონოგრაფია, თბ., 2000
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948
- ხალხური პოეზიის ანთოლოგია (შემდგ. ზურაბ კიკნაძე და ტრისტან მახაური), თბ., 2010
- სვანური პოეტური ტექსტები, იხ.: http://titus.uni frankfurt.de/texte/etca/cauc/svan/svapo/svapo.htm?svapo116.htm (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)
- ხალხური პოეზიის ანთოლოგია, შედგენილი ზურაბ კიკნაძისა და ტრისტან მახაურის მიერ, 2010, იხ.: http://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/8289/1/Xalxuri_Poeziis-Antologia.pdf (ბოლოს გადამოწმდა 18.05.2018)

THEATRE STUDIES

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

THE MYTHOLOGICAL PARADIGMS OF VIOLENCE AND SUFFERING IN "TROJAN WOMEN" AND "PROMETHEUS"

The article analyzes the newest tendency appeared in Georgian Theatre in current decade called by the author "the new sensibility" in analogy to the "postmodern sensibility". This new sensibility is caused by the multiple factors and needs comprehensive study. First of all it is connected to the world perception and self-consciousness of the new generation, to their reaction and reflection of Georgia's recent history facts and developments. Theatre of the new sensibility opposes logocentric rationalism and radical national narrative of XX century Georgian theatre. It chooses the Prometheus paradigm and stresses the discourse of oppressed. The new developments in Georgian theatre are discussed on example of Royal District Theatre two performances – "Trojan Women" and "Prometheus". In new expressiveness pain and suffering of body and soul become the signs of transformation and indicate the acute perception of existence. Trough pain the new knowledge is born. In situation of epochal cataclysms and paradigm changes the archetypes and myths come alive and turn into direct experience of people.

In "Trojan Women" David Gabunia, Data Tavadze and theatre troupe felt this connection and granted to documental facts the mythic meaning and value and turned myth into contemporary happening. The play is named after Euripides famous tragedy. In addition to the tragedy, play was inspired by oral stories of civil war victim women.

"Prometheus/25 Years of Independence" is kind of acivil manifestation of Theatre troupe which evaluates 25 years of the young country experience. It is a story of generation who is coeval of the country, story of pain, loses and disappointment, story of love and discovery of inner freedom.

The theatre of new sensibility which is genetically connected with art of Artaud, Grotovski, Augusto Boal and others, could be considered to be the new stage in Georgian theatre development.

Marine (Maka) Vasadze,
The Doctor of Arts, The thetre Critic,

THREE FIGURATIVENESS OF MULLER'S MEDEA IN THE "MEDEA MATERIAL" OF CARMELO RIFICI

One important line unites the dramatic texts of Heiner Muller – the research of link with mythological models, modernizing the mythological characteristics and asking a lot of questions during the interpretation. Italian director Carmelo Rifici's performance "Medea Material" is one of the interesting and different interpretation of Muller's (Vercommenes Ufer Medeamaterial Landscraft mit Argonautem" 1982) trilogy.

Muller's trilogy is the text created in different period where Medea is the central figure and reported story is being built around her. Where is myth and history or facts? Muller researches exactly this issue. During a destruction of existing myth around Medea, he creates the personage of the modern woman: Medea as the modern European woman, Medea became a slut, Medea politician. Muller's Medea about the modern woman is the result of a kind of associative thoughts. Dramatist creates the portrait of a woman in trilogy.

Carmelo Rifici and Mariangela Granelli created the version of stage texts. They added exactly what Muller considered but he didn't write. Mariangela Granelli's Medea is the result of the latest brutal, war history of mankind. She is a victim of betrayal and she is a woman full of pain being cheated and abandoned who is used and sent to a brothel. Instead of great love and devotion she was being insulted and physically destroyed. Mariangella-Medea researches why?

Like Muller's text all the rest of characters of myth and especially Jason is united in the play Mariangela-Medea. Jason and Medea are like a one person and their separation is impossible.

Deliberately created myth by Euripides about Medea (Myth of Jason and Medea we meet in various sources even before) and its destruction started Muller in the early 80-s of twenty century. Rifici and Granelli created completely acceptable version by the time of conveying the idea with artistic sense, their art during the collapse of this myth. At the same time they told us their version of myth collapse by the theatre language.

Maia Kiknadze,
An Associate Professsor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Arts

LEGEND ABOUT SHOTA RUSTAVELI

1. Lack of materials, vagueness of biographic data related to Shota Rustaveli's life and activity stipulated origination of legends and tales about Shota Rustaveli.

Histories related to poet also were added to the plays written according to the plot of "Knight in the Panther's Skin". Not only characters of poem used to be animated on the stage, but himself Shota Rustaveli.

2. In 1886 Anton Purtseladze, famous publicist and glorious figure published written legend about Rustaveli "Shota Rustaveli and His Wife". This legend became so popular that under its basis was written Sandro Shanshiashvili's work "Shota" (1912) and I. Mchedlishvili's little poem "Legend about Shota Rustaveli" (1912).

3. All of the three writings are written about one topic (feast at Tamar's palace, where Shota Rustaveli reads "Knight in the Panther's Skin". Leaving the bride engaged by Shota Rustaveli and getting married to other woman. Cheating on woman, revenge of left woman, Shota's movement to monastery), though among them are little differences (for example, according to Mchedlishvili's writing, Shota's former lover herself commits suicide).

4.Famous director and actor Kote Meskhi writes a play about some episodes of Shota Rustaveli's life. Kote Meskhi's play "Rustaveli" is about the life of King Tamar's palace life. Here is criticized lack of restraint and avidity of nobles and baronages. Meskhi wrote the play for his benefit performance and staged it in February 4, 1890. Play was also staged at Rustaveli Theatre, when the theatre was named Rustaveli (in November 25, 1921).

5. Together with drama theatres, opera and ballet groups are also interested in Rustaveli's life and activity. Here is to be noted opera staged by Dimitri Arakishvili's "Legend about Shota Rustaveli" (directors: Al Tsutsunava, Al. Akhmeteli, K. Marjanishvili, Shota's role was played by Vano Sarajishvili).

6. In 1946 was staged a ballet "Shota Rustaveli" by French ballet master Serge Lifar in Monte –Carlo, who himself wrote Libareto after having relation with Georgians and reading "Knight in the Panther's Skin". He invited Alexander Petriashvili living in France as his assistant. Composer Artur Oneger, painter Alexander Sharvashidze.

Manana Paichadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Philology,

THE MYTH IN THE GEORGIAN CLASSICAL BALLET
(„The Prodigal Son / Lost Son" by S. Prokofiev and „Prometheus" by A. Scriabin)

The structure of music of S. Prokofiev finds the adequate reflection in G. Aleksidze's choreography. In a performance there are a lot of effective scenes which are successfully combined with the integral choreographic language of the ballet. The musicologist M. Druskin speaks about Prokofiev's dramatic art and noted that alternations of numbers in the music are similar to rapid change of frames of the movie, however it is not simple change of shots, but musical transformation of the principles the slowed-down, accelerated shooting. To this remark of M. Druskin quite there corresponds also G. Aleksidze's decision of a scene of reckless fun of the son with friends in purely cinema way, the movements of heroes in blinking of the light device. This reception extraordinary recovers action of a performance and makes one of advantages of his decorating. Intonation of choreography of "Prodigal son" is filled with the contrast antitheses replacing each other of a tempo-rhythm. Language of plasticity represents the combination of dance in a modernist style with them of the classical ballet.

The film-ballet "Prometheus" (production of the Georgian Studio of Television Movies, 1984) after the music by A. Scriabin. The scriptwriter of the ballet master-director and the dancer of a title role - Mikhail Lavrovsky, the director Z. Kakabadze, the art director G. Guniya-Kuznetsov, the director of photography P. Schneider.

M. Lavrovsky and Z. Kakabadze's new work represents a modern interpretation of the Ancient Greek myth about Prometheus who has

stolen fire from Zeus and given light and knowledge to people. For it Prometheus has incurred a heavy penalty - he has forever been chained to the rock in the Caucasus. On the other hand, the hero of the ancient Georgian national epos – Amirani, who has bravely won fire giving life to people is well-known. Probably, this legend has induced creators of the film-ballet "Prometheus" to include in a movie plot as a prolog and an epilog shots, where Prometheus chained to the rock, sees the Georgian peasant scattering seeds on the loosened earth and singing the Georgian national song. Language of the choreography

Tamar Kutateladze
Theater historian, Doctor of Arts,
An assistant professor

THE TRANSFORMATION OF THE MYTH ON THE GEORGIAN STAGE – „OEDIPUS", „MEDEA", „ANTIGONE"

In this article there analyzed the one of the important parts of the Greek mythology, the process of establishment central characters myth of Argonauts and Cycle of Thebes in the plays of the Georgian stage.

This study is devoted staging evolutionary panorama to „Oedipus", „Antigone" and „Medea". This research is about the famous mythological characters associated with the first performances of plays (in professional theater), which are implemented: by L. Meskhishvili („Medea" by A. Suvorini and V. Burenini. Theatre of Kutaisi, 1900); by K. Marjanishvili (1912, „Oedipus"); by M. Koreli („Oedipus" and „Antigone" 1912, „Medea" 1923 by Sophocles)

There are analyzed the interpretation important patterns of myths also on the various stages of the capital theatres staged as well as in the different years.

This article draws attention by showing „Medea" of A. Chkhartishvili (Author: Euripides, In Marjanishvili theatre, 1962), „Oedipus" of D. Aleksidze (Author: Sophocles, Rustaveli Theatre, 1956) and „Antigone" (Marjanishvili theatre, 1971), „Antigone" by M. Tumanishvili (Author: Jean Anouilh, Rustaveli Theatre, 1968), „Medea" by R. Sturua(Author: Jean Anouilh, 1971), „Medea" by G. Kapanadze (Authors: Euripides and Jean Anouilh, in the Liberty

Theatre, 2001), by Temur Chkheidze(2000), Davit Kobakhidze (2010), Gabriel Goshadze (2014), Jean Anouilh's „Antigone" by Nanuka Khuskivadze (2015) and in the last period Jean Anouilh's „Medea" by M. Charkviani (Music and Drama Theatre, 2015)

On the example of these performances demonstrate the process of transformation of the ancient myth from the tragedy of the absurd, the troubled drama of a loose interpretation. In each of them showing stage plays during the country's socio-political situation, on the theme of generation struggle and personality implacable revolt unacceptable reality, against the vast eternal values breakage. Also analyzes the productions named actors performing arts, visual priority ways.

In parallel with the processes of the theater, there are reconstructed the main scenes of the landmark performances: „Oedipus", „Medea" and „Antigone" in the history of Georgian theater. In this article there is a discussion oftheatrical aesthetics species, be found by the directors of theatrical metaphors, created acting faces.

Tamar Tsagareli,
The Theatre Critic, The Doctor of Arts, PhD, An Associate Professor of
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

GREEK MYTHOLOGY AND DRAMA

"Myth has two main functions," the poet and scholar Robert Graves wrote in 1955. "The first is to answer the sort of awkward questions that children ask, such as 'Who made the world? How will it end? Who was the first man? Where do souls go after death?'...The second function of myth is to justify an existing social system and account for traditional rites and customs." In ancient Greece, stories about gods and goddesses and heroes and monsters were an important part of everyday life. They explained everything from religious rituals to the weather, and they gave meaning to the world people saw around them.

The theme of this myth is decline, with the best times always in the past. Yet the Greeks also believed that one day the golden age would return again. Decline was only part of a long cycle.

Transformation - the act of changing from one into another form - is a common theme in Greek mythology. The gods had the power to change themselves into animals, birds, or humans and often used this power to trick goddesses or women. Zeus, for example, turned himself into a bull for one romantic adventure and into a swan for another. Sometimes the gods and goddesses transformed others, either to save them or to punish them. Daphne, for example, was changed into a laurel tree; Narcissus and Hyacinthus became the flowers that bear their names.

Literature and drama have long drawn upon themes and stories from Greek myth. Besides the works of the ancient Greeks themselves—including the plays of Sophocles and Euripides—writers from ancient times to the present have found inspiration in Greek mythology. Roman authors Virgil (the Aeneid) and Ovid (the Metamorphoses) used Greek stories and characters in their poems. References to Greek myths appear in the works of the medieval Italian poets Petrarch and Boccaccio and in those of the English poet Chaucer. Shakespeare's A Midsummer Night's Dream contains the story of Pyramus and Thisbe as a comic play-within-a-play. Modern writers who have drawn upon Greek mythology include James Joyce (Ulysses) and Mary Renault (The Bull from the Sea).

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

DILEMMA

After the state was created and the law was written there appeared a dilemma that still exists in front of humanity. Bitter disputed around it has never come to an end but still no one could solve it. This is on one hand, moral, ethical and on the other hand merciless confrontation of state laws. Uncompromising battle between the individuals and state interests is going on from a very past time. The Greek Sophocles (496 or 495-406 BC) was thinking about this eternal, universal theme

in antique period. Jean Anouih, (1910-1987) the representative of French intellectual drama in XX century suggested a peculiar understanding of the same problem by his play "Antigone" (1942). This is a peculiar interpretation of ancient Greek myth. The play was written during the World War II at the time of France occupation by Nazi Germany. While the part of French people thought there was no sense to fight against fascists because of their huge military advantage. Those people were obedient to the occupants without resistance; they cooperated with them. There were radically different Frenchmen. They were the members of so called Movement of Resistance" and they fought against the invaders with the gun. Jean Anouih showed to his compatriots the little girl's unmistakable strength, determination and loyalty to the ideals by his play "Antigone".

The Georgian director, Mikheil Tumanishvili (1921-1996) staged Jean Anouih's "Antigone" in the theater named after Shota Rustaveli In 1968, when the Soviet troops and tanks entered the Czechoslovakia who was the fighter for freedom and independence.

The play was about merciless, uncompromising contradictory between the state and individuals. There was fight between Antigone (Zina Kverenchkhiladze) and Creon (Sergo Zakariadze) on the stage.

Just as in its time, Sophocles then J. Anouih and also M. Tumanishvili in 1968 made a peculiar interpretation of still insurmountable dilemma of confrontation

FILM STUDIES

Irina Demetradze,
An Associate Professsor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Arts,

MYTH AND HISTORY

Neomythological consciousness is a cultural phenomenon of the 20th century. In the 19th century its foundation was established in the works of Richard Wagner and Fyodor Dostoyevsky. Myth, as a way of construing a literary text, is the cornerstone of modernism and postmodernism – James Joyce, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Thomas Mann, Mikhail Bulgakov.

The perception of a myth as a narrative, an old legend, is wrong. The antique epoch did not make a distinction between myth and reality, i.e. consciousness is mythological and not historical. Claud Levi Strauss correctly notes that our impression of a myth as an orchestral score written in a linear, subsequent way by an ignorant transcriber, is wrong. Such approach should be changed and we should try to restore the initial, original arrangement.

Mythological consciousness in the politics and culture of the 20th century is a topic of special interest. In this regard, the paper analyzes Luchino Viskonti's film "Vaghe stelle dell'Orsa" (1965) and Mikheil Kalatozishvili's (junior) "The Beloved" (1991).

Viskonti's characters, brother and sister Sandra and Gianni, are the prototypes of Agamemnon's children – Electra and Orestes. There is an incest relationship, the image of a mother as a traitor and "murderer". Apart from antique myths, there are literary myths in the film. For instance, Shakespeare's "Hamlet". There are certain parallels with the existential literature. Leonid Kozlov mentions one more cultural quotation – the title of the film, which is at the same time the title of the novel written by Gianni, is taken from Leopardi's poem "Memories".

"The Beloved" is based on the motives of Prosper Merimee's "Mateo Falcone". The action takes place in Georgia in 1921. Historical narrative and literary/biblical allusions form an interesting example of neo-mythologism, although the film itself is weak.

Zviad Dolidze,
The Doctor of Arts,
The Professot at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

MYTHOLOGY IN ITALIAN CINEMA

The matters of transferring the examples of the mythology to the screen always were in the center of the attention of cinema. Since the first years of appearing the cinema the various film companies of the various countries were involved in the competition - which could better present the film performances of the legendary heroes of their own country's or foreign mythologies and they even made their peculiar cinematographic interpretations of some myths too.

In this direction the Italians were well-known in the silent era. Their "Golden Series" or the film adaptations of the myths, the historical past and the popular literature brought them the world glory. This innovation of the famous film producer Arturo Ambrosio had reached such scales that the historical-mythological genre was based in the Italian cinema. Before the First World War the production of that genre was sold with unprecedented success both in the local film market and abroad.

Although the war had a significant affect on the further development of the national cinema but despite this the Italians still made historical-mythological films but not in the same quantity. Then the new style appeared in the cinema – the series about mythological persons. The main heroes were played not by popular actors, but by eminent sportsmen – the athletes and these latter received much smaller wages.

From the 50-s of XX century this genre which was named the Peplum (Peplum is a name of the antic clothes) or Sword and Sandal Films, got a new development. The typical Peplum of Pietro Francisci "The Labors of Hercules" which brought the fantastic profits renewed the interest on such films. During the next seven years the Italians shot 180 peplums and widely distributed them over the world.

Maia Levanadze,
An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
The Doctor of Arts

MYTHOLOGIZED REALITY: FROM FREEDOM TO FUNDAMENTALISM

Religious dogma, mystical thinking and outdated national traditions contribute the origin of the closed society, where people lose their freedom of choice and free will, and subject to collective way of thinking.

In the second half of the 20th century, the so-called Islamic revolution in Iran started to fight for the nation's freedom and self-expression in the development of a new style of life, but to no avail. Radical Islamic fundamentalism has replaced the revolutionary spirit.

A movie "A Dragon Arrives" in the kind of prediction, which is evident in the additional textual part of the movie, through the religious symbols and creates a mythologized environment.

How is this prediction? How the myth captures the reality?

The questions asked in the subject will be analyzed through a movie "A dragon arrives", which is directed by the Iranian director Mani Haghighi.

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

BIRTH AND DEMOLITION OF MYTHS AT THE BEGINNING OF NEW WORLDS

Myths and legends – both inform us on historical tales, although myths are rather misty than legends. That's where the term Mythical Times come from. It was the time when the world looked different. Mythical times are obscure.

For creation of new legendary reality (in other words – socialist reality) it became necessary to create new characters, the analogues of which could be found in old heroes and their rivalries time-honored centuries before. Thus they gave birth to new, augur revolutionists, their disciples, chivalrous warlords, their enemies and slaves. They created new faces with new ethical values, counting new heroes and new demons, but unexpectedly (not all of a sudden, for sure) they all disappeared soon.

Thanks to propaganda in general, and the Soviet Art in particular, the myth of Stalin as of "great friend and wise teacher" was born in 30-s of the 20th century. Cinematography played one of the main roles in canonization of such a myth. The cult of Stalin was a phenomenon of the period from 30-s to 50-s (20th c.) The cult was hold up by many different factors but the activities of Soviet film-makers and especially of Mikhail Chiaureli dramatically supported it, first and foremost.

The situation has been changed after the death of Stalin and "Our" mythical political architect turned into the personage characterized only as "He". They started to characterize Stalin's inner features likewise of other heroes of mythic world, by seeking and highlighting his selectiveness, exclusiveness, everything that was close to his nature of expression and identified as the characteristics of nation and/ or own self.

Between the end of 80-s and 90-s of the 20th century, a new tendency of transferring "Black and White" reality into a real background was started. Existing systems and formations were torn down and ideological barriers disappeared. New order was established in the world.

In the beginning of the 21st century the world cinematography started to strive and establish modern forms of storytelling. Film-makers actively started to apply to the allegories that were free of any type of didactic shades and carried the values of contemporary society, expressing their inner world, sense of life, and the demand to everyday needs. It is nowadays even more tended to showing and philosophical judging of the values (both, those which have been maintained or lost) faced by the modern society.

Such new tendencies are represented in Georgian films as well. In 2013-2015 three radically different film-makers made three radically

different films that have noteworthy inclination of allegory and mythology and show the interest to use modern narrative.

"Bland Dates" by Levan Koguashvili, "Far Away" by Levan Tutberidze, "Corn Island" by George Ovashvili are the films, the makers of which follow abreast the state of mind, concerns and wishes of modern society and also, seek for shelter after the eternal ritual of "withdrawing from heaven" along with the heroes of their films.

Today we live in the epoch of changing myths, metamorphoses and anticipations that starts life in the new cycle of the eternal course.

Ketevan Pataraia,
Ph.D. Student at
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University
Supervisor: Prof. Lela Ochiauri

INTERPRETATION OF THE MYTH OF DAEDALUS AND ICARUS IN THE LITERATURE AND CINEMATIC DRAMATURGY OF REZO GABRIADZE

From the early stages of its existence, Georgian cinema, similar to the cinema of the world, has been heavily inspired by literature, consequently adopting its laws and forms.

Literary works of the renowned Georgian artist, author and screenwriter, Revaz (Rezo) Gabriadze, often became the basis of his own screenplays.

The topic of our discussion is Rezo Gabriadze's script for the movie "Sherekilebi" (Weirdos) made in 1973.

In the preface of his book "Utskho Chiti" (Strange Bird), published in Kutaisi in 1978, Rezo Gabriadze says: "Even if I diligently insisted on the authenticity of the events described in the story, you wouldn't believe me regardless. But you have to believe that for me, personally, the story which I as a kid heard by the fireplace in Kutaisi, or perhaps in Gumbrini, or Saqara, or even Dzuknuri, is absolutely real. That's when I believed the story of Mizana and Aristo, Ertaoz and Margalita, Chrisophore and Tamunia, and no living soul could have persuaded me of the opposite.

The movie circles also found the story convincing, which subsequently led to the making of "Sherekilebi". I, in the meantime, unable to resist a gust of impatience, decided to recover in my mind in greater detail the story heard by the fireplace, complementing it with a good deal of books I had read, stories heard from educated people, some scientific stuff, references picked up during outdoor feasts, and, perhaps, even with something mentioned by you, dear reader!"

Typically, writers involved in playwriting create literary works first, and then use them as a foundation for their movie scripts. In this particular case, the opposite transpired. However, as mentioned by the author himself, both works had a prerequisite in the past-true or fictional story heard in childhood. The author is probably the only person that could reliably confirm or disprove that assumption, but the characters of the "Sherekilebi" story indeed carry fabulous and mythical allusions, of which the myth of Daedalus and Icarus is the most prominent one.

The human desire to break free from the Earth and the reality, gaining liberation thereby, is as old as the world itself, and equally familiar both in Ancient Greece and 20th century Kutaisi.

The study of the interpretation of the ancient Greek myth in Georgian cinematic dramaturgy and literature abounds with interesting topicsranging from cultural peculiarities to the examination of the concept of collective unconscious of the great Swiss psychologist, Carl Gustav Jung.

Giorgi Razmadze,
PhD Student at
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University,
Fuculty of Humanities, Social Sciences, Business and Management.
Supervisor: Prof. Lela Ochiauri

THE FIGHT AGAINST SOCIAL REALISM MYTHS IN THE GEORGIAN FILM CRITICISM

- The Socialist Realism tried to establish the communist paradise myth. Therefore in The Stalinist period cinema, the conflict was being built between good and better;

- The 1960s generation has ended *lack of conflict theory* and *Socialist method* in Georgian cinema. However, they still continued to exist but in a modified form;
- Irina Kuchukhidze speaks about the linearity of method of socialist realism in her article The Wishing Tree. Also, she mentioned the necessity of research and the deplorable condition of film criticism in the time when she worked as an active critic;

Kuchukhidze's high-profile article and the speech at the plenum session of the film union was accompanied by an unprecedented wave of seething passions. In addition, this was followed by a rare event for Georgian film criticism - epistolary disputes.

Ketevan Trapaidze,
The Doctor of Arts,
An Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

PERSECUTED ORPHEUS

A mythical hero Orpheus from time to time doesn't turn back to get in depth of earthly hell of the reality created by epoch and remains as the metaphor of the person who is expelled from reality.

In 1996, the director Giorgi Shengelaia presented the feature film "Death of Orpheus" which is based on the real story: The professor Vakhtang Itrieli fights against nationalism what can become the end of his university work. In parallel, the prostitute appears in his life by chance. As a result, Vakhtang tries to rescue a woman from the so called "Black World" and he gets sacrificed.

The myth of Orpheus remains unchanged though the Georgian reality of the late twentieth century puts a hero in different way what is a familiar hell and it has nothing in common with mythical Orpheus according to personality and nature. Another interesting fact is that the main hero in the film of Giorgi Shengelaia is naturally changing from an unforgettable Orpheus into the sincere hero of 90s: AS if he has a lack of poetry in contrast to the Georgian film tradition and

ideological heroism what isn't characteristic for 60s cinematographer but it was considered to be the heritage of Soviet film.

Despite a lot of question marks which are reinforced by this film towards the artistic values it still remains one of the examples of myth transformation where the intellectual, so called "Invertebrate" a modern Orpheus who has a lack of physical distinction remains the person of having sincere feelings and principal position. To stay human is a broad concept, a difficult mission and it doesn't need the background of epic gravity. However, the space where Shengelaia's Orpheus lives is nothing less than the mythical hell.

Such kind of transformation is not characteristic only for the Georgian cinema, though it has a natural, historical and objective features in the Georgian film which is gained in the footsteps of the epoch.

In the work, the attention was paid to these features which changed not only characteristic and social-intellectual direction but also denial of reality from one mythical, strong, positive and well-known heroic character.

Orpheus became the fighter of being pursued by reality and was defeated. The reality destroyed mythical idealism, this isn't a novelty but in the film of 90s, together with the death of Orpheus, one part of Georgian cinema died due to the reality what was caused by the purpose and necessity.

Giorgi Ugrelidze,
The Doctor of Audio-Visual Arts,
The Director

THE PECULIARITIES OF MYTHS SCREENING IN THE FILM CULTURE

In ancient times, imagination about the universe-myths, was the main interest for artists. At different stages of developing the history of humanity, myth was the vital for art.

According to the myths created by people, history of plays, performance, statues and paintings has started long ago and it still continues.

Mythical stories, stories and plot, as the source, we often meet in the world cinematography. In modern life, scripts are written by screenwriters and movies are filmed by directors.

In ancient times myths were created around the world. In the cinematography especially based on Greek myths, it is noticeable numerous screen of art. In ancient Greece, myths about the universe arrangement are the subject of interest for cinematographers.

In the cinematography, we can see different interpretations of the adventures of the mythical characters described in the plays of ancient Greek playwrights. Centuries ago, in the Greek city-states, the viewers were interested in screening the stories in the modern audio-visual art which were performed on the stage of the\ theatres.

Discussing the features of mythos screening in cinematography include various aspects.

Based on the selection of selected films and myths, we will emphasize several important peculiarities.

Giorgi Gvaladze,
The Doctor of Arts

ATTEMPT OF FILMING THE MYTH THAT TURNED INTO OPERA

In a daily talk, "myth" is referred to as an unbelievable story. The word mythos is of a Greek origin and has multiple meanings such as word, saying, quote, and story. Outstanding people in the world invent necessary items for human life and set rules required for relations. This as well is a subject of research of mythos. In its essence, mythos tells us about the first extraction, introduction, appearance and use of items or events.

In 1966, the well-known Georgian cinematographer, public artist and film-director Leo Esakia fulfilled his long-waited wish by setting to the filming of "Abesalom and Eteri" after Zakaria Paliashvili, which was based on the Georgian folk epos "Eteriani". The work should have turned into a start-up film in our movie history as there had been no practice of filming the film-opera before.

Even before genius Zakaria Paliashvili, Georgian legend "Eteriani" enjoyed huge popularity compared to other legends. Naturally, this love increased two-fold when opera was developed on the myth motives. This happened in 1919. Zakaria Paliashvili was the first to combine Georgian myth with rich traditions of classical music. Epical narration of ascended music in the opera is mixed with the greatest internal expression and dynamism of development. The composer laid foundation to the professional Georgian opera and was so successful that it still remains one of the greatest productions found in this genre.

Filming of the primary source proves the importance of harmonic combination of different art spheres and their compositional refinement. During the screen version production, it was the properly adjusted film-language that should have assembled and presented to the spectators the perfect and exquisite show.

The film director's wish not to convey opera directly from stage to screen was really welcoming. He publicly declared this, though what's the point of shifting it from the wooden stage to nature and not changing anything else, it wouldn't have become cinematographic. Esakia did not have in mind to stage the film-performance and titles prove it. Naturally, spectators were disposed to watch the movie. They wished to listen to a personified musical theme. Unfortunately, it didn't happen so.

The screen fails to adapt to atypical faces in terms of both internal and external features. People imagined feminine delicacy of Eter as well as Abesalom's bravery is irrelevant to the inexperienced performers who lack practice. They are imperfect and mostly naïve on the screen, despite the external beauty. It seems like this charm would have fit more the stage rather than the screen. In most cases, the young debutants have the attitude of performers and appear or disappear from the frame as film director points to them. Film director is guilty of surficial unsealing of their capacities and inability to more profoundly portray the character of protagonists. He failed to liberate the actors from the clichés and pomposity characteristic to opera.

Unfortunately, the attempt to film the myth that assumed the form of an opera only has remained an attempt.

Teo Khatiashvili,
An Associate Professor at
Ilia State University

ADORATION OF MAGI BY ALBERT SERRA

1. Spanish independent filmmaker Albert Serra's "slow provocative" cinema – on the one side, slow rhythm of life, the action is developed in uncompressed time and to the other side, almost trivial and mythological characters (Wise Kings in "Birdsong", Don Quixote and Sancho Panza in "Honor of the Knights", Casanova and Dracula in "Story of My Death", Le Roi-Soleil in "The death of Louis XIV") that are fully demythologized. Serra said, "all the film means to risk" and he chooses the way where "the line between grotesque and greatness is very fragile."
2. Film-"Chronic" about Time when the history of Christianity has not yet written, "wise kings" are not yet wise, they still do not know who was born and why they go to visit him.
3. Relation with Pasolini's "The Gospel According to St. Matthew", where Christ represents a pure idea without of two thousand years mythology. Serra's interpretation of biblical story is even more desacralized, cause it is not yet articulated as a pure idea.

ART STUDIES

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

THE SCULPTOR FROM GEORGIA IN THE ENVIRONMENT OF GREEK MYTHS

In one of his interviews sculptor Giorgi Shkhvatsabaia states, "Even a small fragment of a Greek statue, without a pedestal, without architecture, does not lose its merit even in the desert..." This shows his attitude towards ancient Greek statue. Therefore, it explains the feeling that the sculptor experienced in June 1992, when in the city of Olympia in Greece, just before the Barcelona Olympic Games, his sculpture 'Torch of Peace' was festively opened. A winged goddess whose contour reminds us of an Olympic torch appeals humanity for peace. In this work the artist got closer to the treasury originated from ancient civilizations and saturated with Colchis-Iberian culture, which was far from ethnic seclusion. Not only did ancient Hellenes express their proximity to the ancient civilization of Colchis-Iberia in myths, but they founded most of the colonies – about 70 poleis – on the Black Sea Coast through which we inherited important historic examples of exchange of cultural values. It was this cultural dialogue between the two ancient civilizations that Giorgi Shkhvatsabaia recalled when he presented Greek people with the symbolic sculpture called "Torch of Peace". It was this sculpture that the art-historian Mayor liked so much that he suggested that the sculptor should increase it in size and transfer it in proper material, so that he could try this amazing effort made by Spiros Photinos reached the Prime-Minister of Greece and then the Georgian authorities. It took Giorgi Shkhvatsabaia five years to actually create a new sculpture, cast it in Bronze and go through all the procedures required to send the sculpture from Georgia to Greece and establish it in Olympia.

On 5 June 1992, during the ceremony of the Barcelona Olympic Flame Lighting, there was a festive opening of the three-meter tall bronze sculpture of the winged goddess 'Torch of Peace' by Giorgi Shkhvatsabaia in the Greek city of Olympia. It is erected on a pedestal made of very precious marble obtained from the quarries in Greece

and is adorned by a bilingual - Georgian and Greek- inscription of the sculptor's name to stay in Olympia, the cradle of ancient civilization, forever. The sculpture was put up in the city-reserve where there had stood the statue of Zeus, one of the Seven Wonders of the World, created by Phidias, the greatest sculptor of all time. Nearby, there still stands Praxiteles' sculpture of 'Hermes'. It was particularly remarkable that the festive opening of the Georgian sculptor's monument occurred near the Temple of Hera, the place where the torch relay starts to be transferred to the host city. The artist rendered the sculpture the way that Goddess Nike's arms thrown up into the air symbolically receive the shape of a torch. The lower part of the winged goddess's body dressed in peplos is expressed through the statics of archaic kore, which is emphasized by strictly descending regular draping of the peplos. The extraordinarily dynamic upper part of the body with the wings up in the air and wonderful expression of the goddess's face grows out of this statics: the sculptural form of the 'Torch of Peace' develops from inside and gathers its strength in order to explode on the surface and thunder the victory anthem ("Peonos") of ancient Greek Olympians. The energy erupted from the body joins the gleefulness of the goddess's strong wings. This work is fascinating not only due to the outward image of its rendering, its stylistics, but also the unity of expression of the sculptor's thoughts and feelings, wholeness of the artistic image. Every detail is put in this wholeness. The form organically increases, it has no single accidental detail, everything is prompted by the inner necessity. The sculpture is a mixture of several subtexts associated with cultural achievements of different epochs. This historic fact received wide public attention in Greek media. Ioanis Sepherlis announced the following at the festive opening of the sculpture: "After 2,000 years, this will be the first piece of art created by a great sculptor which will withstand centuries alongside the eternal works of ancient Greeks." It is a very important evaluation as putting up anything in this city-reserve (let it be a gift) is only possible on the unanimous consensus of the commission comprising authoritative specialists and experts. The discussion of the work of the Georgian artist was also attended by experts specially invited from Germany. Approval of erecting the sculpture was unanimously given by the commission of experts. He entrusted the embodiment of the idea of 'motherland' to the goddess of fertility and productivity, who is

holding a symbol of hearth in one hand and a flourishing olive branch in another. Pragmatically thinking modern Greeks were extremely surprised by the fact that such an expensive sculpture – according to their estimation, it cost was donated to them. With regard to this, the author's reply was published in a local newspaper: "This is to give my modest thanks to Greece for its great contribution made to the world over centuries."

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

THE CONSTRUCTION OF THEATRE AND FILM UNIVERSITY ON RUSTAVELI PROSPECT – MYTH AND HISTORICAL REALITY

The construction of Theatre and Film University what situates on Rustaveli Avenue is one of the distinguished street in Tbilisi. Facade structure, ornamental metal balconies, decorated window frames of doors and windows and especially the gothic like towers of middle centuries obtains it a fabulous and mysterious outlook. This building has its own myths, the different stories are told about its new or old owners but what is the real story about this building? What does the documentary archive material tell about this? Our work is dedicated to its history, researched new documents in the archive by us what proves 19th century history of the building of Theatre and Film University today: The letter of Mamuka Orbeliani who is its first owner and builder gives us opportunity to find the exact building period of construction - the second half of 1850 years. Building forms of Orbelian's time was determined by old post cards. Its comparison with the present composition of the building shows that its second architect Ozerov followed to the architectural division what was left to him and he changed the facade by taking into account this fragmentation.

Although the thorough research of theatre and film university architecture hasn't yet been implemented. Individual researchers discussed City buildings during the construction of Rustaveli prospect

and their attention attracted our university. Presented material in our work, archival document and observations are at the new stage of research and it makes earliest historical and architectural issues of the building clear.

Natia Tsulukidze,
The Doctor of Arts,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
PhD, Invited lecturer

PHOTOGRAPHIC DESACRALISATION OF MYTH – STUCK IN PLASTIC

New mythology and new mythological characters always were a subject of human artistic thoughts and creations. La Gioconda, Anna Karenina or Merilyn Monroe are as popular and interesting myths as Medea or Eurydice. We can name a lot of examples of interpretation, modification or re-evaluation of these myths, but after Marcel Duchamp dared and `joked` with Gioconda, she became most popular personage.

Tendency and will of annulation myths is generally typical for the contemporary art. Postmodern art collapsed existing values, established myths with particular intensity. For postmodern all values are equally important, or to say differently, nothing has an authentic value any more. After an indifferent and cold-blooded postmodernism, even more indifferent post postmodernism creates absolutely different mentality and mythology. If in the postmodernism we can still find some connection with the existing reality, in the post postmodern period art reaches a peak of dehumanization and tries to be absolutely isolated from human world.

For the anamnesis of the contemporary art the most symptomatic phenomenon is the art of new generation photographer. In fact, they are not typical photographers any more, they have nothing common with the traditional understanding of photography and are destroying a lot of myths, particularly:

1. Myth, that photography depicts reality.

2. Myth, that "the photograph is pure contingency and can be nothing else, it is always something, that is represented" .

3. Myth, that "that has been here" is a noeme of photography .

4. And the most essential, the myth, that a human is the center of the universe.

These photographers are with "100% stuck in plastic" , isolated from the real world and locked up in their photo studios they create their photos with Lego cubes and Lego personages.

Demolition of the mythology started in 1970-s, when Cindy Sherman and Jeff Wall started to represent staged reality instead of real reality, later Gregory Crewdson becomes their inheritor and all of them absolutely disclaim such fundamental features of photography as: contingency, unexpectedness, recording an instant. Photographic character of their photos is determined only by the technical features: using photo camera and technic of printing.

This tendency becomes more visible in the 'legophotography', here all the known basic principles vanishes and people agree on the new game rules. That is the one of the most interesting contract presented by the contemporary art. In this version, all is dead - nobody is real and authentic, neither author nor personage: neither God as the author-Creator nor human as a character or an idea as a myth. 'Stuck in plastic' creates their Lego recreations on the basis of existing plots of famous paintings or photographs, at first these famous, iconic models are deconstructed and a new version are reconstructed and finally become a visual icon – photographs again. In this case the only myth, which is kept is a human aspiration toward creating visual depictions.

Art is an evaluative comment on reality, it's obvious that not a straight or moralistic. In this case digital reality created by `Stuck in plastic` artists is an exact comment on the extinguished naturality and sincerity in modern epoch, when people become feeble toys in each other's hands. And this comment is a solid ground for the new mythology.

MEDIA STUDIES

Luba Eliashvili,
The Doctor of Social Sciences

MONSTER MYTHOLOGEM TRANSFORMATION

1. Monster mythologem socio-psychological interpretation

I am founding on the Carl Jung's concept who believed that the mythology is the expression of collective unconscious. According to Jung, only the best myths survive and allow people to understand the modern myth phenomenon. The monster is a mythologem, which is often found in folklore, mythology and the Bible.

2. The monster and the victim mythologem

For example, the Gorgon Medusa and Andromeda; enchantress Medea and her victims – the brother and children; the scientists' dispute that Euripides has covered the Corinthians crime - a violation of the taboo and ascribed massacre of the young males in the temple to an alien woman, suggests that mythology from that time was used as an ideological instrument. Noteworthy is the statement of the French scientist Claude Levi Strauss who argued that the political ideology has replaced the myth.

3. Herod's sin in fine arts

The massacre of infants, both culpable and innocent (an indispensable symbol of severity), has become synonymous to the terrorism in the modern media (See, Pieter Brueghel, Caravaggio, Titian, Giotto, etc.)

4. Audiovisual media role in creating-introduction new myths

To strengthen the image of enemy the Massacre of the Innocents mythologem in the information century continues to be the instrument of influencing the public. However, the global information society has faced the challenges for creating new symbols.

5. Monster of terrorism and Herod's sin

An act of terrorism is an unjustified, brutal action against the infants, the same innocents; the state transforms from a public benefit to a terrorist, when it confronts the universally recognized human rights and freedoms with violence.

6. The taboo on death penalty is the humane society hallmark

The mercy, not only towards an innocent but also to wards a culprit, is a message to the humane society in the audiovisual media (movies " Two Men In Town" and "The Green Mile").

George Chartolani,
Professor of Media and Mass Communication at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

MYTH AS A POLITICAL AGENDA DETERMINANT AND THE ROLE OF MEDIA IN A PROCESS OF NEW MYTHS ESTABLISHMENT

Myth – a tale or social-philosophical law determining society's real life style and point of view. Myth's dual nature of : one - myth – a way, enabling society adaption to reality and orientation in the universe ,the other- myth –a tool, used for manipulation of society thinking , establishing new political agenda.

Soviet television, as a propagandist of Communist ideology Attempt of new myths implementation, created by Soviet ideology, by using television. In order to realize utopian ideas about birth of a new soviet nation, mythological characters having prototypes were created but stories retold in TV programs were far too unreal or created by communist TV media.

New heroes of Communist System as mythological characters. Making structure of TV programs and program format based on principles of ancient mythology plot. The idea of hero's immortality, if he abstractly was sacrificed to communist ideas, particularly to well being of Soviet leaders and firmness of their state power.

The process of communist myths destruction in post soviet space. Exiling "goddesses " from Olympus , the role of media in the process of destruction of communist mythological idols. New independent states and leaders existed on the ruins of Soviet empire.

Stages of attempt for creating new myths. Role of media in struggle for getting authoritative power by new political leaders, seeking for new propagandistic forms where myth takes the most important place. Myth - an "eternal" way since ancient times up today as a manipulator of masses thinking and the exceptional role of audio-visual media in this process.

MUSIC STUDIES

Marina Kavtaradze,
The Doctor of Arts,
The Professor at
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

MYTHOLOGICAL PARADIGMS IN THE 20TH CENTURY OPERA

Music is one of the many components that create the Universe. Musical motifs play important role in mythological narrative, in this regard music holds a special place among other expression systems, which, together with music, were also part of archaic ritual and were formed as an independent sphere of artistic culture in the process of historical development.

The connection between myth and music has long been established in cultural consciousness. Among the acknowledged forms of their unity there are numerous musical motifs in the mythology of different peoples, as mythological prototypes of the mythological plots of operas, ballets, cantatas, oratorios, program music. Opera occupies special place among these genres, which was not only connected with mythology from the standpoint of plot, but was born from myth as an attempt to revive ancient Greek tragedy, which in its turn was a scenic version of the myth. Their interconnection pierces entire history of the genre, without its consideration it is impossible to understand the essence of the 20th century mythological operas.

In contemporary performances myth and music are approximated via interpreting old and new musical-aesthetic concepts; disseminated is the idea of the inner relation-affinity of these two cultural codes, "musicality" of myth and "mythologicity" of music (C. Lévi-Strauss, A. Losev). Many aspects of music-mythological problems have been developed in the direction of aesthetics, ethnology and linguistics, but relatively lesser in musicological works.

The paper is an attempt to portray some aspects of relation problems between myth and music on the example of the 20th century opera genre.

Gvantsa Ghvinjilia,
The Doctor of Arts,
An Associate Professor at
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

`JESUS CHRIST SUPERSTAR~_A HIPPIES' GOSPEL

The musical "Jesus Christ Superstar," nicknamed as a rock opera, authored by Andrew Lloyd Webber (English composer) and Tim Rice (Librettist), has caused the greatest resonance due to its contentual side, semantic capacity, and, above all, as it retells an alternative version of the events described in the Four Gospels. Such a relationship to the religion represents the real reflection of the political, social and ideological shifts of the respective period. The opus indeed exactly responds to the customs of the epoch as well as to the demands of masses. Namely, events such as sexual revolution, hippies and students' movements, motivated by the radical changes of the type of thinking of the snobbish part of the society in the Western world of 20th century 60-70s, have all found their reflection in it. The European civilization, suppressed by the excess of challenges and cataclysms, void of spirituality, could not find any more their salvation in the divine nature of Jesus. Hopelessness has made them lose even the wish to cognize the divine nature. Exactly in this period, the alternative version of the Four Gospels becomes topical, for which the original point is not the divine nature of Jesus, but the ordinary human nature having a kind essence. By the opinion of the authors of the musical, the society did not need a god-man performing miracles, but Jesus, as just a man in flesh, fighting with the injustice with his human forces. This very alternative version was adjusted by the authors of the musical to the problems of modernity. They have rethought the history typical for the genre of passion transposed into the rock space through the section of the laws of show business as well as the life of a show business star; and they assimilated the genre archetypes of this higher art (passion, opera) with the intonational sphere of the mass musical culture of the 60-70s of the 20th century.

The musical has made it evident that any interpretation of the plotline of the Four Gospels still leaves the main subject, Jesus, to be actual and topical; for the believers he remains the motivation of

the Christian existence, who has turned the most humiliating form of death into the symbol of spiritual elevation and love for the mankind; what about them who do not believe in the divine nature of Jesus, they still see in him a kind shepherd fighting for a better society, even if he wears a mythical mantle. The authors avoided the idea of divinity of Jesus, but could not avoid his mythologization.

Mariam Chincharauli,
PhD student of Tbilisi Ivane Javakhishvili State University,
Humanities and Cultural Studies

ROCK CULTURE IN SOVIET GEORGIA

The report discusses rock culture and it's place in Soviet Georgia. As it is known, soviet culture was characterized by certain stagnation, which was defined by refusing different ideas, forbidden by censor. In this angle, rock music is not exclusion, which hardly resisted to soviet ideology within social-cultural context. Soviet government considered, that rock music should prevent building of communism, therefore, this music should be unknown for social society.

In our report, we will analyze rock music as cultural phenomenon, it's orogin and development in soviet space on the example of Georgia. Also, we will reveal a parallel with similar processes in russian rock music, therefore social-cultural movements followed by rock music, were developing in the same ways in soviet countries. Despite of individual cultural values, nations of soviet union had common cultural space, which reflected on understanding art in similar perception.

CHOREOLOGY

Anano Samsonadze,
The Doctor of Arts
Associate Professor at
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
Choreographer-Choreologist

THE IMAGE OF DALI IN GEORGIAN DANCE FOLKLORE

1. Georgian Folk choreography originates from distant past. This is clearly proved according to the archaeological materials which belong to the VI-I millennium B.C. and a variety of schematic images of dancing figures are composed. These plastic drafts clearly indicate traces of myth-poetic thought of pagan times, which made a significant impact on the development of Georgian folk dance until today.
2. Among Georgian dance dialects, Svan round-dance performances have mostly preserved archaic forms of paganism in terms of functional-content and as well as dance vocabulary. A group of ancient folklore samples, first of all, belong the round-dances related to the cult of hunt or in other words worshiping dances to Dali.
3. Myths, stories, legends and fairy tales dedicated to hunting deity in Georgia are found in the mountinous regions (Svaneti, Racha, Tusheti, Pshavi, Khevsureti), as well in lowland regions (Samegrelo). But their round-dance performance is only associated with the name of the Dali. These are the Svan round- dances : "Dala Koza's Khelgvazhale" (Dali is delivering a baby inside the rock), "Metkhvar Mare", "Baile Betkili" and "Hunter Chorla".
4. The tradition of performing these round-dances in invariable form is confirmed by the expedition materials of the XX century (D. Javrishvili, A. Talaradze, etc.). All three of the plasts of round-dance : poetic, musical, and choreographical, make union essential and metro-rhythmic structure that is one of the best examples of folklore syncretity .
5. The goddess of the hunt Dali in round-dances appears with her usual mythical hypostasis. A tempting, charming, strict

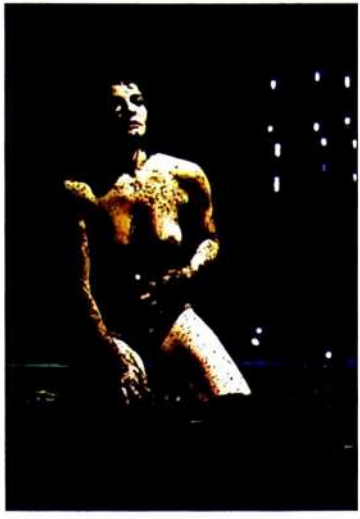
werewolf, sometimes appears as an odd, sometimes in great numbers, also as an animal, occasionally reveals as a bird to hunter in cliffs. She makes him to fall in love and helps in hunting until the hunter keeps the secret of love. She punishes severely them who breaks the promise. ("Baile Batkili").

6. The hunting type round-dances of authentic performance have also found a place in stage-folk choreography. The latest stage interpretations of Svan Dancing are abundant with lots of round- dance samples, including round-dance performances of Dali.

ილუსტრაციები



1. სცენები სპექტაკლიდან



2. ჰაინერ მიულერი „მედეა მასალა“, რეჟისორი: კარმელო რიფიჩი



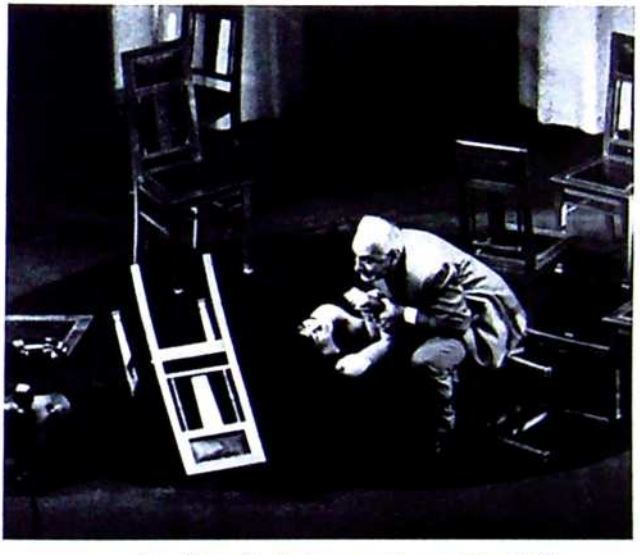
3. მედეა: მარიანჯელა გრანელი



4. ჟან ანუი (1910-1987)



5. მიხეილ თუმანიშვილი (1921-1996)



6. ანტიგონე, რუსთაველის თეატრი, 1968



7-8. კადრები ფილმიდან „სიმინდის კუნძული“





9. კადრი ფილმიდან „შემთხვევითი პაემანი“



10. კადრი ფილმიდან „ცხრა მთას იქით“



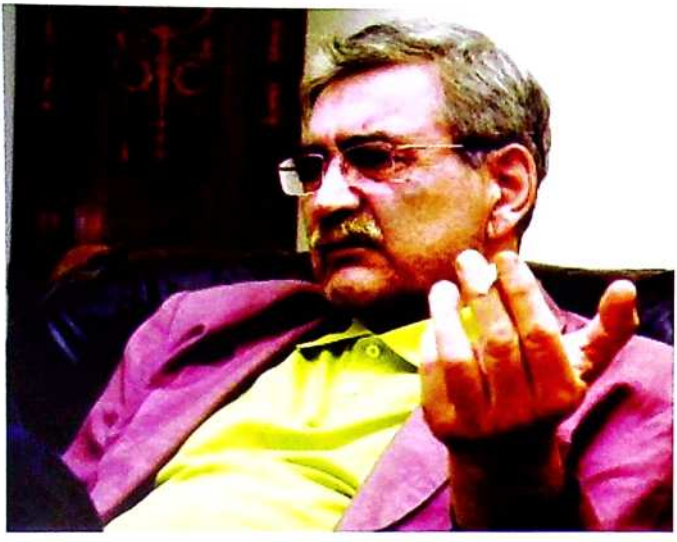
11-12. კადრები ფილმიდან „ნატვრის ხე“





13-14. კადრები ფილმიდან „ნაბვრის ხე"





15. გიორგი შენგელაია



16. კინოფილმი – ორფეოსის სიკვდილი

17. გიორგი შხვაცაბაია,
„დედა-სამშობლო“
(ბრინჯაო, მარმარილო, 1997წ.)
ქ. ნავპლიონი, საბერძნეთი





18. გიორგი შხვაცაბაია –
„მშვიდობის ჩირაღდანი“
(ბრინჯაო, მარმარილო, 1992 წ.),
ქ. ოლიმპია, საბერძნეთი



ფრთოსანი ნიკეს ქანდაკების თავი



19. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის შენობა
(სასტუმრო „პალასი"). 1910-იანი წლები



20. მამუკა ორბელიანი 1800-1871, უნივერსიტეტის შენობის
(იმ დროს სასტუმრო) პირველი ამშენებელი



21. ორბელიანების პერიოდის შენობა გოლოვინზე (დღევანდელი თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი), სავარაუდოდ 1870-იანი წწ.



სასტუმრო „როსსია" (ორბელიანების სახლი).

22. ორბელიანების პერიოდის სასტუმროს ფასადის ცენტრალური არე



23. ჯეფ ვოლი „არეული ოთახი," 1978



24. გრეგორი ქრიუდსონი „ოფელია", 2001



25. სინდი შერმანი



26. ქრისტინა ალექსანდერსონი „ოფელია“



27. მაიკ სტიმპსონი



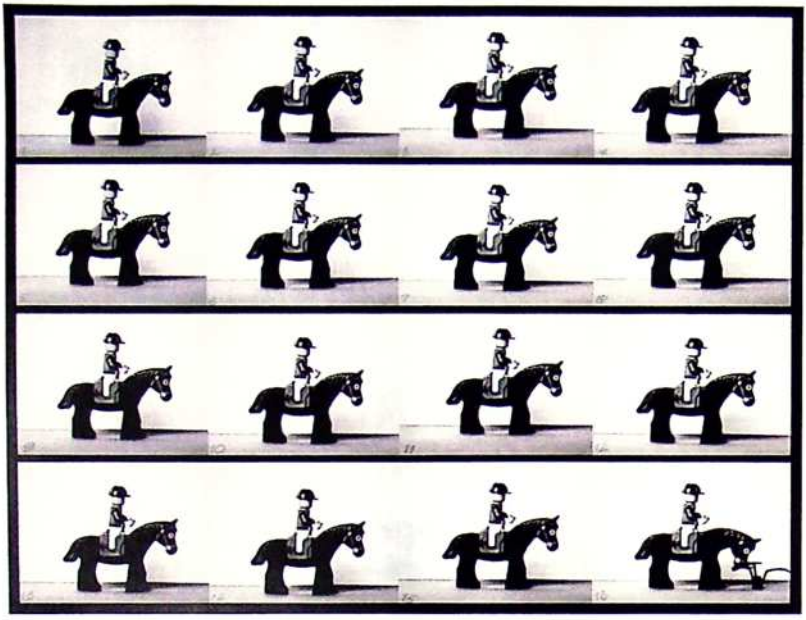
28. მაიკ სტიმპსონი „ოფელია“



29. ალექს აილერი „ფსიქო“



30. რიჩარდ ანგლიკი



31. მაიკ სტიმპსონი „ცხენის მოძრაობა“