

12



სახელოვნებო მეცნიერებათა კიბეანი

ART SCIENCE STUDIES

№ 4 (69), 2016

769 /2
2016

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი



**Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University**



ქართული
სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი

№4 (69), 2016

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტაური“
თბილისი – 2016

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №4 (69), 2016

სარედაქციო საბჭო
ლელა ოჩიაური
ეკატერინე კიკნაძე
მარიკა
ამაცაშვილი

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

ლიტერატურული
რედაქტორები
მარიამ იაშვილი
მარიკა
ამაცაშვილი

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

დაკაბადონება
ეკატერინე
ოქროპირიძე

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

ინგლისური ტექსტის
რედაქტორი:
მარიამ
სხირტლაძე

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2943728
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750

გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა ვასაძე

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com
Web: www.tafu.edu.ge

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №4 (69), 2016

Editorial Group

LELA OCHIAURI
EKATERINE
KIKNADZE
MARIKA
MAMATSASHVILI

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

**The editor of English
Text:**

MARIAM
SKHIRTADZE

**Head of Publishing
House**

MAKA VASADZE

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

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

Works should be supplied under the following contact:

0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli
Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamiashvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრაციტადნობა

მაია გოშაძე
კერსეფონე კადესში რჩება?!9

კინოაციტადნობა

ირინა დემეტრაძე
„სლავიანური იდეოლოგია“, საბჭოური/
კოსტსაბჭოური იდენტობა და
სტიმულიტიკები25

მუსიკაციტადნობა

გვანცა ღვინჯილია
მსქატოლოგიური იდეის მსატვრულ-
შინაარსობრივი და სემანტიკური
ინტერპრეტაციის
ინვარიანტიები37

პროტიკა

ეკა ცხადაძე
კლასიკური ლიტერატურის
კინემატოგრაფიული ხედვა65

ქორეოლოგია

ალეკო გელაშვილი
საცეკვაო ქმედებები სათოვლე-ნაბაღრების
ბრინჯაოს სარტყელზე79

ეკატერინე გელაშვილი
ერთობა მწყობრი ფერხისები
არქეოლოგიურ კვლევებზე91

უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

ხათუნა დამჩიძე
მებრული საცეკვაო დიალექტი112

ნუცა კობაიძე
ანტიონენ არტოს თეატრის ენა128

ლიკა მამაცაშვილი
ალექსანდრე როინაშვილი –
კუბლიცისტი136



CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Goshadze

PERSEPHONE CHOOSES TO
REMAIN WITH HADES150

FILM STUDIES

Irina Demetrazze

SLAVIC IDEOLOGY, SOVIET/POST-SOVIET IDENTITY
AND STEREOTYPES151

MUSIC STUDIES

Gvantsa Gvinjilia

INVARIANTS OF ARTISTIC-CONTENTUAL AND
SEMANTIC INTERPRETATION OF
ESCHATOLOGICAL IDEA152

CRITICISM

Eka Tskhadadze

CINEMATOGRAPHIC VIEW OF CLASSIC LITERATURE
(Nana Dolidze's "Film and classic literature")154

CHOREOLOGY

Aleko Gelashvili

THE DANCING ACTIONS ON THE BELT OF "SATOVLE
NABAGHREBI" BURIAL GROUND155

Ekaterine Geliashvili

ONE-LINE LINEAR PERKHEISIS ON ARCHAEOLOGICAL
MONUMENTS156

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Khatuna Damchidze

MENGRELIAN DANCE DIALECT
(II PART)158

Nutsa Kobaidze

ANTONIN ARTAUD'S THEATRE LANGUAGE159

Lika Mamatsashvili

ALEXANDRE ROINASHVILI - THE PUBLICIST160

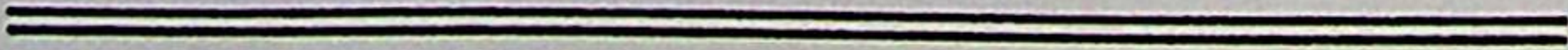
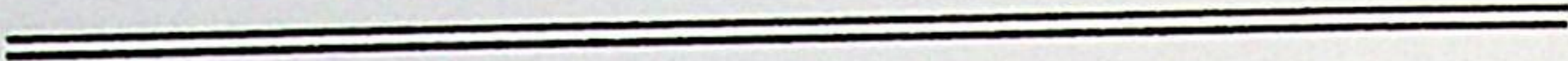


თეატრმცოდნეობა

38920



საქართველოს პარლამენტის
ეროვნული ბიბლიოთეკა



მაია გოშაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული
პროფესორი

პერსეფონე ჰადესში რჩება?!

როგორც ბერძნული მითოლოგიიდანაა ცნობილი, ნაყოფიერების ქალღმერთ დემეტრას, ქვესკნელის ღმერთმა, პირქუშმა ჰადესმა უმშვენირესი ქალიშვილი მოსტაცა. ოლიმპოს მთის მკვიდრთა ბატონობის ეპოქის მითოსური ჰადესი ყველა გარდაცვლილ სულთა სამუდამო საუფლოდაა წარმოჩენილი. მზის სხივს მოწყვეტილი ჰადესის მკვიდრნი, შურისძიების ქალღმერთ ერინიების, სიკვდილის ღმერთ თანატოსისა და ვამპირების „მხიარულ“ გარემოცვაში მყოფნი, დაუსრულებელ ტანჯვად ქცეულ თავის არსებობას დღე და ღამე მისტირიან – ყველა გარდაცვლილთათვის მისჯილი ჰადესის შემზარავობა, არსებითად, თვით სიკვდილის მეტაფორული საზრისის, ამქვეყნადვე ფიზიკური არსებობის გაგრძელებისას, ადამიანთა სულიერად კვდომის შესაძლებლობის წარმომჩენია და არა ძველ ბერძენთა მსოფლალქმის აბსურდული სიპირქუშის.

აღსანიშნავია, რომ ყველაზე პირქუში, უნაყოფო, უსიხარულო საუფლოს მბრძანებელმა სწორედ განაყოფიერების, ახლის მშობადობის, სიცოცხლის შთამბერავი ძალისა და ენერჯის ქალღმერთს, უმშვენირესი, ლალი და მხიარული, მზისა და ყვავილების მოტრფიალე ქალიშვილი მოსტაცა. უნაყოფობოსა და შიმშილის გამომწვევმა დემეტრას გლოვამ ზევსს კომპრომისული გადაწყვეტილება მიაღებინა – პერსეფონე წლის ორ მესამედს დედასთან, ერთ მესამედს კი ჰადესთან ერთად ცხოვრობდა.

გაზაფხულზე ჰადესიდან პერსეფონეს დაბრუნებას

თან სდევს განაყოფიერება, მოსავლიანობა, გამწვანება, ბარაქა, აყვავება და სიხარული. მზის ამბორით თითქოს გაღვიძებული დედამიწა, ადამიანსაც გულუხვად ეგებება; ხეები ფოთლებს ისხამენ, ზურმუხტისფრად ქცეული მინდორ-ველი, ფერადოვანი ყვავილებით შემოსილი, მომაჯადოვებელ არომატს აფრქვევს.

სწორედ ზამთრისა და გაზაფხულის (ცხადია არა პირდაპირი, სეზონური გაგებით), სიხარულისა და სასოწარკვეთის, გარდაცვალებისა და დაბადების, კვდომისა და აღდგომის რადიკალურად განსხვავებულ ფსიქიკურ ტენდენციათა სიმბოლურად გამომხატველ მოვლენათა, განწყობათა, შეგრძნებათა, აზრთა თუ მდგომარეობათა დაპირისპირებით იწყება ჩეხოვის „სამი და“. პიესის პირველივე რემარკა, პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმული პირველივე სიტყვები, სწორედ სიცოცხლისა და სიკვდილის ინსტინქტების ამბივალენტური თანაარსებობისა და დაპირისპირების წარმომჩენია.

ჩეხოვის პიესებში ყოველგვარ კატაკლიზმებს მოკლებული ცხოვრების ერთ-ერთი რიგითი დღის „უწყინარობა“, სიუჟეტური ამბის ყოფითობა, სრულ კონტრასტშია მოვლენების შინაგან, სიღრმისეულ, მძაფრი დრამატიზმით აღსავსე არსთან.

პიესის დასაწყისშივე ავტორისეული რემარკა გვამცნობს, რომ მოქმედების ადგილი პროზოროვების სახლია, დრო კი მზიანი მხიარული განწყობის მომგვრელი ხუთი მაისის შუადღე. „მზიანი“ განწყობისა და მისი საპირისპირო პირქუში განწყობის კონტრასტულობის თემა, პიესის ერთ-ერთი გმირის, ოლგა პროზოროვას მიერ წარმოთქმულ პირველივე სიტყვებში ვლინდება. ოლგას თქმით, შარშან ამ დროს ციოდა, თოვდა და წვიმდა ერთდროულად. ოჯახის უფროსიც ამ დღეს – უმცროსი დის, ირინეს დაბადების დღესვე გარდაცვლილა – შარშანდელი და წლევანდელი ხუთი მაისის



შედარებისას, ოლგა ამბობს, რომ შარშან, ზუსტად ამ დროს მათ სახლში სიკვდილმა და დარდმა დაისადგურა; ირინე გულწასული იწვა, თავად ოლგამ არც კი იცოდა, მამის გარდაცვალებას როგორ გადაიტანდა, მაგრამ ერთი წლის თავზე, ოლგასვე თქმით, ამ მზიან კვირა დღეს არა მხოლოდ მსუბუქი განწყობით იხსენებენ წარსულს, არამედ თითქოს დიდი ხნის დავიწყებული სიხარულის გრძნობაც კი დაეუფლათ. სიცოცხლის ყოველდღიურად, წვეთ-წვეთობით დაკარგვის დეპრესიული განცდა მოულოდნელად წვეულმა სიხარულმა გაფანტა; ყველანი გამოცოცხლებულნი ჩანან, განსაკუთრებით კი თითქოს ფრთაშესხმული და გაციხკროვნებული ირინა.

უფროსი დის სიტყვების შემდეგ, ავტორისეული რემარკა გვამცნობს, რომ საათმა თორმეტჯერ ჩამოჰკრა, რასაც პაუზა, შემდგომ კი კვლავ ოლგას სიტყვები მოჰყვა იმის შესახებ, რომ შარშან, როდესაც მათ სახლში სიკვდილმა დაისადგურა, საათმა ასევე თორმეტჯერ ჩამოჰკრა.

როგორც მითოლოგიურ, ასევე რელიგიურ ტრადიციაში თორმეტი რიცხვი კოსმიური წესრიგის (თორმეტსაათიანი დღე-ღამისა თუ წელიწადის თორმეტთვიანი ციკლის) გამომხატველია და, იმავედროულად, საკრალურთან (ანტიკური მითოლოგიის თორმეტი ღვთაება, წმინდა გრაალის თორმეტი რაინდი, ქრისტეს თორმეტი მოწაფე) ასოცირებული. შესაბამისად, თორმეტი რიცხვი ორი „წესრიგის“ – კოსმიურისა და მეტაფიზიკურის, ემპირიულისა და ყოფიერებისეულის უზენაესი ერთიანობის წარმომჩენადაც შესაძლოა მოვიაზროთ.

ძრავლისმთქმელი ლაკონურობითა და ყოველი ზედმეტი სიტყვის მოძულეობით გამორჩეული ჩეხოვისთვის, ცხადია, ამჯერადაც უცხოა ამინდების, წელიწადის დროების, თვეების, კვირის დღეების, რიცხვებისა და საათების არაფრისმთქმელი, პედანტური

სიზუსტით აღნუსხვისა და შედარების მანია. „სამ დაში“ თორმეტი საათის დადგომა, უკვე განვლილად ქცეულ დღესთან დამშვიდობების, წარსულის ჩაბარების მაუწყებელი, ჩეხოვისეული პიესის მეტაფორული საზრისის კონტექსტში, შესაძლოა, სწორედ ძველთან განშორებისა და ახლის ძიების – ადამიანისვე შინაგანი ტრანსფორმაციის პოტენციური შესაძლებლობის წარმომჩენ ჭეშმარიტების „წამად“ აღვიქვათ.

მამის გარდაცვალებისა თუ ნებისმიერი სხვა საბაბით, გარე სამყაროსთან პირველადი, სიმბიოზური ერთიანობის ედემისეული იდილიიდან განდევნის პარადიგმის განმეორებადი ჩეხოვისეული გმირი მარადიული დილემის წინაშე აღმოჩნდება: კვლავ ნაცნობში, ჩვეულში, გასაგებში, დედის რძესავით შესისხლხორცებულში (იქნება ეს წარმოდგენები, შეხედულებები, აზრები, განცდები, მისწრაფებები) დარჩენასა და ახლის, უცნობის, უცხოს მიმართულებით მოძრაობას შორის.

პროზოროვების ცხოვრებაში შარშანდელი, ზამთარივით სუსხიანი და პირქუში მაისის დღე, ოჯახის უფროსის გარდაცვალებისა და მისი უმცროსი ქალიშვილის გულწასულობასთან დაკავშირებული, არსებითად სცდება კონკრეტული დანაკარგით გამოწვეული ოჯახური დარდისა თუ დრამის მოტივს. სიუჟეტური თვალსაზრისით, მამის სიკვდილით გამოწვეული ირინას გულწასულობა, პარალიზება-გახევების მდგომარეობა, პიესის სიღრმისეული საზრისის კონტექსტში სწორედ სიცოცხლეშივე, ფიზიკური არსებობის გაგრძელებისას, ადამიანის ზეზეულადვე კვდომის, შინაგანი გახევების, გაშეშების საშიშროებასა თუ რეალობასთან ასოცირდება; სიცოცხლის ტკბობისა და გახარების უნარის მზარდი დაქვეითება, ცხოვრებისადმი შიშისა და უნდობლობის გრძნობის მოძალება (იქნება ეს აპათიის, მოწყენილობის, მელანქოლიის, შფოთისა თუ სხვა სახით გამოვლენილი) აშკარად სცდება მშობლის დანაკარგით გამოწვეული პირქუში განწყობის განცდას.



ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ გაზაფხულის მსგავსად, სწორედ აღდგომასთან, ახლის მშობადობასთან ასოცირებული კვირა დღე იმავდროულად უმცროსი დღის, ირინეს დაბადების დღეც აღმოჩნდება, რომლის თქმითაც, თავად ვერ გაუგია, რატომ ეწვია უცაბედად უსაზღვრო ბედნიერების, სილალისა და თავისუფლების, აღმაფრენისა და ფრთაშესხმის, უკიდუგანო ცისა და სივრცის განცდის ექსტაზი.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მზიანი ამინდისა და სიხარულის მომტანი კვირა დღე, არსობრივად, არა იმდენად პიესის ერთ-ერთი გმირის „კალენდარული“ დაბადების დღის, რამდენადაც ამქვეყნადვე, სიცოცხლეშივე ადამიანის მკვდრეთით აღდგომის, ჰადესში ძილისგან გამოღვიძების შესაძლებლობის წარმომჩენია; გარედან გაპირობებული, შეზღუდული, მძინარე ცნობიერების მარწუხებიდან გათავისუფლების შესაძლებლობის მომცველი.

პიესის დასაწყისშივე პირველივე ავტორისეული რემარკისა თუ პერსონაჟთა მიერ წარმოთქმულ პირველივე სიტყვებში გამოვლენილი ეროსისა და თანატოსის, სიცოცხლის დამამკვიდრებელი თუ სიკვდილისკენ მსწრაფი ფსიქიკური ტენდენციის ამბივალენტური თანაარსებობის მოტივი სულ უფრო მზარდი ინტენსივობით პპოვებს შემდგომ განვითარებას.

პიესის დასაწყისი სიკვდილისა და სიცოცხლის ინსტინქტების ძალთა თანაფარდობის მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებისა და იმავდროულად ამავე ბალანსის შემდგომში დაცვის შეუძლებლობის წარმომჩენია; გარედან გაპირობებული, შეზღუდული, მძინარე ცნობიერების მარწუხებიდან გათავისუფლების შესაძლებლობის მომცველი.

გაზაფხულის მზიან დღეს, ხალისიანი, სიხარულით აღსავსე გაღვიძება იმ უჩვეულო შეგრძნების, ბედის იმ მოულოდნელი საჩუქრის სახით ეწვევა აპათიაში

ჩაძირულსა და გახევებულ ასულთა სამებას, რომლის ცნობა, აღქმა, განცდა, წვდომა – შესაბამისად კი ქარით მოტანილის ქართვე წაღებულისგან ქცევის ნაცვლად რეალიზება, უკვე თავად ადამიანზეა დამოკიდებული; სულიერი შრომისა და ძიების მისეული მზაობისგანაა განუყრელი.

სწორედ სიხარულის, აღმაფრენისა და შთაგონების განცდას მიიჩნევს არა ერთი საგულისხმო ფსიქოლოგი (იქნება ეს აბრაჰამ მასლოუ თუ რობერტო ასაჯოლი) ადამიანის მიერ საკუთარ ჭეშმარიტ მესთან, საკუთარი პიროვნების სულიერ ცენტრთან თუ განზომილებასთან გამოღვიძების შესაძლებლობის მაუწყებლად.

„იდუმალი“ სიხარულის გრძნობა (განსაკუთრებული სახიერებით ევროპულ პროზაში ერნესტ ჰოფმანისა და მარსელ პრუსტის გენით უკვდავყოფილი) ყოველთვის ჭეშმარიტ „მესა“ და ჭეშმარიტი სიცოცხლის პულსაციის, ყოველდღიური, ნაცნობისა და ჩვეულისაგან განსხვავებული არსებობის შესაძლებლობის განცდის გამომხატველია.

იმავედროულად, ადამიანის სულიერად გამოღვიძების, „მკვდრეთით“ აღდგომის, აღორძინების შესაძლებლობის სპონტანური შეგრძნება, სიცოცხლის იმ მარად შემოქმედებითი, მარად ახლის მშობადი სულისკვეთების გამომხატველია, რომლის შენარჩუნება თავისთავად, უშრომელად, გარედან დახმარების იმედსა თუ მოლოდინში გახევებით შეუძლებელია.

გაზაფხულის თავისთავად დადგომის, ბუნების თავისთავად გამოღვიძებისა და აყვავების ციკლურად განმეორებადი კანონზომიერებისგან განსხვავებით, ჰადესში პირველშობადობის ძილისგან გამოღვიძების შანსი მხოლოდ მის მიერვე რეალიზებადი პოტენციის სახით ეძლევა ადამიანს.

ანტონ ჩეხოვის პიესაში „სამი დღის“ ცხოვრება კრიტიკული-ეგზისტენციალური არსებობის თვალსაზრი-

სით, იმ სამკვდრო-სასიცოცხლო მნიშვნელობის წუთით იწყება, რომლის ხელიდან გაშვება არყოფნის ჰადესისეულ წყვდიადში ჩარჩენის, იუნგისეულ არქეტიპთა ენას თუ მივმართავთ, მძინარე მზეთუნახავთა ვერ გაღვიძების, სულიერი თვითმკვლელობის ტოლფასია.

ჭეშმარიტების წამის გაელვების სიმბოლურ გამოდახილად ქცეული თორმეტი საათის დადგომა, სწორედ არსებულისა და მოცემულის, ნაცნობისა და ჩამოყალიბებულის საზღვრების გადამლახავ პოტენციურში გასვლის იმ დროის წარმომჩენია, მერაბ მამარდაშვილი ყოფიერებისეულ, ონთოლოგიურ, სულიერ, ხან კი საკუთარ დროდ რომ მოიხსენიებს: „შენი მოვალეობაა, რაღაც გააკეთო და გააკეთო სწორედ ეხლა, როცა საათი შენსკენ იხრება, აი დრო, როცა საათი შენსკენ იხრება და შენ რაღაც უნდა გააკეთო, არის ნამდვილი დრო. დავარქვათ ასეთ დროს საკუთარი დრო“.¹

„საკუთარი“ დროის ხელიდან არგაშვება ყოველთვის სიღრმისეულთან, უხილავთან, პარადოქსალურთან, არსობრივთან მიმართებაში გამოღვიძების შინაგან გზასა და პროცესს უკავშირდება და არა ლანგარზე მორთმეული პასუხების, მიზნებისა და საზრისების მოლოდინში გახევებას. უცნობში, შესაძლებელში, პოტენციურში გასვლის მოწოდების შესმენა, ცხადია, უკვე თავად ადამიანზეა დამოკიდებული; ძველთან დამშვიდობებისა და ახლის ძიების მისეული მზაობის-განაა განუყრელი.

სწორედ ჭეშმარიტების წამის გაელვების წინაშე, იდუმალი სიხარულის განცდის წინაშეშეჩერების, ჭეშმარიტი კითხვის დასმის შრომაში შეჩერების ნაცვლად, ჩეხოვისეული „სამება“ (არსებითად ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წარმომჩენი) თავისუფლებისა და ბედნიერების შეგრძნებას აღთქმულ მიწად, დაკარგულ სამოთხედ თუ

¹ მერაბ მამარდაშვილი, ფილოსოფიის საფუძვლები, თბ., 2014, გვ. 92



ღვთის სასუფევლად მიჩნეულ მოსკოვში გამგზავრების იმედსა თუ წინათგრძნობას უკავშირებს.

თავად ადამიანშივე პოტენციურად არსებულის (იქნება ეს შინაგანი განძის, შინაგანი ადამიანის თუ თვითობის არქექტიპის სახით მოხსენიებულის) გარე სამყაროში „წარმგზავნი“, გარე სამყაროში პროეცირებადი ჩეხოვისეული გმირი სიცოცხლის სისავსის განცდას არა მისსავე შინაგან მდგომარეობად, შინაგან მონაპოვრად, მის მიერვე რეალიზებადი პოტენციის გამოძახილად, არამედ ემპირიული დროისა და სივრცის კუთვნილებად მიიჩნევს.

მუდამ გარედან გაპირობებული ცნობიერების ლაბირინთიდან არიადნეს ძაფივით მხსნელი იდუმალი ძახილის შესმენა გზას და არა მდგომარეობას, ძიებას და არა მოლოდინს საჭიროებს. თუმცა, ვერც კი ასწრებენ ჩეხოვისეული გმირები კითხვის დასმას, რომ პანაცეად მიჩნეულ მოსკოვში გამგზავრების იმედით „ფრთაშესხმული“ პასუხი შეუვალი კედელივით აღიმართება მათსა და მათსავე რეალურ განცდებს, მისწრაფებებს, შესაძლებლობებს შორის. ვერც კი ასწრებს რომელიმე მათგრანი უცხოთა და უცნობის მიმართულებით მოძრაობის დაწყებას, რომ კვლავ ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილის, გაგებულის, დადგენილის უძრაობაში ხევდება. პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟის, ვასილი სოლიონის თქმისა არ იყოს: „ვერც კი მოასწრო ორამდე დათვლა, უმაღლეს თათებქვეშ მოიგდო დათვმა“.¹ საგულისხმოა, რომ სოლიონის ნათქვამ ფრაზასაც ცნობილი ჩეხოვისეული პაუზა, შემდგომ ოლგას ქვითინი და ამ ქვითინზე მაშას გაღიზიანებული რეპლიკა მოჰყვება. თუმცა, საბოლოოდ, პიესაში რამდენჯერმე სიმპტომატური „აკვიატებით“ განმეორებული ფრაზა კიდევ ერთ დაუსმელ, უნაყოფოდ

¹ ანტონ ჩეხოვი, „სამი და“, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, №9, გვ. 155



გაელვებულ კითხვად, კიდევ ერთ ხელიდან გაშვებულ შესაძლებლობად იქცევა.

ადამიანის მიერ აკვიატებული მელოდიასავით „უძისამართოდ“ გაულერებული ფრაზის მსგავსადვე გაისმის შუათანა დის, მაშას განწყობის გამოძახილად ქცეული პუშკინისეული სტროფები: „ზღვასთან მდგარი მწვანე მუხა, ოქროს ჯაჭვებზედ შებმულია... ერთთავად ამ სტრიქონებს ვიმეორებ (წუწუნით) დილიდან ამეკვიატა“.¹

ვერც კი ასწრებს ჩეხოვისეული გმირი მისთვისვე გაუგებარი მიზეზით დაუფლებულ განწყობასა თუ ფრაზაზე დაფიქრებას, რომ ნებისმიერი კითხვის დაბადების, თითქოს ფეხდაფეხ მიმდევარი პასუხიც არ დააყოვნებს. გაუგებარ აკვიატებაზე პასუხს კი უმეტესწილად უმნიშვნელოდ, წვრილმანად, შემთხვევითად მიჩნეულ მოვლენათა შესახებ არსებული აზრის ინერცია განსაზღვრავს.

თუმცა სწორედ უმნიშვნელოდ, წვრილმანად, ბანალურად მიჩნეულში არსისეულის ხედვისა და ცნობის გარეშე, შეუძლებელია იმ შინაგანი სიცარიელისა და მოწყენილობის დაძლევა, რომლის პროექტირების – საკუთარი ფსიქიკური შინაარსის სხვისადმი მიწერის ობიექტად, ჩვეულებისამებრ გარე სამყარო იქცევა; იქნება ეს ქვეყანა, ეპოქა, ქალაქი, სოციუმი თუ ყველაფერი ერთად. ჩვეულებისამებრ, სწორედ საკუთარი შინაგანი სტაგნაციის, გახევებისა და უღიმღამობის პროექტირების შედეგად ჩნდება მოწყენილობის ის განცდა, ამჯერად, უკვე გოგოლის ციტირებადი მაშას პათოსში რომ გამოსჭვივის: „გოგოლმა თქვა „მოსაწყენია, ბატონებო, ამქვეყნად ცხოვრება“.“²

38920

¹ ანტონ ჩეხოვი, „სამი და“, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, № 9, გვ. 140

² ანტონ ჩეხოვი, „სამი და“, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, № 9, გვ. 144



თუმცა ამ თითქოს ცხადზე უცხადესი ფრაზის წინაშე „გაქროლებაც“, – ამქვეყნიურის რაობის შესახებ არსებული ცოდნის „სიცხადეც“, სწორედ ამქვეყნადვე არსებულის, მოცემულის, შესაძლებლისა და რეალიზებადის, მართლაც და, იმქვეყნად წარგზავნის მიზეზად იქცევა, – ამქვეყნადვე არსებული „იმქვეყნისგან“, როგორც მერაბ მამარდაშვილი ამბობდა. მიწაზევე არსებული ზეცისგან განძარცვულ რეალობაში კი მართლაც აუტანლად მოსაწყენია ცხოვრება; წუთისოფლის ჯაჭვებად აღქმული ტუსალობაც შინაგანი დილეგის ფანტომურ ანარეკლად იქცევა – უხილავის ხილულ, მაგრამ ამჯერადაც შეუსძენელ მეტაფორად გვევლინება.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ „სამი დის“ დასაწყისში პიესის გმირები შინაგანი დილეგის წინაშე აღმოჩნდებიან: – გაზაფხულზე, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ ძალებთან გაიგივებული, მითოსური პერსეფონეს მსგავსად, ჰადესში ძილისაგან გამოღვიძებასა თუ ასევე გაზაფხულზე, ზამთრის ძილის შემდეგ გამოღვიძებული, შინაგანი დათვისვე თათებქვეშ; ერთხელ და სამუდამოდ ათვისებულში, გახევებისკენ მსწრაფი ფსიქიკური ტენდენციის – „თათებქვეშ“ მოქცევას შორის.

შინაგანი დათვის როგორც უმეცარი, ბნელი, კითხვის დასმის – დაეჭვების, რეფლექსიის, ძიების უუნარო დესტრუქციული ძალისა თუ საწყისის მოქმედება სწორედ აქ და ამჟამად არსებულის, შესაძლებელის, შესაცნობის, აღსაქმელისა და განსაცდელის სამომავლო ცხოვრებაში „წარგზავნით“ ვლინდება; განურჩევლად იმისა, იქნება ეს პანაცეად მიჩნეული მოსკოვის, კაცობრიობის ნათელი მომავლისა თუ სამუდამო ნეტარების სახით მოაზრებული, არსებითად შინაგანი „ზეცისვე“ პროექცია.

თავის წიგნში ღარიბი თეატრის შესახებ, ცნობილი



პოლონელი რეჟისორი ეჟი გროტოვსკი წმინდა გრაალზე ერთ-ერთ ვერსიას იხსენებს, რომლის თანახმადაც პარსიფალის მიერ კითხვის არ დასმას (ჰადესის მიერ პერსეფონეს მოტაცების მსგავსადვე) ქვეყნის უნაყოფობა მოჰყვება: „შეკითხვების არდასმა ეს არარაობა დოქტორის როლია და მაშინ, ჩვენი ცხოვრება ნაბიჯ-ნაბიჯ განადგურდება და ღმერთმა უწყის საიდან მოეხვევა მას თავზე რაიმე ხაზი, არანაირი საერთოთი ჩვენს მისწრაფებებთან და თავად ჩვენ დავიტანჯებით და გავჩუმდებით და ვიქნებით ეულნი. აი, რატომ მეჩვენება, რომ არ ღირს ამ შეცდომის, პარსიფალის შეცდომის გამეორება“.¹

პარსიფალის შეცდომის უსასრულოდ განმეორებადი, ტიპური ჩეხოვისეული გმირის, მაშა პროზოროვას თქმით – ან უნდა იცოდეს რისთვის ცხოვრობს, ან ყველაფერი სულერთია. ერთხელ და სამუდამოდ უზენაესი ინსტანციის მიერ დადგენილი ჭეშმარიტებით დაჯილდოვების მსურველი ჩეხოვისეული გმირისთვის ცხოვრების საზრისი იმ საიდუმლოდ მოიაზრება, რომელსაც სამომავლოდ უფლის ნებითა თუ კაცთა მოდგმის კოლექტიური ძალისხმევით შედეგად ფარდა აეხდება. მეცნიერების უთვალავ მიღწევათა მსგავსად, დღის სინათლეზე „გამოფენილი“ ჭეშმარიტება იმ სულიერ განძად მოიაზრება, რომლის არსი და ბუნება ერთხელ და სამუდამოდ აღმოჩენილის, გაგებულის, ახსნილის სიცხადეს გულისხმობს. სულიერი „ჯანდაცვის“ საყოველთაო პროგრამის იდეალურ ნიმუშად მოაზრებული ჭეშმარიტების რეცეპტი, ჩეხოვისეული გმირის აზრით, პროგრესისკენ განუხრელად მსვლელი კაცობრიობის სამომავლო მონაპოვრად იქცევა.

„სამი დის“ ფინალში – მელანქოლიის, აპათიურობის, ზეზეულადვე ძილის მდგომარეობის გამომხატველ ფინალში, ერთმანეთს ჩახუტებული დები, ხავსმოჭიდუ-

¹ ეჟი გროტოვსკი, სათეატრო მემკვიდრეობა, თბ., 2008, გვ. 89

ბულივით იმეორებენ ყოველივესთვის ნათელის მომფენი ჭეშმარიტების დამკვიდრების მოლოდინში უკვე საბოლოოდ „ჩარჩენისა“ და მიძინების პათოსის გამომხატველ სიტყვებს:

„**ირინა:** (თავს მკერდზე აყრდნობს ოლგას) – დადგება დრო და ყველა გაიგებს, რისთვის ხდება ყოველივე, რატომ იტანჯება ხალხი ასე, ყველა საიდუმლო ამოიხსნება, მანამდე კი უნდა ვიცხოვროთ.

ოლგა: მუსიკა ისე მხიარულად, ისე ხალისიანად უკრავს, რომ ასე მგონია, ცოტა კიდევ და გავიგებთ, რატომ ვცოცხლობთ, რატომ ვიტანჯებით, ოღონდ ეს გამაგებინა, ოღონდ ეს გამაგებინა“.¹²

ყოველივე უცნობის, ფარულის, იდუმალისა და, იმავდროულად, მარად ახალ საზრისთა მშობადი კითხვების ესოდენ მოშიში ჩეხოვისეული გმირი იმ ყოვლისამხსნელი ცხოვრების საზრისით დაჯილდოვებას მოელის, ალბერ კამიუ, ჭეშმარიტების ფოსტით მიღების მოლოდინს რომ უწოდებს.

გაზაფხულის დადგომასთან ერთად, მითოსური პერსეფონეს ჰადესიდან დაბრუნების მსგავსად, ადამიანსაც ეძლევა ჰადესში პირველშობადობის ძილისგან გამოდვიძების შესაძლებლობა; სწორედ ნაცნობის, ჩვეულის, გაგებულისა და ახსნილის ნგრევის ქაოსიდან შობადი პოტენციის რეალიზების შესაძლებლობა.

P.S.

კაუზა უკაუზობის შესახებ

ანტონ ჩეხოვის მრავლისმთქმელი ლაკონიურობით გამორჩეული დრამატურგიული ტექსტის მართლაც მომაჯადოებელ ხიბლს, უპირველესად სიტყვით არ თქმულის იდუმალი სიღრმე განსაზღვრავს. ლამის ქრესტომათიულ ჭეშმარიტებადაა აღიარებული აზრი

¹ ანტონ ჩეხოვი, „სამი და“, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, № 9, გვ. 158

ჩეხოვის პიესებში (განსაკუთრებით ამ მხრივ, ვფიქრობ „სამი და“ გამოირჩევა) დუმილის იმ ძალისა და მნიშვნელობის შესახებ, რომლის ანალოგიც ძალზე მწირად მოიძებნება მსოფლიო დრამატურგიაში. იმავედროულად, ჰოფმანის პატარა ციხესთვის ყველა შესაძლო ღირსების მიწერის მსგავსად, ჩეხოვისეული პაუზის იდუმალი ხიბლი, გარკვეული თვალსაზრისით მისივე გმირებს მიეწერებათ, მათივე სიღრმისეული, ფარული განცდებისა და აზრების შინაგანი სისავსის გამოძახილად, უტყვ ანარეკლად აღიქმება. დრამატურგიულ ტექსტში ხშირად განმეორებადი ავტორისეული პაუზის იდუმალი სიღრმის პრიზმაში აღქმული დები პროზოროვები – აპათიური, მოწყენილი, ნაადრევ სიბერესა და უძლურებაზე მომჩივარნი, პიესის ფინალში გამოფიტულნი და ზეზეულადვე მძინარენი (რასაც თავად ჩეხოვიც, პირად მიმოწერაში აღნიშნავს) სულიერად მდიდარ, ინტენსიური შინაგანი ცხოვრების მქონე „ინტროვერტიტებად“ აღიქმებიან.

მართლაც, მრავლისმომცველი საზრისით დამუხტული ავტორისეული პაუზისა და მისივე გმირთა აპათიური დუმილის თანხვედრა იმ პარადოქსალურ ეფექტს ქმნის, თავისი ბუნებით ფროიდის მიერ აღმოჩენილი პროექციების მექანიზმს რომ მოგვაგონებს; თუმცა ამ შემთხვევაში საკუთარი ფსიქიკური შინაარსისა და ტენდენციის ნაცვლად, ავტორისეული დუმილის სიღრმე მისივე პიესის გმირებს მიეწერებათ. იმავედროულად, შესაძლოა, სწორედ ორი საპირისპირო პათოსის მომცველი დუმილის უცნაური თანაარსებობა, ჩეხოვის დრამატურგიული ტექსტის „ქარიზმატული“ იდუმალებისა და ხიბლის ერთ-ერთ განმსაზღვრელადაც იქცევა.

ვერბალურად გამოუვლენელის, მაგრამ უჩინარად არსებულთა აღსავსე ავტორისეული პაუზა, ჩვეულებისამებრ, „სამი დის“ მხრიდან მათი ყველაზე

სანუკვარი, ინტიმური განცდების, შეგრძნებების, შთაბეჭდილებებისა და ფიქრების მომცველი პირადი სივრცის ყოფითი საუბრითა და კომუნიკაციით გაუფასურებისგან დაცვის საშუალებად აღიქმება. მაგრამ პირადი სივრცის დაცვას, უპირველესად, ამ სივრცის მოპოვება სჭირდება, წინააღმდეგ შემთხვევაში დასაცავიც არაფერია, მხოლოდ – დასაფარი.

ჩეხოვისეული პაუზა: პაუზა – კითხვა, პაუზა – დაეჭვება, პაუზა – მოწოდება, პაუზა – ძახილი, იმ შინაგან გზავნილად იქცევა, რომლისგანაც მუდმივ გაუცხოებას, რომლის მუდმივ შეუსმენლობასა და უარყოფას ახდენენ ჩეხოვისეული დრამის გმირები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- რისმაგ გორდეზიანი, მითების სიბრძნე, თბ., 2005.
- მერაბ მამარდაშვილი, ფილოსოფიის საფუძვლები, თბ., 2014.
- ანტონ ჩეხოვი, „სამი და“, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, № 9.
- ეჟი გროტოვსკი, სათეატრო მემკვიდრეობა, თბ., 2008
- Чехов А.П., «Письма», Собрание сочинений», т. XI, М., 1974.
- Assagioli R., Psychosynthesis. New York, 1971.
- Юнг К.Г., Архетип и символ, М., 2015.

პინოპეტოღნეობა



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

**„სლავიანური იდეოლოგია“,
საბჭოური/პოსტსაბჭოური იდენტობა
და სტიმულიზაცია**

მილან კუნდერა თავის ცნობილ ესეიში – „მოპარული დასავლეთი ანუ აღმოსავლეთ ევროპის ტრაგედია“¹ – წერს, რომ რუსები ყველაფერს სლავიანურს უწოდებენ, რათა შემდეგ, ყველაფერი რუსულად მონათლონ. სლავიანური სამყარო, იგივე ჩეხეთი, არასდროს ენათესავებოდა რუსეთს. პოლონეთი, მთელი თავისი ისტორიის განმავლობაში, რუსეთის მტერი იყო.

არსებობს ევროპული ერთობა, იდეოლოგია, იდენტობა... როცა გერმანული (ისევე როგორც ანგლოსაქსონური) კულტურა მსოფლიოს ჰეგემონის როლში ევლინება, ეს დამლუპველია. რუსეთს ყოველთვის ჰქონდა იგივე ამბიციის, მაგრამ ვერასდროს მოახერხა...

ვფიქრობ, კუნდერას ეს ტექსტი ქრესტომათიულია. პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ არ არსებობს ისეთი წარმონაქმნი, როგორიცაა „სლავიანური იდეოლოგია/იდენტობა“. „სლავიანური“ შეგვიძლია გავიგოთ როგორც – „რუსულ-იმპერიული“. XIX საუკუნეში არსებულ ცნობილ დაპირისპირებაში „სლავიანოფილებსა“ და „დასავლეთელებს“ შორის, იოლად დავინახავთ ამგვარი „დაპირისპირების“ ხელოვნურ ხასიათს. ეგრეთ წოდებული რუსული რელიგიური ფილოსოფიის წარმომადგენლები

¹ იხ.: მილან კუნდერა, მოპარული დასავლეთი ანუ აღმოსავლეთ ევროპის ტრაგედია <https://burusi.wordpress.com/2010/06/18/milan-kundera/>

(ნიკოლაი ბერდიაევი, ვლადიმირ სოლოვიოვი) და მათი იდეები, ხშირ შემთხვევაში, რეაქციონიზმის თუ არა, შოვინიზმის გამოხატულება ნამდვილადაა. რეტროგრადულ ფსევდო რელიგიურ ნაციონალიზმს ვერ ასცდა ისეთი გენიალური მწერალიც, როგორცაა – ფიოდორ დოსტოევსკი. რუსული კულტურის ერთ-ერთი მთავარი ორიენტირი იყო და რჩება მესიანიზმი, რაც სოციალურ სივრცეში ტრანსპონირებული იმპერიულ-საბჭოთა პოლიტიკაა და სხვა არაფერი.

ვინაიდან არ არსებობს სლავიანური და იგულისხმება – რუსული კულტურული იდენტობა/ჰეგემონია, შესაბამისად, რეალურად მხოლოდ ევროპული რჩება. დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპის დისკრეტულობაც სრულიად ხელოვნური ხასიათისაა და რუსული იმპერიული, შემდგომ კი – საბჭოური პოლიტიკის შედეგია. „აღმოსავლეთ ევროპულიც“ ისეთივე ხელოვნური წარმონაქმნია, როგორც „საბჭოური“ ან „სოციალისტური“, „პოსტსაბჭოური“ ან „პოსტსოციალისტური“.

რუსეთს ყოველთვის ჰქონდა ამბიცია, მაგრამ ვერასდროს გახდა „მსოფლიო კულტურა“. მთელი ეს „სლავიანური“, „საბჭოური“, „პოსტსაბჭოური“, „აღმოსავლეთევროპული“, „სოციალისტური“ და „პოსტსოციალისტური“ იდენტობები, როგორც ხელოვნური წარმონაქმნები, თავის მხრივ, ამ ქვეყნების ისტორიულ-კულტურულ მესხიერებასა და ცნობიერებაზე ნეგატიურად აისახა. ხოლო ის, რაც ხელოვნური წარმონაქმნია, შობს იდენტობის კრიზისს.

ნაციონალისტური იდეოლოგია, როგორც ამ პროცესის გაგრძელება, ასევე ქმნის ხელოვნურ ბარიერებს – იზოლაციას, შეზღუდულობას. აუცილებელია იდენტიფიცირება/ინტეგრაცია ისეთ დიდ სივრცეში, როგორცაა – ევროპული იდენტობა/კულტურა.

აღმოსავლეთ ევროპა ისტორიის მსხვერპლია ისევე, როგორც ჩვენი სივრცე. ამ სიტუაციაში „არა

რუსეთს!“ – თვითგადარჩენის ტოლფასია: რუსული გაიგივებულია დისკრიმინაციასთან, ანტიდემოკრატიულ, ანტილიბერალურ სახელმწიფო იდეოლოგიასთან და პრაქტიკასთან, ყველაფერთან, რაც თავის თავში ავტორიტარიზმის ნიშნებს ატარებს. ჩვენ კი არ ვართ ბოლომდე თავისუფალი ამ წარსულისგან, ამ მძიმე მემკვიდრეობისგან.

ის, თუ როგორია „დემოკრატიულ-ლიბერალური“ საქართველო და ქართველობა, როგორც რუსული იმპერიული და საბჭოთა რეჟიმის მემკვიდრე, კარგად ჩანს სოციალურ ქსელში. ამჯერად, მინდა ქართულ კინოსა და კონკრეტულ ფილმებზე დაყრდნობით, გავაანალიზო ეს მძიმე მემკვიდრეობა და რეალობა. პირველია ნინო ორჯონიძისა და ვანო არსენიშვილის დოკუმენტური ფილმი „ინგლისურის მასწავლებელი“ (2013).

ფილმის კოლორიტული გმირი ელშუქი ტყებუჩავა, სამეგრელოში, სოფელ საჯიჯაოს სკოლის დირექტორია. ის ფიქრობს: ერთი რელიგია და ერთი ენა რომ არსებობდეს, არ იქნებოდა ომები. თუკი ენას გამოვრიცხავთ, ეს სიტყვები რუსი ფილოსოფოსის ნიკოლაი ბერდიაევის კონცეფციას – „სობორნოსტს“ იმეორებს, რაც ნიშნავს – ღმერთი, მეფე და რუსეთი.¹ უფრო ფართოდ, ესაა პროტესტანტული ინდივიდუალიზმისა და კათოლიკური ავტორიტარიზმის უარყოფა, ანუ ზოგადად დასავლური ფასეულობებისგან გამიჯვნა. სწორედ ესაა ელშუქის საოცნებო სისტემა! თანაც, უნდა გვახსოვდეს, რომ საჯიჯაო და ელშუქი არაა მხოლოდ კერძო, ან კონკრეტული შემთხვევა... – სულ მცირე, იგი ქართული ელექტორატის იმ სეგმენტს წარმოადგენს, ვინც საპარლამენტო არჩევნებში პრორუსულ პარტიებს აძლევს ხმას.

¹ იხ.: Бердяев Н. «Философия свободы. Смысл творчества». М., 1989

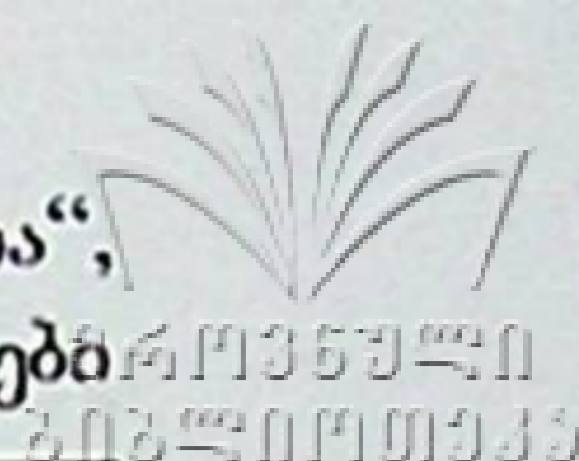
„ოცნება“ ფილმის დიალოგებში ხშირად ფიგურირებს. რაზე ოცნებობენ საჯიჯაოს სკოლის მოსწავლეები? – როგორც ირკვევა „თბილისზე“. და, ისევ რუსული „ხსნის“ ფორმულა მახსენდება, გახსოვთ ალბათ – „მოსკოვი, მოსკოვი“ (ა. ჩეხოვი, „დები“). უბრალოდ, სოციალური ამ შემთხვევაში, კონტექსტია განსხვავებული.

საჯიჯაოს/ქართულ ოცნებას ბრედლი ნელსონის, მოხალისე ინგლისურის მასწავლებლის, ოცნება უპირისპირდება. ის ბავშვებს ასმენინებს სიმღერას, ფილმიდან – „მუსიკის ჰანგები“. თავის უტყუვ მოწაფეებს, რომელთაც მთელი ფილმის განმავლობაში, ლამის მხოლოდ ერთი სიტყვა – „თბილისი“ დააცდენინა, მოუწოდებს – აიხდინონ ოცნება, – თუმცა ვერ გარკვეულა მათ ოცნებებში ისევე, როგორც ქართულ „ტრადიციებში“.

მწერალი და პუბლიცისტი ზაზა ბურჭულაძე თავის რეცენზიაში – „თოჯინები იცინიან“ წერს, რომ „სისტემა არ იღებს მას (ბრედლის – ი. დ.). როგორც კ.-ს (ფ. კაფკა, „ციხესიმაგრე“), ისე ბრედლის, არავინ აგდებს ღიად სოფლის ქრონოტოპოსიდან“.¹ თუმცა, მას ისეთივე ეჭვის თვალით უყურებენ, როგორც ამერიკულ ხორბალს. და მთელი ეს გარეგანი „სტუმართმოყვარეობა“ მით უფრო ფსევდოს ხდის აქ არსებულ ჩაკეტილობასა და უცხო სადმი შიშს.

ფიზიკაში აღარ არსებობს ობიექტის, სუბიექტის თუ გარესამყაროს განცალკევება (ნილს ბორისეული დამკვირვებელი – ობიექტის ჯაჭვი, ჰიპოთეტიკური რეალობის სანაცვლოდ). ბრედლი დამკვირვებელი – საზომი მოწყობილობაა. დაკვირვება, კომუნიკაციის აქტი შეცნობის საფუძველი ხდება და საზომი (ბრედლი) ზემოქმედებს ობიექტზე. ანუ – ზღვარი წაშლილია.

¹ იხ.: ზაზა ბურჭულაძე, თოჯინები იცინიან, ჟურნალი Filmprint, № 2/2011



მოწაფეების საგამოცდო ტესტებს ინგლისურ ენაში ციალა მასწავლებელი ავსებს. ასეთია ევრო-ამერიკული ინტეგრაციის ქართული ადაპტაცია. ფილმიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ ჯერ კვლავ რუსულ-საბჭოური გვენატრება, გვიყვარს და რაც მთავარია – არ გვეთმობა.

ვილჰელმ რაიხი თავის წიგნში „სექსუალური რევოლუცია“ ამბობს, რომ სოციალური რევოლუცია შეუძლებელია სექსუალური რევოლუციის გარეშე. გავიხსენოთ ქართული ფილმები, სადაც განსხვავებული სექსუალური ორიენტაციის გმირი იქნება. მე მხოლოდ ერთი მახსენდება – ლაშა ცქვიტინიძის „მე ვარ ბესო“. ამ ფილმზე აუცილებლად შევჩერდებით ქვემოთ.

ქართულ კინოში, ზოგადად, სექსი არ არის ისევე, როგორც იშვიათად არიან სხვა ეროვნების ან რასის გმირები. საბჭოთა პერიოდში მრავლად იყო რუსი ეროვნების გმირი, რა თქმა უნდა, როგორც ჩვენი ძმები, ერთმორწმუნეები და კეთილისმსურველები. პოსტსაბჭოთა კინოც არ გამოირჩევა მულტიკულტურულობით. გვხვდებიან აფხაზები, ესტონელები. აქედან აფხაზები, ჩემი აზრით, ისევე არიან წარმოჩენილნი, როგორც რუსულ ფილმებში და ზოგადად რუსულ კულტურულ ნარატივში – ჩეჩნები: არა უცხო, არამედ როგორც შენი ნაწილი, უმცროსი ძმა, ვის მიმართაც გარკვეული მოვალეობა-პასუხისმგებლობა გამოძრავებს, თუნდაც იმპერიული.

საერთოდ ვერ ნახავთ ქართულ კინოში არაევროპული რასის წარმომადგენელ პერსონაჟებს. თითქოს სამყარო მხოლოდ ჩვენ ვართ – ევროპული რასა. მაშინ, როცა ამერიკულ ფილმებში ვხედავთ იაპონელებს, ჩინელებს, ცხადია აფროამერიკელებს; ევროპულ კინოში კი – თურქებს, არაბებს, ინდუსებს და ა.შ.; ჩვენი რეჟისორები ვერ, ან არ ხედავენ თანამოქალაქე ინდუსებს, ჩინელებს, ირანელებს, თურქებს, რომ

არაფერი ვთქვათ აფროამერიკელებზე. ვფიქრობ, აქაც რუსულ-მესიანურ-მართლმადიდებლური დისკურსის გავლენა იკვეთება და ავტორიტარული კულტურული დისკურსის გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე. „უცხო“ რასობრივი, კულტურული, რელიგიური დისკრიმინაციის ხარჯზე არაფერი კარგი, ღირებული არ შეიქმნება ამ ქვეყანაში.

„ჩვენ მტკიცედ უნდა გვჯეროდეს თავისუფლების კულტურის უპირატესობისა იმ ტრადიციებთან შედარებით, რომლებიც კანონიერად აცხადებენ ფანატიზმს, შეუწყნარებლობასა და რასიზმს. ასევე რელიგიურ, პოლიტიკურ და სექსუალურ ნიადაგზე დისკრიმინაციას“ – წერს მილან კუნდერა ზემოთ ნახსენებ ესეიში.¹

ამდენად, ქართული კულტურის, ქართული კინოს კრიზისიც ფართო, გლობალური ხასიათის მოვლენაა, რომელსაც კვლავ რუსული ნარატივის ზემოქმედებასთან და მძიმე ისტორიულ მემკვიდრეობასთან მივყავართ. აღმოსავლეთ ევროპაში ეს კრიზისი 2000-იანებიდან მოყოლებული ბოლო ათწლეულის მანძილზე დაძლეულია.

დავუბრუნდეთ განსხვავებული სექსუალური ორიენტაციის პრობლემას. ანტიკურ ეპოქაში ერთსქესიანი სიყვარული ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ძველ საბერძნეთში ჰომოსექსუალიზმი ღია პრაქტიკაა. ოჯახი, ანუ მამკაცისა და ქალის ერთობა, განიხილება როგორც გამრავლების ინსტიტუტი. ბევრი საინტერესო მაგალითის გახსენება შეიძლება, თუნდაც, – პატროკლესა და აქილევის ისტორია, და ა.შ. პლატონის „დიალოგებში“ („ნადიმი“) მოცემულია სიყვარულის გენეზისის ანალიზი, მისი ბუნება და

¹ იხ.: მილან კუნდერა, მოპარული დასავლეთი ანუ აღმოსავლეთევროპის ტრაგედია <https://burusi.wordpress.com/2010/06/18/milan-kundera/>



მიზანი.¹ გავისხენოთ, როდესაც პლატონი ათენის მოქალაქეების ცხოვრების, მათ შორის სექსუალური ურთიერთობების თავისებურებებს განიხილავს. პლატონის მიხედვით, ქალისა და მამაკაცის სიყვარული მეორეულია, კაცსა და კაცს შორის კი – ამაღლებული. ანუ მათი ურთიერთობა არაა სექსით დამდაბლებული. მოგვიანებით იქმნება რომაული ლიტერატურის შედეგრი, გაიუს პეტრონიუსის რომანი – „სატირიკონი“, სადაც ავტორი ეპიკურის ფილოსოფიის კვალდაკვალ, ხორციელ (ჰომოსექსუალურ) ვნებებსაც ასახავს. ესაა უკვე კრიზისული ეპოქის რომანი და საზოგადოება: ზნეობის, მორალის, შესაბამისად – სისტემის დაცემა.

საფრანგეთის კანონმდებლობით, 1791 წელს, ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდგომ, ჰომოსექსუალთა სისხლის სამართლებლივი დევნა გაუქმდა. საფრანგეთის მაგალითს ლუქსემბურგი, მონაკო და სხვა ევროპული ქვეყნებიც გაიზიარებენ. 1832 წელს რუსეთის იმპერიაში, გერმანული კანონმდებლობის კვალდაკვალ, შედის მუხლი, რომლის მიხედვითაც, მამათმავლობა ისჯება: კანონის საფუძველზე, ეს პირები კარგავენ ქონებრივ უფლებებსა და მემკვიდრეობას. ასევე მათ ემუქრებათ გადასახლება ციმბირში 4-5 წლით. 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, ეს მუხლი გაუქმდა, ანუ შეწყდა ჰომოსექსუალთა დევნა-შევიწროება. მეტიც, თუკი მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში ჰომოსექსუალური კავშირები უპირატესად ელიტარული წრეების (მხატვრები, მწერლები) მახასიათებელი და მათი ცხოვრების წესის გამომხატველია, რევოლუციის შემდეგ – თავისუფალი ურთიერთობები პროლეტარიატის კლასობრივი ცნობიერების ერთ-ერთი თავისებურებაა, რაც კინოხელოვნებაშიც აისახა. სერგეი ეიზენშტეინის მთელი რევოლუციური ტრილოგია („გაფიცვა“, 1924;

¹ Longer summary of the Symposium by Glyn Hughes <http://www.sqapo.com/platosymposium.htm>

„ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, 1925; „ოქტომბერი“, 1927) ფარული ჰომოეროტიზმის გამოხატულებაა. ერთ-ერთი კლასიკური მაგალითია ასევე აბრაამ როომის დრამა – „სიყვარული სამში“ (1927), ალექსანდრა კოლონტაის მანიფესტები და ა.შ. ჰომოსექსუალთა დევნა კვლავ ავტორიტარული რეჟიმების აღზევებას უკავშირდება, ასოცირდება სტალინის ეპოქასთან და მესამე რაიხთან. 1934 წელს საბჭოთა კავშირის სისხლის სამართლის კოდექსში კვლავ გაჩნდა მუხლი მამათმავლობის წინააღმდეგ.

მსოფლიო კინოს კლასიკოსის – კარლ თეოდორ დრეიერის ფილმი „მიქაელი“ (1924) ჰომოსექსუალურ თემატიკაზე შექმნილი ერთ-ერთი ადრეული ფილმია. სურათი დეკადენტური კულტურული მსოფლალქმის გამოხატულებაა და მიიჩნევა, რომ ლუკინო ვისკონტის შედევრების წინამორბედია („ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში“, 1974; „ლუდვიგი“, 1972). დრეიერისთვის ხელოვნება სექსუალური იმპულსების ტრანსლაციის საშუალებაა. როგორც დომენიკ ფერნანდესი სერგეი ეიზენშტეინთან მიმართებაში აღნიშნავს, – ესაა სუბლიმაცია – სექსუალური ენერჯიის ტრანსფორმაცია შემოქმედებით საქმიანობაში.¹ კარლ თეოდორ დრეიერი თანამედროვე ევროპულ ცივილიზაციაში მამაკაცური მეგობრობის/სიყვარულის ანტიკური გაგების გაქრობას ეწინააღმდეგება.

ამერიკული კინოს ისტორიის განმავლობაში სხვადასხვა დროს არაერთი აკრძალვა, კოდექსი მოქმედებდა. თუმცა თავისი არსით არაბუნებრივი და ხელოვნური ყველა ეს ტაბუ/აკრძალვა გადაიღაზა. ხელოვნება, და ზოგადად სოციალური სისტემა ცივილიზებულ ქვეყნებსა და საზოგადოებაში ხელოვნურად

¹ იხ.: Фернандес Доминик. Эйзенштейн: Психоаналитический этюд / Пер. с французского. Е. Самуэльсон. — СПб.: ИНАПРЕСС, - 208 с. 1995.

თავს მოხვეული სქემის მიხედვით არ ვითარდება. კინო – ბიზნესია და მაყურებელი არა დოგმებში, არამედ იმ მოლოდინის გამართლებაში იხდის ფულს, რაც მას აქვს. ამდენად ამერიკული კინო, როგორც სოციალური ფენომენი, ძალიან საინტერესო მოვლენაა. მაგალითად, „ბავშვების საათი“ (1961) ოდრი ჰეპბერნისა და შირლი მაკლეინის მონაწილეობით, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესო გეითემატიკაზე შექმნილი ამერიკული ფილმია. სურათში ნაჩვენებია ორი ინდივიდის წინააღმდეგ ამხედრებული, მაგრამ საბოლოოდ – დამარცხებული საზოგადოება. ვფიქრობ, ეს სურათი, მთელი სისავსით გამოხატავს „კუდიანებზე ნადირობის“ შავ-ბნელ ეპოქას. დისკრიმინაცია უმრავლესობის სახელით, იქნება ეს რელიგიური, პოლიტიკური თუ სექსუალური, დასაგმობია. და ამას ყოველთვის კარგად ახერხებდა ევროპული და ამერიკული კულტურა, კინო. ქართული კინო კი ხშირად, მხოლოდ სტერეოტიპების გამყარებას უწყობს ხელს.

ლაშა ცქვიტინიძის ფილმი „მე ვარ ბესო“ დაცლილია მანერულობისგან. „გრძელი ნათელი დღეების“ მსგავსად, ლაშა ცქვიტინიძეც, კონიუნქტურულად ქცეული რეალობის კოდების ეკრანზე გადატანისას სწორედ ამ კონიუნქტურულობას ასცდა. მიზეზი მარტივია: რეჟისორი რჩება გულწრფელი: არ უნდა თავი მოაწონოს არც ხელისუფლებას, არც „გმირის“ ან „მესიის“ მანტიის მორგებას ცდილობს, ნაკლებად აინტერესებს ესთეტიკის აზრიც.

ფილმის ცენტრალური პერსონაჟის ძმა ლერი, ჩემი აზრით, ფილმის „მთავარი“ გმირია. ლერი ჰომოსექსუალია. სცენარში, როგორც მახსოვს, ლერის კლავდა მამა, რაც კარგად გამოხატავს მშობლის, მამის „როლს“ ქართულ სინამდვილეში. ქართველებისთვის არაა უცხო ის „გაგება“, რომ ჰომოსექსუალ შვილს მკვდარი შვილი სჯობს.

სცენარისგან განსხვავებით, რეჟისორი ფილმში კონცეფციას არბილებს: ლერი და მისი მეგობარი მამაკაცი სახლიდან იპარებიან, სავარაუდოდ, საქართველოდან გარბიან. მიუხედავად ამისა, ლაშა ცქვიტინიძემ კიდევ ერთი სილა გააწნა მამებს. იმ მამებს, რომლებიც პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით ქვეშაფსიები გამოდგნენ; მამებს, რომლებიც არიან ავტორიტარები და არა – ავტორიტეტები. ფილმში ბესოს და ლერის მამა აგინებს მთავრობას: კომუნისტებს, შევარდნაძეს, სააკაშვილს... ნაცნობი სიტუაციაა: მამა ირგებს მსხვერპლის როლს... (ეს ხომ იოლია?!) შვილები კი აკეთებენ არჩევანს თავისუფლების სასარგებლოდ.

ახალგაზრდა რეჟისორის არჩევანიც, უფროსი და საშუალო თაობის ქართველი კინემატოგრაფისტებისგან განსხვავებით, არის – „არა სიყალბეს!“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ზაზა ბურჭულაძე, თოჯინები იცინიან, ჟურნალი Filmprint, № 2, 2011
- მილან კუნდერა, მოპარული დასავლეთი ანუ აღმოსავლეთ ევროპის ტრაგედია <https://burusi.wordpress.com/2010/06/18/milan-kundera/>
- Бердяев Н. «Философия свободы. Смысл творчества». М., 1989
- Райх В. Сексуальная революция. — М.: «АСТ», 1997
- Longer summary of the Symposium by Glyn Hughes <http://www.sqapo.com/platosymposium.htm>
- Фернандес Доминик. Эйзенштейн: Психоаналитический этюд / Пер. с французского. Е. Самуэльсон. — СПб.: ИНАПРЕСС, - 208 с. 1995.



მუსიკისმცოდნეობა



გვანცა ღვინჯილია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის
პროფესორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მოწვეული პედაგოგი

მსახატოლოგიური იდეის მხატვრულ- შინაარსობრივი და სემანტიკური ინტერპრეტაციის ინვარიანტები

(სერგეი რახმანინოვის „სიმფონიური ცეკვები“ და
მიხეილ ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“)

თითქმის ერთდროულად დაწერილი სერგეი რახმანინოვის უკანასკნელი ქმნილება „სიმფონიური ცეკვები“ (1940 წ.) და ბულგაკოვის რომანი „ოსტატი და მარგარიტა“ (1938 წ.) დეკადანსური, ესქატოლოგიური პრობლემის (სამყაროს დასასრულის, ბოროტების სიკეთეზე გამარჯვების) პარადიგმებს ქმნიან. „სიმფონიური ცეკვები“ ერთი ზაფხულის განმავლობაში ლონგ აილენდში (ამერიკა) დაიწერა, „ოსტატი და მარგარიტა“ კი – საბჭოთა რეალობის მოსკოვში. მიუხედავად ამისა, ამ ნაწარმოებების დაწერის მსგავსი მოტივაცია, შექმნის წინაპირობები, სასცენო ბედი თუ მკითხველამდე მისვლის ხანგრძლივი და მტკივნეული გზა, მათში ასახული შემოქმედებითი ტრავმა, მარტოსულობის ტრაგედია აჩენს იდეურ, სემანტიკურ და მხატვრულ-შინაარსობრივ დონეზე პარალელების ძიების სურვილს, მეტადრე რომ „ოსტატი და მარგარიტა“ ქრისტიანული ლიტერატურის ყველაზე „მუსიკალური“ რომანია. შემთხვევით არ უწოდებენ მას „მუსიკას რომანის ფორმით“.¹ რომანში აურაცხელი

¹ Комисаренко В.А. Музыка и её значение в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» გვ. 255. მიღებულია-http://www.nbuu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Apd/2009_10/Zbirka10/zb10_2009_254-265_komisarenko.pdf

რაოდენობის რიცხვი ერთგვარი ორიენტირების, სიმბოლური ნიშნულების სახითაა გადანაწილებული, თითქოს ჩვენ თვალწინ პარტიტურა იყოს გადაშლილი საორიენტაციო ციფრებით. რომანი სავსეა კომპოზიტორების გვარებით, მუსიკალური ჟანრების, საკრავების, მუსიკალური ტერმინების, ნოტების და ნაწარმოებების სახელწოდებებით. ასე მაგ. რომანში გვხვდება კომპოზიტორების გვარები – შტრაუსი, ვაგნერი, რიმსკი (ვარიეტეს თეატრის დირექტორი), ბერლიოზი, სტრავენსკი, შუბერტი; ჟანრების სახელწოდებები – პოლონეზი, ვალსი, ბულბულთა ქორალი; საკრავების სახელები – ფაგოტი, ქურუმთა საყვირები, ორკესტრის თეფშები, ასევე შემდეგი მუსიკალური ტერმინები და სახელწოდებები – კამერტონი, კუპლეტი, ბარიტონი, რეგენტი, მომღერალი, ჯაზ-ბანდა, ოპერა „ფაუსტი“, დო მაჟორული სამხმოვანების ბგერების სახელწოდებები (სამხმოვანების ბგერებზეა აგებული „სიმფონიური ცეკვების“ I ნაწილის თემები). თუმცა რომანის მუსიკალობას განაპირობებს არა მუსიკალური ტერმინების, არამედ კონკრეტული ხმების ამსახველი სცენების სიმრავლე. რახმანინოვის მუსიკის რამდენ მონაკვეთს გვაგონებს თუნდაც ლიტერატორ ლატუნსკის ბინის დარბევის სცენა – „ჩაქუჩი როიალის კლავიშებს დასცხო და მთელი ბინა პირველმა მკვნესავმა ზრიალმა აავსო. გამწარებული ყიოდა ბეკერის ყოვლად უდანაშაულო ინსტრუმენტი. კლავიშები ბუდეებში იჭედებოდა, იატაკზე ძვლის ფირფიტები ცვიოდა. ინსტრუმენტი ბუბუნებდა, ყმუოდა, ხროტინებდა, ჟღრიალებდა. შემდეგ რევოლვერის გასროლასავით გახშიანდა ჩაქუჩის დარტყმით გამსკდარი ზედა, გაპრიალებული სახურავის ჭახანი. აქოშინებული მარგარიტა ჩაქუჩით წყვეტდა და სრესდა სიმებს“.¹ შეუძლებელია მხატვრულმა

¹ ბულგაკოვი მიხეილ. ოსტატი და მარგარიტა, თბ. გამოცემლობა „ზვარი“, 1992, გვ. 210.



წარმოსახვამ არ ჩართოს სმენითი კატეგორიაც კიდევ ერთი მონაკვეთის წაკითხვისას – „საყვირთა გადაძახილი შეეფრქვა სახეში და ტყვეობიდან თავდახსნილი ვიოლინოების კვნესა სისხლის მანტიასავით შემოეტმასნა სხეულზე. ორმოცდაათიოდე კაცისგან შემდგარი ორკესტრი პოლონეზს უკრავდა“.¹ რომანის გასაოცარი მიმზიდველობის საიდუმლო სწორედ სმენითი ეფექტების წარმოსახვისკენაა მიმართული. აღარაფერს ვამბობთ იმ სიღრმისეულ ფილოსოფიურ ხედვაზე, რომელსაც მწერალი ავლენს რომანტიკული და ბაროკოს მუსიკის მიმართ. თუკი რომანტიკულ მუსიკას ინფერნალურს და ილუზორულს უკავშირებს, ბახის ჰანგები ჭეშმარიტებასთან ზიარების შეგრძნებას იწვევს. გავიხსენოთ, რომ ვოლანდი ოსტატს შუბერტის მოსმენას ურჩევს.

კომპოზიტორისთვის, ბუნებრივია, უცნობი იყო ბულგაკოვის სკანდალური რომანის შექმნის ფაქტიც კი, რაც კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის შედარებით ანალიზს. ბულგაკოვმა რომანის წერა ბევრად ადრე, 1928 წელს დაიწყო, რახმანინოვსაც ცეკვალობის იდეა ჯერ კიდევ 1915 წელს, ბალეტ „სკვითებზე“ მუშაობისას დაებადა. ორივე ავტორი ინტენსიურად მუშაობდა შერყეული ჯანმრთელობის პირობებში. ლოგინად ჩავარდნილი ტიფით დაავადებული ბულგაკოვი მეუღლის დახმარებით წერდა. რახმანინოვმა სულ 6 ნაწარმოები დაწერა ამერიკაში და ამ „შემოქმედებითი გვალვის“ შემდეგ უპრეცედენტო ინტენსივობით (დღე-ღამეში 14 საათი) იმუშავა „სიმფონიურ ცეკვებზე“.² 67 წლის ფიზიკურად დაუძლურებული რახმანინოვის სამუშაო გრაფიკი ახლობლებს საოცრად აშინებდათ.

უკანასკნელი ნაწარმოები მათ ავტორებს საკუთარ

¹ იქვე: გვ. 231

² Василенко Сергей. *Сергей Васильевич Рахманинов 1873-1943*. Государственное музыкальное издательство. Л. 1961, გვ. 90

ყველაზე საყვარელ თხზულებებად ესახებოდათ. ბულგაკოვისთვის რომანი აღსარება იყო. მიუხედავად კრიტიკის და მსმენელის უარყოფითი შეფასებისა, რახმანინოვისთვისაც ძვირფასი იყო „სიმფონიური ცეკვები“. „გასაოცარი იყო მისი ეს სიყვარული ბოლო ნაწარმოებისადმი. არც ერთ სხვა ნაწარმოებს არ უსმენდა ასეთი ხალისით, არც ერთის ჩაწერის სურვილი არ იყო ასეთი ძლიერი“.¹ „თუკი რომელიმე ორკესტრი სწავლობდა ამ ნაწარმოებს, ეს განსაკუთრებულად ახარებდა“.²

ვერც ერთი ხელოვანი ვერ მოესწრო ნაწარმოებების საყოველთაო აღიარებას; რომანის სრული ვერსია წიგნად დაისტამბა გრიფით საიდუმლოდ გამოცხადებული რუსული ლიტერატურის შესახებ საბჭოთა დადგენილების გამოტანის შემდეგ 1972 წელს. დღეს სხვადასხვა ენაზე ნათარგმნი, მრავალგზის ეკრანიზებული და თეატრალურ სივრცეში ამეტიყველებული „ოსტატი და მარგარიტა“ მწერლის საუკეთესო რომანადაა აღიარებული. თავის მხრივ რახმანინოვიც მტკივნეულად განიცდიდა იმას, რომ ორმაგი სცენური სიცოცხლისთვის (საკონცერტო და საბალეტო-თეატრალური დადგმა) ჩაფიქრებული ნაწარმოების ვერც სტუდიური ჩაწერა, ვერც ბალეტად დადგმა ვერ განხორციელა. ნიუ იორკის წარუმატებელი პრემიერის შემდეგ, იუდეჟინ ორმანდმა „სიმფონიური ცეკვების“ და მასთან ერთად დაგეგმილი „ზარების“ ჩაწერისგან თავი შეიკავა.³ რთული კონტრაპუნქტული თუ რიტმული სურათის გამო ის ქორეოგრაფიული

¹ Соколова Ольга. *Сергей Васильевич Рахманинов*. Москва, «музыка», 1987, გვ. 148

² Василенко Сергей. *Сергей Васильевич Рахманинов 1873-1943*. Государственное музыкальное издательство. Л. 1961, გვ. 91

³ Брянцева Вера. *С. В. Рахманинов*. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 593

დადგმისთვის მოუხერხებლადაც მიიჩნის.¹ ამის შემდეგ კომპოზიტორი უიმედოდ განეწყო ნაწარმოების სასცენო პერსპექტივისადმი. თუმცა თანამედროვე რეალობაში, 1994 წელს, „სიმფონიურ ცეკვებზე“ ქორეოგრაფიული სპექტაკლი ნიუ იორკ სითი ბალეტის სამხატვრო ხელმძღვანელმა პეტერ მარტინსმა მაინც დადგა, რადგან იგი ხელმძღვანელობს ჯორჯ ბალანჩინის პრინციპით – „აირჩიო მუსიკა არა სიმპათიის ან სიყვარულის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მოძრაობის სურვილს აღვიძრავს“.²

ეს ყოველივე განსახილველი ნაწარმოებების შედარების საწინდარი ჯერ კიდევ არ არის, მაგრამ კვლევის მოტივაციას ამძაფრებს. თუმცა არც უნებლიე დამთხვევის შემთხვევაში გვტოვებენ ისინი გულგრილს.

რახმანინოვისა და ბულგაკოვის მსგავსი იდეებით დაინტერესების საწინდარი სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმების ზღვარზე მყოფი ეპოქა გახლდათ. მათ ცნობიერებას თრგუნავდა რუსეთის რევოლუციის შედეგები, ტოტალიტარული რეჟიმები, რაც გენიოსების გონებაში ტრაგიკული კონცეფციების ჩამოყალიბების საწინდარი გახდა³ ამ ორი პატრიოტი ხელოვანის შემოქმედებას წითელ ზოლად გასდევს სამშობლოს

¹ Соловцов Анатолии. *Рахманинов*. Издательство «музыка», Москва, 1969, გვ.145

² OESTREICH JAMES R. Is There a Ballet In Rachmaninoff's Symphonic Dances? მიღებულია [-http://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/dance-is-there-a-ballet-in-rachmaninoff-s-symphonic-dances.html](http://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/dance-is-there-a-ballet-in-rachmaninoff-s-symphonic-dances.html)

³ Garcia Emanuel E. *Rachmaninoff and Scriabin. creativity and suffering in talent and Genius. The Psychoanalytic Review*, Vol. 91, No.3, June 2004. p.433 მიღებულია [-http://www.componisten.net/downloads/rachscriabinpsarev.pdf](http://www.componisten.net/downloads/rachscriabinpsarev.pdf)



თემა. მათ განსაკუთრებულად სძულდათ საბჭოთა რეჟიმი, რომელმაც რუსეთის მოაზროვნე ელიტა ფიზიკურად ან მორალურად გაანადგურა სამშობლოსა და ემიგრაციაშიც. ბულგაკოვმა რამდენჯერმე ითხოვა ემიგრაციაში გაგზავნა, მაგრამ მტკიცე უარი მიიღო. რომანში ფსიქიატრიული კლინიკის თემის წინ წამოწევა მკაფიო გზავნილი იყო – საბჭოთა ადამიანები პოტენციური შეშლილები არიან. ბულგაკოვის ყველა ნაწარმოების მთავარი თემა სამშობლოს ბედი და ტკივილია.

პატრიოტული ხაზი მეტად ძლიერია რახმანინოვის შემოქმედებაშიც. ეს სრულებით ბუნებრივია იმ ხელოვანისთვის, რომლის მუსიკაც ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რიმსკის, რუსული ხარის ტრადიციებიდან ამოიზარდა.¹ მსოფლმხედველობრივ და იდეურ დონეზე იგი უკავშირდება ლევიტანის და სეროვის პეიზაჟებსაც და ჩეხოვის, გორკის, ბლოკის ლიტერატურას.² ეროვნულობა კომპოზიტორის ყოველდღიური ყოფიერების და შემოქმედების მთავარი სტიმულატორი გახლდათ. „მე ვარ რუსი კომპოზიტორი და ჩემმა მშობლიურმა მიწამ მოახდინა გავლენა ჩემს ტემპერამენტსა და მსოფლმხედველობაზე“.³ „რახმანინოვი პირველი მსოფლიო ომის, რუსეთის რევოლუციის დროს იმპერიის ნგრევის, მილიონი რუსი პატრიოტის განადგურების

¹ Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В. Рахманинова* музгиз, Москва, 1957, გვ.3

² Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В. Рахманинова* музгиз, Москва, 1957, გვ.4

³ GlasshasHerbert. SYMPHONIC DANCES, OP. 45, Los Angeles Philharmonic at Walt Disney Concert Hall-official website. მიღებულია -<http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-sergei-rachmaninoff>



თვითმხილველი აღმოჩნდა. მოგვიანებით იგი ევროპაში გასტროლებზე ყოფნისას, იტალიასა და გერმანიაში ფაშიზმის გამოჩენის, ნაცისტების ჩირაღდნიანი მსვლელობების, მეორე მსოფლიო ომის დაწყების მომსწრე გახდა¹.

კრიტიკულ 1940 წელს მსოფლიო ომში მეორე ფრონტის გახსნამ და პროცესების არაპროგნოზირებად ფაზაში გადასვლამ კაცობრიობა დეპრესიულ აგონიაში ჩააგდო. სათაყვანებელი სამშობლოს, ახლობლების ბედისადმი შიში უსაფრთხო გარემოში აღმოჩენილ რახმანინოვს არასოდეს ტოვებდა. როდესაც ფაშისტებმა პარიზი აიღეს, ქალიშვილის ოჯახის გამო მან ნერვული შოკიც კი გადაიტანა.² „ცხოვრობდა რა საზღვარგარეთ, ბოლო დღეებამდე რჩებოდა რუს ადამიანად არა მხოლოდ წარმომავლობით, არამედ ფიქრების და გრძნობების წყობით“.³ მისი მუსიკის ეროვნულ ბუნებას შეესაბამებოდა ცხოვრების სტილიც ამერიკაში (რუსი ეროვნების მოსამსახურე პერსონალის დაქირავება, ნაციონალური საყოფაცხოვრებო ტრადიციების დაცვა). შემთხვევით არ წერდა ალექსანდრე სკრიაბინი (რომლის მუსიკის პოპულარიზებაც რახმანინოვს ასევე პატრიოტულ მისიად ჰქონდა აღქმული) – „თუ გსურთ შეიმეცნოთ რუსული მუსიკა, აიღეთ ხელში ნოტები, რაიმე რახმანინოვის მუსიკიდან და გაეცანით „ყურის თვალებით“ და შემდეგ ის რახმანინოვის შესრულებით

¹ ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010, გვ.156

² Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 579

³ Белза И. С. В.Рахманинов. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1946, გვ.12



მოისმინეთ“.¹ სწორედ რუსული მუსიკის ტრადიციების გათვალისწინებაში ხედავს რახმანინოვი საიმედო სულიერ საყრდენს. რომანის ეპიკურ პლანშიც სწორედ რუსეთის იმჟამინდელი მდგომარეობაა წარმოჩენილი.

მსოფლმხედველობრივად ერთ გარემოში ჩამოყალიბებული ორივე პატრიოტი ახალგაზრდობიდანვე მოექცა რუსეთის ვერცხლოვანი საუკუნის ხელოვნების დეკადანსური იდეების ორბიტაში, რაც გამოვლინდა სამყაროს ესქატოლოგიური დასასრულის, ბნელი ძალების გამარჯვების, ტრაგიკული გამოუვალობის, ნოსტალგიის განცდაში შენივთებული პესიმიზის ასახვაში. ამ იდეებმა ასახვა ჰპოვეს ნაცრისფერი საუკუნის წარმომადგენლების ნაშრომებში (ალექსანდრე ბლოკის წერილებში „ხელოვნება და რევოლუცია“ (1918), „ინტელიგენცია და რევოლუცია“ (1918), „ჰუმანიზმის აღსასრული“, (1919) ნიკოლაი ბედიევის წიგნში „რუსული კომუნიზმის საფუძვლები და საზრისი“ (1937) და სხვ).

„სიმფონიური ცეკვების“ და ბულგაკოვის რომანის ძირითადი იდეაც – სიკეთისა და ბოროტების მუდმივი ჭიდილი – სწორედ დეკადანსური იდეების ჭრილშია გადმოცემული; თუმცა კი ვერცხლოვანი საუკუნე მოიცავს მხოლოდ 1880-1922 წლებს, ამ ეპოქის ესთეტიკის უძლიერესი ინერციის გამო, გარკვეულმა იდეებმა და ტენდენციებმა რახმანინოვის და ბულგაკოვის უკანასკნელ ნაწარმოებებშიც შეინარჩუნეს სიცოცხლისუნარიანობა. შემთხვევითი არაა, რომ აზრობრივ-სახეობრივი დომინანტის რანგში წარმოჩენილმა Dies irae-მ განსაზღვრა „სიმფონიური ცეკვების“ ინტონაციური სფერო, ხოლო დემონოლოგიამ – ბულგაკოვის რომანის პათოსი. ასე მაგ., ვერცხლოვანი საუკუნის მხატვრული აზროვნების მეთოდი – სიმბოლიზმი აისახა

¹ Соловцов Анатолии. *Рахманинов*. Издательство «музыка», Москва, 1969, გვ.150

რახმანინოვთან მოტივ-სიმბოლოებში და ბულგაკოვთან კი
სახე-სიმბოლოებში. „გრძნობის გადმოცემას მინიჭებული
აქვს ზეპიროვნული ხასიათი, რომელიც ზღვარზეა
სიმბოლოსთან“.¹ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ
„სიმფონიური ცეკვების“ ერთ-ერთი შთაგონების წყარო
– მისივე პირველი სიმფონია, ბალეტი „სკვითების“
მუსიკა და ბულგაკოვის რომანის პირველი ვერსია
ქრონოლოგიურად სწორედ ვერცხლოვანი საუკუნის
ეპოქას ემთხვევა.

შემოქმედების ბოლოს ორივე ხელოვანს გაუმძაფრდა
ფიზიკური და სულიერი უძლურების შეგრძნება, რის
გამოც ნაწარმოებებში ზოგადსაკაცობრიო ტკივილები
და კაცობრიობის ბედზე ფიქრი გადაჯაჭვულია
მარტოსულობის ტრაგედიასთან, ავტობიოგრაფიულ
ელემენტებთან. ბულგაკოვის რომანში მრავალი
ავტობიოგრაფიული პასაჟია და თვით ოსტატიც
ბულგაკოვის ერთ-ერთი პროფილია. რახმანინოვმაც
„მოგვიყვა თავის სიმარტოვეზე სამშობლოსგან შორს,
მისთვის უცხო მხარეში“.² „ასეთი განზოგადებული
თვალსაზრისით ავტობიოგრაფიულია პირველი ნაწილი“.³
„სიმფონიური ცეკვების“ ცალკეულ მოტივებად
დაფლეთილი თემების ფრაგმენტები ბრძოლაში
დაღლილი და შიგნიდან დამსხვრეული მარტოსულის
უკანასკნელ ამოსუნთქვას გვაგონებს, სწორედ ასეთი
ადამიანის პესიმიზმს ითავსებს ფინალში ნათელი
ძალების დამარცხებაზე მინიშნება.

ორივე ნაწარმოებში აისახა ხელოვანების მანამდე
გადატანილი შემოქმედებითი ტრავმები. ბულგაკოვი

¹ Келдыш Юрий. *Рахманинов и его время*. издательство «музыка»,
Москва. 1973, გვ.391

² Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В. Рахманинова*
музгиз, Москва, 1957, გვ.133

³ Брянцева Вера. *С. В. Рахманинов*. Всесоюзное издательство
«Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 584

დათრგუნა მასზე დაწერილმა 300-მა კრიტიკულმა წერილმა, მისი ნაწარმოებების დაბეჭდვის და „ფარისეველთა კაბალას“ დადგმის აკრძალვამ. ლატუნსკის სახლის დარბევის სცენის შექმნის წინაპირობა გახლდათ 1926 წელს გაერთიანებული სახელმწიფო პოლიტიკური განყოფილების მიერ მწერლის სახლის გაჩხრეკა და ნაწერების მოპარვა („ძაღლის გული“, დღიური). ამ მოვლენების უშუალო გამოდახილი რომანის პირველი ვერსიის დაწვა იყო, თუმცა მოგვიანებით მწერალმა რომანის გმირს, ვოლანდს ათქმევინა – „ხელნაწერები არ იწვიან“, რაც ფსიქოლოგიურად შინაგანი ტრამვის დაძლევის მაგალითია. რახმანიოვსაც მიაყენა ტკივილი პირველი სიმფონიის წარუმატებლობამ. აკრძალა მისი შესრულება და მასზე საუბრები, საგულდაგულად გადაძალა ნოტები, რომლის დაბეჭდვის ხარჯები უკვე გაღებული იყო.¹ ამ ინტელექტუალური მარცხის ფსიქოლოგიურად დაძლევის მაგალითია პირველი სიმფონიის მცირე მონაკვეთის „სიმფონიურ ცეკვებში“ ინტეგრირება, რამაც სტილის, როგორც შინაგანი იდეურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამომხატველი მექანიზმის განახლებისკენ უბიძგა კომპოზიტორს.²

რახმანიოვს ბრალს დებდნენ უახლესი საკომპოზიტორო მიღწევების კონტექსტიდან ამოვარდნაში და ძველმოდურ კომპოზიტორად მოიხსენიებდნენ.³ „თავს აჩრდილად ვგრძნობ, რომელიც

¹ Garcia Emanuel E. *Rachmaninoff and Scriabin. creativity and suffering in talent and Genius. The Psychoanalytic Review*, Vol. 91, No.3, June 2004. p.433 მიღებულია -<http://www.componisten.net/downloads/rachscriabinpsarev.pdf>

² Протопопов Вл. *Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова* (გვ.130-154). კრებული: *С. В. Рахманинов Сборник статей и материалов*. музгиз. Москва- Ленинград. 1947, გვ.131

³ Huscher Phillip. *Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op.45*. გვ. 1. მიღებულია -<https://cso.org/uploadedFiles/1 Tickets and Events/Program Notes/ProgramNotes Rachmaninov SymphonicDances.pdf>

მარტოდ დაეხეტება მისთვის უცხო სამყაროში. მე ვერ უარყოფ ძველი სტილის ხელწერას და არ ვღებულობ ახალს. ყველანაირად ვცდილობდი, რომ შემეგრძნო ახლანდელი დღის მუსიკალური სტილი, მაგრამ ის ჩემამდე არ დადის. მე არ შეძლევს ძალა მაღამ ბატერფლაის მსგავსად უარყო ჩემი ძველი ღმერთები და იქვე ფეხმოდრეკილი აღმოვჩნდე ახლების წინაშე... მეჩვენება, რომ ახალი ტიპის მუსიკა არა გულიდან, არამედ გონებიდან მოედინება. კომპოზიტორები ასეთ მუსიკას იგონებენ, ვიდრე შეიგრძნობენ¹. განა გარიყულობის ავტობიოგრაფიულ სინდრომზე არ მიგვანიშნებენ ფსიქიატრიულში მოთავსებული ბულგაკოვის გმირებიც?!

ორივე ხელოვანი დიდხანს ეძებს შესაბამის სათაურს საკუთარი ნაწარმოებებისთვის, რამაც მხატვრულ-სახეობრივი ძიებები და პრიორიტეტები ასახა. ბულგაკოვმა ბევრჯერ შეცვალა რომანის და მთავარი გმირის სახელები (სატანა, წყვედიადის რაინდი, შავი მაგი, ოსტატს უწოდა პოეტი, შემდეგ ფაუსტი). კომპოზიტორმაც შეცვალა თხზულების თავდაპირველი სათაური. „თავიდან ჩემი ახალი ნაწარმოებისთვის „ფანტასტიკური ცეკვები“ მსურდა მეწოდებინა, მაგრამ შემეშინდა მსმენელს არ ეფიქრა, რომ საცეკვაო მუსიკა დაეწერე ჯაზ-ორკესტრისთვის. ისინი ჩათვლიდნენ, რომ რახმანინოვი ჭკუიდან შეიშალა“². მუშაობის პროცესში მან გააუქმა ქვესათაურებიც („დღე“, „ბინდი“, „შუალამე“), თუმცა მკვლევარებისთვის ისინი ფასეული გზავნილებია.

ორივე ნაწარმოები ლირიკულ-რომანტიკული

¹ ქარუხანოვა ირინა. სურგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010, გვ.156

² Рахманинов. С. В. *Литературное наследие*. Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1978, გვ.141



წიაღსვლების დათრგუნვის მკაფიო მაგალითია. აშკარად შეინიშნება ემოციების დისტანცირება, რაც სიმბოლური აზროვნების მოძლიერებასაც უკავშირდება. არსებობს აზრი, რომ „რაფსოდიასთან“ და მესამე სიმფონიასთან ერთად „სიმფონიური ცეკვები“ სპარტანული ნაწარმოებია, რაც თავისთავად გულისხმობს ემოციურ სიცივეს.¹ „გულწრფელი ვნებები შებოჭილია თავიანთ გამოვლენაში, მოკლებულია უშუალობას“.²

„სიმფონიურ ცეკვებში“ ფანფარული, მარშისებრი საწყისის დომინირება და გროტესკი, როგორც მხატვრული გამოხატვის მეთოდი, გასაქანს არ აძლევს ლირიკული თემების განვითარებას. მეორე ნაწილის ოდნავ „მსუსხავი“ ჰარმონიები პერმანენტულად ახშობენ სენტიმენტალობის ნებისმიერ გამოვლენას“.³

რახმანინოვი აშკარად ნიღბავს ემოციურობას სკეპტიციზმით, რაც ტანჯვის გრიმასად გვევლინება. სახეების გროტესკულ ხასიათს ხაზს უსვამს რიტმის მექანიკურობა. მელოდიური მშვენიერება თითქოს მოწამლულია მწარე, მტანჯველი ფიქრებით, ტრაგიკული წინათგრძნობით.⁴ ბულგაკოვის რომანის ლირიკულ პასაჟებსაც აფერმკრთალებს პოეტური აღწერის დეფიციტი, გროტესკი და ფანტასმაგორიული ამბები.

„სიმფონიურ ცეკვებს“ და რომანს აერთიანებთ „მუსიკალური თუ ლიტერატურული მოვლენების“

¹ http://www.good-music-guide.com/reviews/061_rachmaninov_symphonic_dances.htm

² Соколова Ольга. *Сергей Васильевич Рахманинов*. Москва, «музыка», 1987, გვ.150

³ Bedell Janet E.. *Symphonic Dances Sergei Rachmaninoff*, 2014. მიღებულია - <http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>

⁴ Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В. Рахманинова* музгиз, Москва, 1957, გვ.120

განვითარების თავბრუდამხვევი ტემპი, მისი ხშირი ცვლაც და სწრაფი ქრონოტოპიც. „სიმფონიური ცეკვების“ შინაგან დინამიკას მხოლოდ „რუსული თემები“ თუ აფერხებენ. თუმცა არც ტემპური მონაცემია სტაბილური. ასე მაგ. მეორე ნაწილის რეპრიზაში ტემპები მუდამ იცვლება (ციფრი 47 ტაქტი 8-ritenuto; ც. 48, ტ. 7-accelerando; ც.54-a tempo poco meno mosso; ც. 55-Tempo precedente (senza ritenuto)), რაც ემსახურება მხატვრულ მიზანს – დაუკარგოს ვალსს გრაციოზულობა, სკერცოზულობა და შესძინოს შაბაშის სიშმაგე. რომანის შინაგან ქრონოტოპსაც აღწერითი მომენტები თუ აგდებს. ასე მაგ. №19 თავში („მარგარიტა“) მწერლის სიტყვები – „მომყევი, მკითხველო“ დროებით აფერხებს ამბავთა განვითარების თავბრუდამხვევ ტემპს.

რომანში ერთიანი თანმიმდევრულად განვითარებული სიუჟეტური ხაზი არ არსებობს. თეატრთან თანამშრომლობის შედეგად ბულგაკოვი რეჟისორულად მოაზროვნე მწერლად იქცა, რომელიც მონტაჟის პრინციპით გადმოგვცემს აწმყოსა და წარსულში მიმდინარე მოვლენებს. არც რახმანინოვის „სიმფონიურ ცეკვებში“ ვხვდებით მისი ადრეული სტილისთვის ტიპურ ხანგრძლივ ემოციურ ტალღაზე აგებულ ფართო სუნთქვის მელოდიებს. ეს უკანასკნელი ხშირად წარმოდგენილია არა თუ მოტივების, ფრაზების, არამედ სეკუნდურ, ტერციულ სვლებზე აგებული ინტონაციების სახით.¹ ამ მომენტს სემანტიკური მნიშვნელობაც აქვს, რადგან მცირე დიაპაზონის ფარგლებში ხმათასვლის გამო Dies irae (რომელიც თავის მხრივ ცალკეული

¹ Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова (გვ. 130-154). კრებულში: С. В. Рахманинов Сборник статей и материалов. музгиз. Москва- Ленинград. 1947, გვ. 151



ინტონაციების ჯამია) ლოგიკურადაა შემზადებული.¹

მეტად საინტერესოა სტილური მსგავსებაც; რომანში გვხვდება საგამომძიებო ჟანრის პაროდია, სათავგადასავლო, ავანტიურული რომანის, სატირის, გროტესკის ნიშნები, სასიყვარულო ხაზთან დაკავშირებით ლირიკული წიაღსვლები. თანამედროვე მოსკოვის მოვლენების აღწერისას მწერალი იყენებს ჟარგონებს, ბიბლიური თავები ამადლებული ტონის რიტმული პროზითაა გადმოცემული, მისტიკური პლანის ამსახველ ლექსიკას კი ბუფონადის იერი დაჰკრავს. განა ასეთი შეუთავსებლის შეთავსება არაა საქსაფონის ლირიკული მელოდია, პირველი სიმფონიიდან „ემიგრირებული“ რუსული მელოდია, ზნამენური გალობის მოტივი, Dies irae და გროტესკული ინტონაციები რახმანინოვთან.

ორივე ხელოვანი სიმბოლურ მნიშვნელობას ანიჭებს დემონურ ძალებთან დაკავშირებულ ცეკვალობის იდეას. რომანში ცეკვალობა გმირების კომუნიკაციის საშუალებაა და ბნელ ძალასთან სიახლოვეს სიმბოლიზებს. მარგარიტას ქცევითი სისტემის ღერძი სწორედ ცეკვაა. გავიხსენოთ, როგორ ჩაუფრინა აცეკვებულ ჯოხზე გადამჯდარმა მარგარიტამ მეზობელს ვალსის დაჭექვის დროს (თავი 20) ან როგორ აცეკვდა ოსტატის წინ ეშმაკისთვის სულის მიყიდვის შემდეგ (30 თავი). ცეკვის სტიქია აპოგეას კოშმარული ხილვებით სავსე მეჯლისის დროს აღწევს, როდესაც სატანა სადგარზე დამაგრებულ ბერლიოზის გადახსნილ თავის ქალას ესაუბრება.

რომანის და „სიმფონიური ცეკვების“ პარალელი კიდევ უფრო საჩინოა იმით, რომ სიკვდილის წამლეკავი სახე ორივე ხელოვანმა ცეკვას დაუკავშირა. გავიხსენოთ ალების ცეკვა მთვარის შუქზე (თავი 21) და თავად მთვარის ცეკვა ეპილოგში – „მაშინ აღუდგება მთვარის

¹ Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова (გვ. 130-154). კრებულში: С. В. Рахманинов Сборник статей и материалов. музгиз. Москва-Ленинград. 1947, გვ. 153

შუქი, მთვარის მდინარე გადმოიღვრება და ყოველივეს დატბორავს. მთვარე ბატონობს და თამაშობს, მთვარე ცეკვავს და ცელქობს...“¹ ცეკვალობის, როგორც წამყვანი სახის არსებობაზე რახმანინოვთან პირველ რიგში სათაური მიგვითითებს, მაგრამ „ეს არაა უბრალოდ ცეკვები“.²

ბრიანცევას აზრით, ვალსის რიტმის აღქმა დაძაბულობის პოტენციის მქონე ფსიქოლოგიურ რიტმულ აფორიზმად რახმანინოვის სტილია. ჯერ კიდევ „ალეკოს“ ქალთა ცეკვაში მოახდინა მან ვალსის რიტმული ფორმულის სახეობრივ-დრამატურგიული ფუნქციის ემანსიპირება.³ აქ მიზანი არა ცეკვალობის ინსპირირებაა, არამედ მისი შაბაშში გადაზრდის ჩვენება. ერთადერთი მინიშნება ცეკვის ჟანრულ მხარეზე მეორე ნაწილში გვხვდება. მას თავად ავტორმა მიაწერა – tempo di valse. ამ „თავშეუკავებელი“ ვალსის კულმინაციაში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „ამ სატანურ გართობას უერთდებიან უსახელო ქმნილებები სხვა სამყაროებიდან“.⁴

ფინალში (ც. 73) არფების ან ჩასაბერების გლისანდოები, მთელტონიანი გამა (ც. 26., ტ. 3-6), ქრომატიული სვლები ორივე მიმართულებით თავისი შემზარავი ხმოვანებით გადმოგვცემს მუსიკის სტიქიურ ძალმოსილებას, რომელსაც ვერაფერი გადაელობება

¹ ბულგაკოვი მიხეილ. ოსტატი და მარგარიტა, თბ. გამომცემლობა „ზვარი“, 1992, გვ. 349

² Протопопов Вл. Позднее Симфоническое творчество С. В. Рахманинова (გვ. 130-154). კრებულში: С. В. Рахманинов Сборник статей и материалов. музгиз. Москва- Ленинград. 1947, გვ. 151

³ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 587

⁴ Hing Soo Kian. *Rachmaninov and the Day of Wrath. Some thoughts on Rachmaninov, the Dies Irae and the Symphonic Dances*. 1998. მიღებულია - <http://www.flyinginkpot.com/1998/10/64-rachmaninov-the-symphonic-dances-and-the-day-of-wrath/>



წინ. ფინალის მუსიკა მოგვაგონებს რომანის მეჯლისის სიურეალისტურ საშინელებათა კასკადს, როდესაც „მოსარკულ იატაკზე ერთმანეთს შერწყმული უამრავი წყვილი გასაოცარი მოხერხებულობით და დახვეწილად ბზრიალებდა ერთი მიმართულებით, თითქოს ყოველივე გზად შემხვედრს წალეკვით ემუქრებიანო“.¹

საგულისხმოა ლაიტმოტივების არსებობა ორივე ნაწარმოებში. „სიმფონიური ცეკვებში“ ფანფარული მარშისებრი მოწოდებები (პირველი ნაწილის მთავარი თემის შემამზადებელი ფანფარული აკორდები) ან თავად II და III ნაწილების შესავლებში აჟღერებული ლაიტმოტივები პერიოდულად შემოიჭრებიან, როგორც ტრაგიკული ფინალის შემზადება. რომანში კი ლაიტ-პერსონაჟი ვოლანდი წინასწარმეტყველებს მიხაილ ბერლიოზის სიკვდილს, კაროვიევ-ფაგოტის, აზაზელოს, კატა ბეჰემოტის, გელლას პერიოდული გამოჩენაც წინასწარმეტყველურ ფინალზე მინიშნებაა.

საყურადღებოა თემატური ტრანსფორმაციის მეთოდი რახმანინოვთან და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები რომანში. ინტონაციური ტრანსფორმაციის შედეგად „სიმფონიურ ცეკვებში“ მოტივი ან თემა საპირისპირო სახეობრივ სამყაროს გადმოგვცემს. მაგ., ზნამენური მოტივი ინტონაციური სახეცვლის შემდეგ თანამედროვე სამყაროს ორომტრიალს სიმბოლიზებს (ც. 96, ტ. 3). რომანშიც ყველაფერი მიზეზ-შედეგობრივი კავშირითაა გადაჯაჭვული ერთმანეთთან: საერთო ფრაზებით ებმის ერთმანეთს წარსულ და აწმყო დროში განვითარებული მოვლენების აღმწერი თავები, მარგარიტა ეშმაკეული საწყისის გავლენის ქვეშ ექცევა და ოსტატის თქმით, კუდიანს ემსგავსება, ვოლანდის სავიზიტო ბარათზე ამოტვიფრულია W, მისი სარკისებრი შებრუნება კი ოსტატის ქუდზე.

¹ ბულგაკოვი მიხეილ. ოსტატი და მარგარიტა, თბ. გამომცემლობა „ზვარი“, 1992, გვ 240



კიდევ ერთი ანალოგია. ბულგაკოვმა დროითი დისტანციით დაცილებული ყოფიერების შრეები და სრულიად განსხვავებული სიუჟეტური ხაზები დააკავშირა, რომელთაც თითქოს არაფერი აქვთ საერთო, რაც გვაგონებს რახმანიოვთან სხვადასხვა თემატური გენეზისის მქონე მასალით აპერირებას. „სიმფონიურ ცეკვებში“ აწმყოს, ანუ მეოცე საუკუნის ამერიკის სული შემოაქვს ჯაზური ჰარმონიებისადმი მიმართვას, თანამედროვე მუსიკის რიტმულ მოტორიკას; რახმანიოვი აქტიურად იყენებს „ალტის საქსაფონს – ვიზიტორს ბიგ ბენგ ჯაზიდან“.¹ ზოგადად ჯაზის გავლენა მეორე ნაწილში აშკარაა.² გავიხსენოთ ფინალის სინთეტური ჟანრული ბუნებაც – „სწრაფვითი ევროპული ცეკვების (ტარანტელა, ჟიგა და ა. შ.) ტრადიციას დამატებული ზოგადი სათაურით „რუმბათი“ გაერთიანებული ლათინოამერიკული ტრადიციები, მათთვის ტიპური პოლიმეტრიით და ტოტალური სინკოპირებით“.³

სტილური ციტატების და ალუზიების დონეზე რახმანიოვი იყენებს გასართობი მუსიკის ჟანრების ამა თუ იმ ხერხს, განსაკუთრებით ფინალში: გასვინგულ სინკოპას, „ჯაზის საფირმო ნიშანს“ ფინალის რეპრიზაში, ფარულ პოლიმეტრიას, ჯაზის რიტმო-ფორმულებს და ჰარმონიის სფეროში sweet სტილისთვის ტიპურ მინორის ამალღებულ IV და VI საფეხურებს

¹ Bedell Janet E..Symphonic DancesSergei Rachmaninoff, 2014. მიღებულია-<http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>

² Соловцов Анатолии. *Рахманинов*. Издательство «музыка», Москва, 1969, გვ. 146

³ Ляхович А. В*Рахманинов и американская развлекательная музыка*.(გვ. 86-100).МАТЕРИАЛЫ V МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. (Киев, Украина).2013 Ивановка.გვ. 93. მიღებულია-<http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/izdaniya/-12.02.14.pdf>

II ნაწილის შუა ეპიზოდში.¹ რომანში თანამედროვე სამყაროს ორომტრიალი სიმბოლიზებულია მეოცე საუკუნის რუსეთში მიმდინარე მოვლენებით. მაიმუნთა ჯაზ ბენდის და ფერადკანიანთა როლის წინ წამოწევით მეჯლისის სცენაში ბულგაკოვი სწორედ ჯაზის საუკუნეს ეხმიანება.

სამყაროს კატაკლიზმებისგან გამოწვეულ ტრავმას ორივე ხელოვანი უპირისპირებს თავდაცვით მექანიზმს – შეაფარო თავი წარსულს და ამ წარსულში არა მხოლოდ სამშობლოს ფაქტორი, არამედ ქრისტიანობაც მოიაზრება, როგორც საიმედო სულიერი საყრდენი, რაც ვერცხლოვანი საუკუნის კიდევ ერთმა გენიოსმა ნიკოლაი ბერდიაევმა ასე ჩამოაყალიბა – „ახლა ქრისტიანობა მოწოდებულია დაიცვას ადამიანი, მისი მთლიანობა დემონოლოგიისგან, რომელიც მას კვლავ ტანჯავს“.² ეს საყრდენი „სიმფონიურ ცეკვებში“ რუსული კლასიკური და საეკლესიო მუსიკის ტრადიციებისადმი ერთგულებაში, რომანში კი ბიბლიურ შრეში ვლინდება.

რომანში მისტიკურ, ბიბლიურ და თანამედროვე მოსკოვის პარალელურ რეალობებს შორის მორგანიზებელი მაინც მისტიკურ-სიურრეალური პლანია. „სიმფონიურ ცეკვებშიც“ სამ ჟანრულ-სტილურ პლასტში გადმოცემული მისტიკურ-სატანური შაბაშის, ძველი რუსეთის და თანამედროვე მეგაპოლისის სახეობრივი სამყარო მისტიკური რეალობის

¹ Л Ляхович А. ВРахманинов и американская развлекательная музыка. (გვ. 86-100).МАТЕРИАЛЫ V МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. (Киев, Украина).2013 Ивановка.გვ. 94. მიღებულია-<http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/izdaniya/-12.02.14.pdf>

² БердяевН.А.*Истоки и смысл русского коммунизма*. ГЛАВА VIIКОММУНИЗМ И ХРИСТИАНСТВО. 2001. მიღებულია-<http://www.vehi.net/berdyaev/istoki/07.html>.



მაორგანიზებელ მნიშვნელობას გამოკვეთს.¹

ორივე ნაწარმოებში გამოიყოფა ლირიკულ-ფსიქოლოგიური, ეპიკური და ფანტასტიკური პლანები. ბრიანცევას აზრით, სამივე ასპექტი თანაბრად მნიშვნელოვანია იდეის გახსნაში, რათა „ეპიკურ-ტრაგიკული სიფართოვით და ამოუწურავი ლირიკული შთაგონებით დახატოს აგრესიული, კაცთმოძულე ძალების მწუხრის მსოფლიო აღზევების თარეშის სურათი“.²

„სიმფონიურ ცეკვებში“ ლირიკულ-ფსიქოლოგიური პლანი გამოვლენილია მეორე ნაწილის ლირიკაში (ვიოლინოს სოლო-ვალსის ცალფა მელოდია ვალსის თემაძღე, ვალსის თემა, მესამე ნაწილის დამუშავების ლირიკული ეპიზოდი- des dur, ც.73. ტ.7). რომანის ლირიკულ-ფსიქოლოგიური პასაჟები კი უკავშირდება სასიყვარულო წყვილის განცდებს, მარგარიტას ტრანსფორმაციას და ჰალუცინაციების ზღვარზე მყოფ კლინიკის პაციენტებს. სწორედ ფსიქოლოგიის წვდომის სიღრმეზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მწერალმა გმირები პაციენტებად იმის და მიუხედავად გამოიყვანა, კლინიკაში მკურნალობს თუ არა, რადგან ჰალუცინაციები ყველას აერთიანებს.

ეპიკური პლანი რახმანინოვთან წარმოდგენილია რუსული თემატიკით: პირველ ნაწილში მთავარი თემით – სიგნალი-მოწოდებით (ც. 2), რომლის, შთაგონების წყარო რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამლის“ შესავალში აღდერებული მოწოდებითი ხასიათის საქცევია. „ამ სიმბოლური ყივილის ჩანასახი ეფუძნება მაჟორულ

¹ Ляхович А. В. СИМВОЛИКА В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РАХМАНИНОВА. Монография К 140-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943). Тамбов, 2013. გვ. 117. მიღებულია- <http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/lyachovich/lyachovich-simvolika.pdf>.

² Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор». Москва, 1976, გვ. 593

სამხმოვანებას¹. რახმანიოვის „სიმფონიური ცეკვებიც“ სწორედ სამხმოვანების ბგერებზე აგებული ფანფარული მოტივით იწყება. რუსულ ატმოსფეროს ქმნის ასევე საქსაფონოს სოლოც პირველი ნაწილიდან (ც. 11), კოდის თემა – მასივე პირველი სიმფონიის თემის ფრაგმენტი (ც. 27), ფინალის დამხმარე თემა (ც. 66. ტ. 5), რომლის საფუძველია რახმანიოვის საგუნდო შედევის – „ლამისთევის ლოცვის“ ზნამენური საგალობლის თემა (№9, „კურთხეულ არსა“), მესამე ნაწილის დამუშავების ლირიკული ეპიზოდი (ც. 73, ტ. 7). ეროვნულ ატმოსფეროს ქმნის ზარის ხმოვანებისადმი მიმართვა ფინალში (ც. 57). თავად კომპოზიტორიც ავლებდა პარალელს თავისივე „ზარებთან“².

რაც შეეხება ფანტასტიკურ პლანს, იგი ყველაზე მსხვილია ორივე ნაწარმოებში. რახმანიოვმა ხომ ციკლს თავდაპირველად „ფანტასტიკური ცეკვები“ უწოდა, მასში სწორედ ფანტაზიის ჟანრია გამოყენებული და ყველაზე დიდი თემატური მასალაც ფანტასტიკურ-მისტიკურ პლანს განეკუთვნება; ბნელ მისტიკურ ძალებთან დაკავშირებული ეს შრე წარმოდგენილია შემდეგი თემებით: პირველ ნაწილში ფანტასტიკური სახეობრიობის გადმომცემი აკორდები მთავარ თემამდე, ქრომატიული აღმავალი და დაღმავალი სვლები მთავარი თემის განვითარებისას, მთელტონიანი გამა კოდაში პირველი სიმფონიის თემამდე, მეორე ნაწილის პირქუში ლაიტმოტივი. ფანტასტიკური სახეების შესაქმნელად იყენებს მულტიოლებს და პოლირიტმიას. რომანის მეორე რედაქციის ერთ-ერთი სათაურიც „ფანტასტიკური რომანია“, დღეს მას ალბა ფენტეზის ჟანრადაც მოიაზრებენ. რომანშიც ფანტასტიკური პლანი ბოროტი ძალის წარმოჩენას ემსახურება,

¹ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 584

² იქვე: გვ. 580



რომელიც რწმენის ნაკლებობის გამო დაეპატრონა გმირებს. მსგავსია ნაწარმოებების დასასრულიც — დემონური ძალების აღზევება ღამის წყვდიადის ფონზე. რომანი მთვარის შუქის ღამისეული ატმოსფეროთი მთავრდება. რახმანინოვის ნაწარმოების თავდაპირველი ქვესათაურებიც მიგვითითებენ, რომ გადმოიცემა ნათლიდან წყვდიადისკენ სვლის იდეა, რომელიც ღამის დემონოლოგიითაა სიმბოლიზებული. ბრიანცევა მიუთითებს, რომ მეორე ნაწილში გადმოცემულია ნოსტალგიის გამო სულში ჩალექილი „მტანჯველი ბინდი“, მესამე ნაწილში კი ბოროტ ძალებთან ასოცირებული ყოფის ღამე. „ის, რომ შემზარავი შაბაში იხსნება შუალამეს, გვიმტკიცებს კონკრეტული დეტალი — მთელ პარტიტურაში „სიმფონიური ცეკვებისა“ მხოლოდ ერთხელ გამოიყენება სპეციალური ინსტრუმენტი — ზარები და მხოლოდ იმისთვის, რომ ჩამოჰკრას ზუსტად 12 ავბედითი დარტყმა“.¹

საგულისხმოა ფანტასტიკურ პლანში გადაწყვეტილი ბოროტი ძალის სრული დომინანტობა ორივე ნაწარმოებში. „სიმფონიურ ცეკვებში“ ეს სახეობრიობა სხვა სფეროს თემებს მსჭვალავს. ვერც საქსაფონის პარტია (I ნაწ.) ან II ნაწილის ლირიკული მონაკვეთები, ვერც ზნამენური გალობის თემა ვერ აღმოჩნდება დომინირებული, რადგან ისინი ან ითრგუნება სიბოროტის მასიმბოლოვებელი თემატიზმით ან ტრანსფორმაციის შედეგად იძენს გროტესკულ შეფერადებას. ასე მაგ., საქსაფონის ნაზ სოლოს შემოფარგლავენ პირველი ნაწილის „მილიტარისტული“ შეფერილობის თემები. მესამე ნაწილის დამხმარე თემა რეპრიზაში ფანტასმაგორიულ იერს იძენს და ბოროტი ძალის თარეშს გადმოსცემს (ც. 96. ტ. 3).²

¹ Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 589

² Соколова Ольга. Сергей Васильевич Рахманинов. Москва, «музыка», 1987, გვ. 151



ამ ღვთაბერივი საწყისის შემცველი მხატვრული სახისთვის გროტესკული იერის მინიჭება რიტმული ფაქტორით ხორციელდება. გროტესკის განცდას სწორედ რიტმის მექანიკურობა აძლიერებს.¹ „მელოდიური მშვენებება თითქოს მოწამლულია მწარე, მტანჯველი ფიქრებით, ტრაგიკული წინათგრძნობით“.² სკერცოზული ხდება მესამე ნაწილის ლირიკული ეპიზოდის (ც.91).

ამგვარად, თვით ლირიკული თემები ტრანსფორმირდებიან და თავის მხრივ განაპირობებენ სიშლეგის ატმოსფეროს. ამ ყოველივეს ფონზე მართლმადიდებლური აღდგომის გადმოცემის რეფლექსი დაკარგულია; არანაირი მინიშნება სიკვდილის შემდგომ სულის აღზევებაზე, კათარსისზე. თუკი რახმანინოვის „ზარები“ სრულდება სულების დიადი ამაღლებით, „სიმფონიურ ცეკვებში“ სიკვდილის სახე ბოლოა, რაც გაიჟღერებს. „ბერლიოზის „ფანტასტიკური სიმფონიის“ ან ჩაიკოვსკის „მანფრედის“ მსგავსად „სიმფონიური ცეკვებიც“ შავბნელი ძალების შაბაშით სრულდება“.³

ძალაუნებურად გახსენდება ქრისტეს ცხოვრებაზე დაწერილი ფრედერიკ ფერარის შემდეგი სტრიქონები – „თუკი დღის შუქზე, მღვდელმთავრებმა და მწიგნობრებმა უდანაშაულო აცვეს ჯვარზე, რაღას უნდა ველოდოთ შუალამის ორგების, ზილოტების და მკვლელების სისხლით მორწყული ვაკხანალიების დროს“.⁴

სიმფონიურ ცეკვებში“ ეს ატმოსფერო შექმნილია

¹ Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В. Рахманинова* музгиз, Москва, 1957, გვ. 120

² იქვე: გვ. 120

³ Брянцева Вера. *С. В. Рахманинов*. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ. 589

⁴ Фаррар Фредерик. *Жизнь Иисуса Христа*, Перевод Александра Лопухина, Издательство: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1899, გვ. 430. მიღებულია -<https://yadi.sk/d/i07aiyMGSzfGq>

აზრობრივ-სახეობრივი დომინანტის რანგში წარმოჩენილი Dies irae-ს სეკვენციით, რამაც თხზულების ინტონაციური სფეროც განსაზღვრა და პათოსიც. რახმანინოვი მთელი ცხოვრება იტანჯებოდა Dies Irae-ს მოტივით. იგი კომპოზიტორის გონებაში ასოცირდებოდა სულების საშინელ სამსჯავროსთან, როდესაც სულებს დემონები ეპატრონებიან და ცეცხლის აღში ახვევენ. შემთხვევით არ აღიქვა ბრიანცევამ ამ მოტივის პირველი გამოჩენა მაღალ რეგისტრში „თვით სიკვდილის საცეკვაო სოლოდ“.¹

რომანშიც მთავარი დირიჟორი სატანური ძალაა, რომელიც ადამიანს ღვთიური ნათლის მიღწევის საშუალებას უხშობს და აქაც ჯოჯოხეთის ცეცხლთან ასოცირდება. გავიხსენოთ, როგორ წყევლის მარგარიტა სატანის ამალის ერთ-ერთი წევრის – აზაზელის დანთებულ ცეცხლს. შემზარავია ეშმაკის სინონიმების სიმრავლეც (სატანა სხვადასხვა სახელით 60-ჯერ არის მოხსენებული). სატანის დომინანტობა ლევი მათეს და იეშუას ფუნქციას თრგუნავს და ისინი უმოქმედონი რჩებიან, მარგარიტაც ეშაკს მიჰყიდის სულს, მაგრამ ვერც მისი თავგანწირვა აღუდგება წინ ბოროტებას. რომანიც მაცხოვრის მკვდრეთით აღდგომის მისტერიის სრული უგულებელყოფაა.

განსახილველი ნაწარმოებების ფინალების ღრმად პესიმისტური სათქმელი საკმაოდ მკაფიოა – „მოაწევს ჟამი, როცა აღარ იარსებებს ტირანია და დესპოტიზმი, როცა ადამიანი შეძლებს თავისი სულიერი სიწმინდის გამოვლენას, ჯერ კი სატანა ბატონობს“.²

ამგვარად, ამ ორი ხელოვანის პარალელური ფიქრები

¹ Брянцева Вера. С. В.Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976, გვ.591

² გელაშვილი მზია. ბულგაკოვის რომანის „ოსტატი და მარგარიტას“ სიმბოლური გააზრებისთვის (გვ.3-12). წიგნში – „მიხეილ ბულგაკოვი. ოსტატი და მარგარიტა“, თბ. გამომცემლობა „ზვარი“, 1992, გვ.7

მონათესავე სულების „დიალოგად“ რომ აღიქმება, ისტორიული სინქრონული აზროვნების წყალობით ზოგადსაკაცობრიო თემის გენიალურ პარადიგმებს ბადებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბულგაკოვი მიხეილ. ოსტატი და მარგარიტა, თბ. გამომცემლობა „ზვარი“, 1992
- გელაშვილი მზია. ბულგაკოვის რომანის „ოსტატი და მარგარიტას“ სიმბოლური გააზრებისთვის (გვ.3-12). წიგნში – მიხეილ ბულგაკოვი. ოსტატი და მარგარიტა, თბ. გამომცემლობა „ზვარი“, 1992
- ქარუხანოვა ირინა. სერგეი რახმანინოვის ამერიკული პერიოდის საკითხისათვის. კრებულში: აწსუ ამერიკის შესწავლის ცენტრი, ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაციის საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი, 2010.
- Белза И. С. В. Рахманинов. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1946
- Белза И.С. В.Рахманинов и русская музыкальная культура,(გვ.31-35). კრებულში:С. В.Рахманинов. Сборник статей и материалов. музгиз. Москва-Ленинград. 1947
- Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. ГЛАВА VIIКОММУНИЗМ И ХРИСТИАНСТВО. 2001. მიღებულია-<http://www.vehi.net/berdyaev/istoki/07.html>.
- Брянцева Вера. С. В. Рахманинов. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1976
ВасиленкоСергей.СергейВасильевичРахманинов1873-1943. Государственное музыкальное издательство. Л. 1961.
- Келдыш Юрий.Рахманинов и его время.издательство «музыка», Москва. 1973.
- Комисаренко В. А. Музыка и её значение в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», გვ. 255.



- მიღებულია - http://www.nbuu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Arp/2009_10/Zbirka10/zb10_2009_254-265_komisarenko.pdf
- Ляхович А. В *Рахманинов и американская развлекательная музыка.* (გვ. 86-100). МАТЕРИАЛЫ V МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. (Киев, Украина).2013,Ивановка. მიღებულია - <http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/izdaniya/-12.02.14.pdf>
 - Ляхович А. В. *СИМВОЛИКА В ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РАХМАНИНОВА.* Монография К 140-летию со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943). Тамбов, 2013. მიღებულია - <http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/lyachovich/lyachovich-simvolika.pdf>
 - Протопопов Вл. *Позднее Симфоническое творчество С. В.Рахманинова* (გვ.130-154). კრებული: С. В. Рахманинов. *Сборник статей и материалов.* музгиз. Москва- Ленинград. 1947
 - Рахманинов. С. В. *Литературное наследие.* Том 1. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, 1978
 - Рахманинов С. В. *Сборник статей и материалов.* музгиз, Москва-Ленинград, 1947
 - Соколова Ольга. *Сергей Васильевич Рахманинов.* Москва, «музыка», 1987
 - Соколова Ольга. *Симфонические произведения С. В.Рахманинова* музгиз, Москва, 1957
 - Соловцов Анатолии. *Рахманинов.* Издательство «музыка», Москва, 1969
 - Фаррар Фредерик. *Жизнь Иисуса Христа,* Перевод Александра Лопухина, Издательство: Издание книгопродавца И. Л. Тузова, 1899, მიღებულია - <https://yadi.sk/d/i07aiyMGSzfGq>
 - Bedell Janet E..Symphonic DancesSergei Rachmaninoff, 2014. მიღებულია - <http://bsomusic.org/calendar/events/2013-2014-events/nadja-salerno-sonnenberg-plays-shostakovich/rachmaninoff-symphonic-dances.aspx>

- Garcia Emanuel E. *Rachmaninoff and Scriabin. creativity and suffering in talent and Genius. The Psychoanalytic Review*, Vol. 91, No.3, June 2004. p.433 მიღებულია -<http://www.componisten.net/downloads/rachscriabinpsarev.pdf>
- GlasshasHerbert. SYMPHONIC DANCES, OP. 45, Los Angeles Philharmonic at Walt Disney Concert Hall-official website. მიღებულია -<http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonic-dances-sergei-rachmaninoff>
- http://www.good-music-guide.com/reviews/061_rachmaninov_symphonic_dances.htm
- Hing Soo Kian. *Rachmaninov and the Day of Wrath. Some thoughts on Rachmaninov, the Dies Irae and the Symphonic Dances.* 1998. მიღებულია -<http://www.flyinginkpot.com/1998/10/64-rachmaninov-the-symphonic-dances-and-the-day-of-wrath/>
- Huscher Phillip. Sergei Rachmaninov Symphonic dances, op.45. გვ. 1. მიღებულია -[https://cso.org/uploadedFiles/1 Tickets and Events/Program Notes/ProgramNotes Rachmaninov SymphonicDances.pdf](https://cso.org/uploadedFiles/1Tickets and Events/Program Notes/ProgramNotesRachmaninov SymphonicDances.pdf)
- OESTREICH JAMES R. Is There a Ballet In Rachmaninoff's Symphonic Dances? მიღებულია -<http://www.nytimes.com/1994/01/30/arts/dance-is-there-a-ballet-in-rachmaninoff-s-symphonic-dances.html>



Քննություն



ეკა ცხადაძე,
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მოწვეული პედაგოგი

კლასიკური ლიტერატურის კინემატოგრაფიული ხედვა

(ნანა დოლიძის „კინო და კლასიკური ლიტერატურა“)

თანამედროვე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ყურადღების არეალში კლასიკური მწერლობის ნიმუშების ინტერპრეტაციები არაერთგზის მოხვედრილა, რადგან მსგავს ფაქტებს ელიტური თუ მასობრივი შექმენებისათვის უდიდესი კულტურტრეგერული მნიშვნელობა აქვს.

ლიტერატურული ტექსტების მასობრივ სანახაობად ქცევას თეატრი და კინო ერთნაირი დაბეჯითებით ცდილობდნენ და ცდილობენ. ზოგჯერ მსგავს მცდელობებს შთამბეჭდავი შედეგი მოაქვს და ხელოვნების დღესასწაულის მოწმენი ვხდებით, ხშირად სასურველ და მოსალოდნელ ეფექტს ვერც ვიღებთ.

როგორია ჩვენი კლასიკური მემკვიდრეობის კინემატოგრაფიული სიცოცხლე, რა სიძნელეები და ეფექტური წიაღსვლები გაგვაჩნია ხელოვნების ამ დარგში, რა ადგილი უჭირავს პირველხარისხოვან მწერლობას ე. წ. „მეათე მუზის“ სამყაროში და როგორ უნდა აღვიქვამდეთ ხელოვნების ამ სფეროს – ყოველივე ამის თაობაზე საკუთარ პროფესიულ მოსაზრებებს გვიზიარებს ნანა დოლიძე თავის მეცნიერულ ნაშრომში – „კინო და კლასიკური ლიტერატურა“.

ხელოვნებათმცოდნეობა ინტერდისციპლინური მეცნიერებაა და მომიჯნავე სფეროებს – ისტორიას, ლიტერატურას, ფსიქოლოგიას და ფილოსოფიას

თანაბრად ითავსებს. სწორედ ამიტომაც არის ხელოვნებათმცოდნეობა ურთულესი კულტუროლოგიური მოვლენა, რადგან მრავალი ტრადიციული დარგის ბაზისზე დგას და ელიტასაც და სოციუმსაც თანაბრად ემსახურება. ხელოვნებათმცოდნეობის ეგიდით გამოცემული და მკითხველის გასაცნობად წარმოდგენილი ნანა დოლიძის გამოკვლევა „კინო და კლასიკური ლიტერატურა“ უაღრესად აქტუალურ კულტუროლოგიურ პრობლემას ეხება, იგი მოიცავს ქართული კინოხელოვნების საწყის მოვლენებს და მომდევნო ეპოქების მნიშვნელოვან ფაქტებს, ყოველივე იმას, რაც ფასეულია ჩვენი ეროვნული კულტურისათვის და მნიშვნელოვანი მასისათვის, სოციუმისათვის.

ნანა დოლიძის „კინო და კლასიკური ლიტერატურა“ ქართულ კინემატოგრაფში დავით კლდიაშვილის მხატვრული შემოქმედების დამკვიდრებას და მისი თემატიკის ინტერპრეტაციებს ეხება. ახალგაზრდა მეცნიერი კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანულ სიცოცხლეს პროფესიონალის თვალთახედვით აფასებს და დეტალურად განიხილავს.

ნანა დოლიძის ნაშრომი მხატვრული ნაწარმოებების კინოინტერპრეტაციას შემდეგი თემატიკით განსაზღვრავს: „ეკრანიზაციის პრობლემისათვის“, „ცრემლნარევი სიცილის ოსტატი“, „დ. კლდიაშვილის სამყაროს ეკრანული ცხოვრების დასაწყისი“, „შემოდგომის აზნაურების „დაკარგული სამოთხე“, „კარდაკარ მოხეტიალე მაშვალი“, „დავით კლდიაშვილი და ელდარ შენგელაია“, „პიესის ეკრანული ვერსია“, „ორი ეპოქა“, „ასლი თუ ორიგინალი?“. ნაშრომს თან ერთვის ავტორისეული შენიშვნები და ბიბლიოგრაფია.

ნანა დოლიძემ შესავალშივე ცხადყო პრობლემის მთავარი არსი, რომ ლიტერატურასა და კინოხელოვნებას საერთო ფასეულობები აკავშირებს, საერთო ინტერესები აქვთ და ღირებულებების ეს გამა ზედაპირზეც შესამჩნევია

და სიღრმეებშიც ხილვადი. მკვლევარი წერს: „ეროვნული კინემატოგრაფის თვითმყოფადობა ხომ უმთავრესად, სწორედ იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად უწყობს ხელს ის თავისი ერის ესთეტიკური ბუნების, ხასიათის, არსისა და სულისკვთების გამოვლენას. ეკრანიზაციისას კინოს უდიდეს მხატვრულ ფასეულობებს ვანდობთ, კინოფილმს შეუძლია ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილების მილიონობით მაყურებლამდე მიტანა, მაგრამ მას შეუძლია, ასევე, ამ ფასეულობათა გახარჯვა ან გაუხეშება და კლასიკური მწერლების ბრწყინვალე სიუჟეტებისა და სახეების გაუბრალოება“.¹

ნანა დოლიძე თავიდანვე განავრცობს იმ აზრს, რომ თანამედროვე ხელოვნება თავისი დროისათვის აუცილებელ და საჭირო გამომსახველობით ენას და სტილს ეძებს, რომელშიც კინემატოგრაფი უდიდეს როლს თამაშობს და საზოგადოებას განსჯისა და ანალიზისაკენ უბიძგებს. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი განიხილავს დავით კლდიაშვილის მხატვრულ სამყაროს და მასთან დაკავშირებულ კინოპროდუქციას.

ჩემთვის, პირადად, როგორც ლიტერატორისა და XX-XXI საუკუნეების ქართული მწერლობის სპეციალისტისათვის, დიდი დაინტერესების საგანია ნანა დოლიძის თვალით დანახული და აღქმული დავით კლდიაშვილი, როგორც „ცრემლნარევი სიცილის ოსტატი“. დასახელებული ქვეთავი არა მარტო ხელოვნებათმცოდნეებისათვის, არამედ ლიტერატორებისათვის საინტერესო და მნიშვნელოვანია. აქედან გამომდინარე, ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ნანა დოლიძე მწერლობაში კრიტიკული რეალიზმის ტოტალური გამარჯვების არსს და მნიშვნელობას დავით კლდიაშვილის შემოქმედების ფონზე მიმოიხილავს. ამით იგი გვიხსნის XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მწერლობაში მომხდარ გარდატეხას. ნანა დოლიძე

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 6



მაგალითების ფართო სპექტრს გვთავაზობს, ძრავალი სამეცნიერო თვალსაზრისის ფიქსაციას ახდენს და დასკვნებიც სათანადოდ დასაბუთებული გამოაქვს. საკითხის საფუძვლიანი შესწავლა მის მჯელობას თანამიმდევრულობას და კომპეტენტურობას სძენს, რაც ვ. აბაშიძისეული თეატრალური დადგმების განხილვა-შეფასებაშიც კარგად ჩანს.

„კინო და კლასიკური ლიტერატურის“ ავტორი შენიშნავს: „ქართულ თეატრსა და მწერლობაში დრომ შესაბამისი მოთხოვნები წამოსწია, რომელთა შორის უპირველესი ადამიანის შინაგანი სამყაროს, „სულიერი რეალიზმის“ (სტანისლავსკი) წარმოჩინება გახდა. დღის წესრიგში კომედიური თეატრის საპირისპირო ახალი დრამის ძიების საჭიროება დადგა. თეატრის განახლებაზე მსჯელობა ფართო ხასიათს იღებს. მამების თაობას ახალგაზრდები დაუპირისპირდნენ. მათ შორის მ. ჯავახიშვილიც, რომელიც ა. წერეთელთან გამართულ პოლემიკაში აკრიტიკებს ქართულ დრამატურგიასა და თეატრს, რომელსაც უჭირდა ჩვეული ჟანრულ-სტილური თუ თემატური სიძულვილისაგან თავის დაღწევა. ქართული თეატრი ემზადებოდა სრულიად ახალი ხასიათის დრამატურგიისათვის, რომელიც ფსიქოლოგიური რეალიზმის მწერლების შემოქმედებით იქნებოდა ნასაზრდოები და მათ სათავეში დ. შიუკაშვილის, ტ. რამიშვილის, ი. გედევანიშვილის გვერდით დ. კლდიაშვილი მოიხსენიება“.¹ როგორც ვხედავთ, საკითხის სრულად შესწავლისათვის, ნანა დოლიძე შორეულ პერიპეტებსაც მოიხმობს საკუთარი მოსაზრებების დასასაბუთებლად და სიღრმისეულად გასაანალიზებლად.

ქართული კულტურის განახლების გზა ბუნებრივად გადიოდა ქართულ თეატრზე, ხოლო მოგვიანებით კინომატოგრაფზე. ამ გზაზე დავით კლდიაშვილი იყო

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 34



ერთ-ერთი უპირველესი მწერალი, რომელმაც თავისი რეალისტური ისტორიებით და გმირებით სრულად გაიზიარა კუთვნილი ჩავარდნებიც და ტრიუმფებიც და საკუთარი ნიშა შექმნა თეატრსა და კინოში. ნანა დოლიძე საგანგებოდ მიუთითებს XX საუკუნის პირველ ნახევარში დავით კლდიაშვილის დრამატურგიის წარმატებლობის მიზეზებზე და იმავე დრამატურგიის დიდ წარმატებებზე ამავე საუკუნის მეორე ნახევარში. ამის მიზეზად იგი ხელოვნებაში ნატურალიზმისა და ვოდევილიზმის დრომოჭმულობას ასახელებს. მთავარი მოვლენა, რამაც დავით კლდიაშვილის დრამატურგიის ტოტალური აღიარება გამოიწვია, იყო მიხეილ თუმანიშვილისეული „დარისპანის გასაჭირის“ გამარჯვება და ინოვაციური ხედვები.

ნანა დოლიძის აზრით: „სწორედ „კლდიაშვილის თეატრის“ პარალელურად ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა კინემატოგრაფი, ეძებდა საკუთარ ხერხებს, თვითგამოხატვის ფორმებს, ეროვნულ სამოსს. ბუნებრივია ის გარემოება, რომ სხვა დარგები, მათ შორის ლიტერატურა, ფერწერა, თეატრი საკუთარი გავლენის სფეროში მოაქცევენ მას. კინოდრამატურგიის არარსებობას – ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, კინორეჟისურისა და კინომსახიობთა არარსებობას კი თეატრის პროფესიონალები ავსებენ და ეს პროცესები მსოფლიო კინოს ისტორიის გარიჟრაჟზე ძირითად მახასიათებლებად გამოდიან.

ანალოგიური მდგომარეობაა კინემატოგრაფშიც: შალვა დადიანი გამოდის მოხსენებით „ქართული ლენტა“ (1917 წ. 24. 02), რომლის ძირითადი პათოსი ეროვნული კინემატოგრაფის შექმნისთვის საჭირო გმირების ძიებაა. სპეციალურად ქართული სურათების გადაღება და ამ მიზნის განხორციელებისათვის აუცილებელია შესაბამისი პროგრამა, რომლის ერთ-ერთი პუნქტი კლასიკოს მწერალთა ნაწარმოებების



ეკრანიზაცია იგულისხმებოდა“.¹

ცხადია, ახალი მხატვრული გამოწვევები ინოვაციურ მსოფლმხედველობას და შესაბამის გმირებს მოითხოვდა, ხოლო XX საუკუნის II ნახევრის ქართულმა კინემატოგრაფმა ელდარ შენგელაიას სახით პოვა შემოქმედი, რომელმაც სწორედ ქართულ კლასიკურ მწერლობაში აღმოაჩინა ახალი თვითგამოხატვის ნიუანსები და დავით კლდიაშვილის „მიქელა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ წრებრუნვაში ჩართო, ანუ „ახალი ტალღის კინოში“ გადაინაცვლა დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულმა სამყარომ. ეს მცდელობა შთამბეჭდავი და რეზონანსული აღმოჩნდა. ნანა დოლიძე გამოწვევლილვით შეისწავლის და გვამცნობს ნიკოლოზ და ელდარ შენგელაიებისეულ ვერსიათა შესახებ, რომლებიც დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ მიხედვით შეიქმნა

ხელოვნებათმცოდნე საგანგებოდ ჩერდება დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულ დისკურსზე, რომლის ეპიცენტრში უბრალო ადამიანი დგას მთელი თავისი სულიერი და ემოციური თავისებურებით, სოციალური კუთვნილებით და რეალური ყოფითი სიდუხჭირის დაძლევის დაუოკებელი სწრაფვით. ამგვარი დეტალების ნაირფეროვნებას არ შეეძლო კინოს მოღვაწეთა ყურადღება არ მიექცია, მით უფრო, რომ თეატრში დავით კლდიაშვილს ძალიან სწყალობდნენ და მის დრამებს ხშირადაც სთავაზობდნენ მაყურებელს. უნდა ითქვას, რომ დავით კლდიაშვილის მწერლურმა გენიამ ამომწურავად გადმოსცა და მკითხველამდე სრულად მოიტანა ქართული ხასიათისთვის ნიშნეული თავისებურებები, მისი ყოფისათვის აუცილებელი დეტალები და ფსიქოლოგიური ნიუანსები. სწორედ ამას მიიჩნევს ნანა დოლიძე კლასიკოსის კინოხელოვნებაში დამკვიდრების მთავარ მიზეზად.

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 42

მართლაც იშვიათი ფაქტია, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული კინემატოგრაფის ყურადღების ცენტრში ორჯერ მოხვდა: პირველად 1926 წელს (რეჟ. ნიკოლოზ შენგელაია) და მეორედ 1977 წელს (რეჟ. ელდარ შენგელაია). რეჟისორმა მამა-შვილმა თითქოს იდეური და შემოქმედებითი იმპულსები მიიღეს კლასიკური მემკვიდრეობისაგან და ერთმანეთისაგან. ამ უაღრესად საინტერესო წრებრუნვას ავტორი ასე აფასებს:

„ნებისმიერი ეკრანიზაციისათვის სახვითი მხარის უმთავრეს ამოცანას გრძნობადი ატმოსფეროს შექმნა წარმოადგენს. კინომაყურებელი ბევრი ფილმის, სპექტაკლის, ისტორიული ილუსტრაციების წყალობით, მეტ-ნაკლებად კარგად იცნობს განსხვავებული ეპოქის ყოფასა და გარემოს და ფილმის გარემოში, უფრო მეტად, არა ჭეშმარიტ ისტორიულ დეტალებს ეძებს, არამედ პირიქით, იმას, რაც ანათესავებს ამ გარემოს დღევანდელ აღქმასთან“¹, ანუ ნანა დოლიძე საგანგებოდ მიაპყრობს ჩვენს ყურადღებას კინოს მაყურებლის მთავარ ტენდენციასზე, რომელიც დღევანდელი ასახვას ანიჭებს უპირატესობას და ნებისმიერ თემატიკაში სათავისო ინტერესების დანახვას ცდილობს. ეს მომენტი განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან სოციოლოგიური თვალსაზრისით, ადამიანი საზოგადოების მისწრაფებების ამრეკლავი და გამახმოვანებელია. მისი ფსიქიკა, მისი მსოფლმხედველობა და რეალობასთან იდენტიფიცირება განსაზღვრავს სწორედ ეპოქის მახასიათებლებს. წიგნის ავტორის დაკვირვებით – ქართულ კინოშიც, აქედან გამომდინარე, გვაქვს გამოკვეთილი ხასიათები, პერსონაჟებისათვის ნიშნული თვითირონია და იუმორი, ტრაგიკული და კომიკური ნიუანსების თანაარსებობა, რომანტიკულობა და მიწიერება. როდესაც თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეები დავით კლდიაშვილის კლასიკური

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 109



მემკვიდრეობის შესახებ საუბრობენ, მათ ყურადღებას მწერლის უნივერსალიზმი და სულიერება იქცევს. მაკა ვასაძის დაკვირვებით, რობერტ სტურუამ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ გამოიყენა ბრეხტისეული „გაუცხოების ეფექტი“, რადგან დავით კლდიაშვილისათვის ნიშნულია ხასიათების გროტესკულობა და მისი სტილის შრეებში ღრმად ჩაბუდებული ირონია და ტრაგიზმი იძლეოდა ამის საშუალებას.

მ. ვასაძე აღნიშნავს: „დისტანცია მსახიობებსა და მოთხრობის გმირებს შორის ხან მცირდებოდა, ხან კვლავ იზრდებოდა. ამგვარი მიგნებით, ზუსტად დაიჭირეს და გადმოსცეს დავით კლდიაშვილის მოთხრობების „სული“, რომლის საშუალებითაც მსახიობები თავიანთი გმირების ცხოვრებას კიდევ განიცდიდნენ და ამავე დროს, შემფასებლადაც გვევლინებოდნენ“.¹ როგორც ვხედავთ, დავით კლდიაშვილი აღმოჩნდა სწორედ ის მწერალი, რომელმაც საშუალება მისცა ქართულ თეატრს და კინოს განახლებისა და ახალი თვალსაწიერის გახსნისათვის.

„კინო და კლასიკური ლიტერატურა“ არის თანამედროვე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერული შესაძლებლობების მაჩვენებელი. ამ წიგნის გაცნობის შემდგომ ვრწმუნდებით, როგორი მოცულობითია ქართული კინოსა და ქართული კლასიკური მწერლობის საწყისები, როგორი სიღრმისეული თემატური და იდეოლოგიური კავშირებია მათ შორის. ამავე დროს ნანა დოლიძე მთელს ამ ეროვნულ ხელოვნებას ძალიან ორგანულად და შთამბეჭდავად უკავშირებს მსოფლიო კინემატოგრაფიულ ტენდენციებს და თვალნათლივ გვიჩვენებს იმ ზოგადეროვნულ სახეს, რაც საერთოა მთელი კაცობრიობისათვის, ყველა ეროვნების წარმომადგენლებისათვის. ავტორს ამომწურავი მსჯელობა და დასკვნები აქვს მოცემული თეორიული

¹ მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016, გვ. 60



ხასიათის ქვეთავში, რომელიც ასეა დასათაურებული – „ასლი თუ ორიგინალი?“

საგანგებო ყურადღებას იქცევს იმ მომენტი, რომ თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნე მხოლოდ თეატრისა და კინოს სპეციფიკით არ შემოიფარგლება, მისთვის ერთიანობაშია მოსააზრებელი – კომუნიკაციების უახლესი გამომსახველობითი ტენდენციები, მხატვრობა, არქიტექტურა, მასისა და ელიტის ურთიერთზეგავლენა. ნანა დოლიძის თვალსაწიერზე კულტურული და ცივილიზებული საზოგადოების მთელი მონაპოვარია წარმოდგენილი, რომლის გათვალისწინებით ავტორი სვამს ფუნდამენტურ კითხვას: „სჭირდება თუ არა ტექნოკრატიული ეპოქის ადამიანს ის, რაც კლასიკაში არის მოცემული? ის, რაზეც კლასიკა არის ორიენტირებული?“¹ ნანა დოლიძის ამ თეზას ერთგვარად ეხმიანება ლევან ბერძენიშვილის თვალსაზრისიც, რომელიც „ვიზუალიზებულ ლიტერატურაში“ ამგვარად ჩამოაყალიბა: „ლიტერატურა ბრწყინვალე წყაროა კინოსთვის, მიუხედავად იმისა, რომ აჩენს კითხვას – რომელი ჯობს?... რომ რომელიმე ფილმმა ლიტერატურულ ძეგლს აჯობა, ნიშნავს, რომ ან ლიტერატურული ძეგლი არ იყო ისეთი, როგორიც საჭიროა, ან ვიღაცამ რაღაც განსაკუთრებული გარღვევა მოახდინა. არის კიდევ ერთი ვარიანტი – შეიძლება თქვენი თანამოსაუბრე ხუმრობს, რადგან ნამდვილი ლიტერატურული ძეგლის ხელოვნების სხვა ენაზე სრულყოფილად ამეტყველება წარმოუდგენლად რთული წარმოსადგენია“.²

სოციუმის საჭიროებას, მის გემოვნებას და ამ ჭრელ მასაში კულტურტრეგერის მისიას სწორედ კლასიკურ ლიტერატურას ანიჭებს წიგნის ავტორი, რომელიც სრულიად მართებულ დასკვნას გვთავაზობს

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 140

² ლ. ბერძენიშვილი, ვიზუალიზებული ლიტერატურა, 26 სექტემბერი, 2016. www.Liberali.ge/articles/view/24795/vizualizebuli-literatura.



და სამომავლო ორიენტირებსაც გვისაბუთებს. იგი წერს: „კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციები, რომლებმაც თავიანთი ეკრანული სიცოცხლე ამ ხელოვნების დაბადების პირველივე წლებში დაიწყო, გრძელდება და, ალბათ, ჩვენს ძალებს აღემატება ეკრანის მიერ ლიტერატურის გადამუშავების უწყვეტი პროცესის შეჩერება. შესაძლოა, მათი მოძალება, კულტურის გაუფასურება, მისი „მასკულტურად“ ქცევა, მასთან მილიონების გაერთიანების სურვილია. როგორც ჩანს, პროცესი არაერთგვაროვანია და ამავედროულად დიალექტიკური“.¹

აქვე აღვნიშნავთ, რომ თავის დროზე ცნობილმა ლიტერატორმა ც. გენძეხაძემ კლასიკური ლიტერატურული ტექსტის კინოში გადატანის თავისებურებებს მიუძღვნა საგანგებო წერილი, სადაც მიხეილ ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთის“ ეკრანიზაციის შუქჩრდილები განიხილა და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ: „ეკრანიზატორს არ უნდა ავიწყდებოდეს, რომ წაკითხულის აღქმის სპეციფიკა სრულად განსხვავდება კინოში ნანახის აღქმისაგან, რომ კინოფილმი, უპირველეს ყოვლისა, სანახაობაა და წინა პლანზე სწორედ სანახაობრივი მხარე უნდა იყოს წამოწეული. ისიც ცნობილია, რომ ყოველი გადახვევა ლიტერატურული პირველწყაროდან დასაბუთებული უნდა იყოს ეკრანიზაციის აუცილებლობით“.²

ც. გენძეხაძის ინტერპრეტაციით, კინოხელოვნება ძალზე დინამიკური მოვლენაა და იგი დუალისტურ გავლენას ახდენს კლასიკურ ტექსტებზე, რაც „მასის დიქტატით“ არის განპირობებული. ტექსტში ასახული რეალობა ყოველთვის არის რაღაც კოლიზიაზე დაფუძნებული. გმირის ფიქრები და განცდები, მისი მიზანსწრაფვა და პოტენციული მისივე ავტორის

¹ ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009, გვ. 143

² ც. გენძეხაძე, მიხეილ ჯავახიშვილი და ქართული კინო, იხ. ც. გენძეხაძე, ლიტერატურული მერიდიანები, თბ., 2004, გვ. 137

მსოფლხედვას უკავშირდება. როგორია პროტაგონისტის მიერ განვლილი ცხოვრება და როგორ გამოხატა ეს მწერალმა და შემდგომ რეჟისორმა, ზუსტად იძლევა ორივე დარგის მხატვრული შესაძლებლობების ნათელ სურათს. მაყურებელს ძალიან იზიდავს გამოკვეთილი ხასიათების პერსონაჟები. ამ დროს ის ესთეტიკურ განცდებშია, რაც ძალიან მოგვაგონებს დოკუმენტური და მხატვრული ჟანრების შერწყმას, როცა ეკრანის გმირი მომხიბვლელია რომანის გმირით და იმავედროულად რეალური და ცხოვრებისეულია. იური ლოტმანი მიგვითითებს, რომ მკითხველს, მართალია, მოსწონს გამოგონილი პერსონაჟის დიდებულება, მაგრამ ქვეცნობიერში ყოველთვის ნამდვილი, ცხოვრებისეული მომენტები და ფაქტები ურჩევნია.¹

რუსი მკვლევარი ა. რუბცოვი, რომელიც ახალგაზრდებს კლასიკურ ლიტერატურულ ტექსტებს ასწავლის, კინოვერსიებში ესთეტიკის წარმმართველ როლზე მიუთითებს და სრული სერიოზულობით წერს, რომ სტუდენტებისათვის შექსპირის, დოსტოევსკის, ტოლსტოის, შოლოხოვის და სხვათა ქმნილებების ეკრანული ვარიანტები უნდა აღიქმებოდნენ, არა როგორც გარეგნული მიბაძვის ობიექტები, არამედ როგორც ხელოვნების ნიმუშები.²

როგორც ვხედავთ, ერთობ სწორხაზოვანი მიდგომაა, რომელიც რეალობასთან წინააღმდეგობაში მოდის, რადგან ყოველი რეჟისორი თუ მსახიობი კლასიკის გმირებს განყენებულად სულაც არ აღიქვამენ და გამუდმებით ცდილობენ მათი ქარიზმატული სახეების გათანამედროვებას. დღევანდელ კინოინდუსტრიას

¹ Ю. Лотман, Биография-живое лицо www.gumer-info/bibliotek_Buks/Literat/lotman/biogr.php

² А. С. Рубцов, Союз литературы и кино, Ж. „Вестник Адигейского государственного университета,“ №3, 2005, გვ. 112

გაცილებით პრაგმატული მიდგომები და ორიენტირები აქვს და ამ რეალობას ნანა დოლიძის დისკურსში სათანადო ადგილი აქვს მიკუთვნებული.

ნანა დოლიძე უაღრესად პროფესიულ და მეცნიერულ თემებზე მსჯელობისას არ ივიწყებს პოტენციურ მკითხველს და ახერხებს რთული მსჯელობები საზოგადოებას გასაგებად და მიმზიდველად წარუდგინოს. დიალექტიკური მეთოდი არა მარტო მეცნიერებასა და ხელოვნებაშია შთამბეჭდავი, არამედ მისი მოხელთების, შემჩნევისა და თვალსაჩინოდ ქცევაშიც, რაც წარმოდგენილი ნაშრომის მთავარი ღირსებაა და ყოველივე ეს ნანა დოლიძის პროფესიულ სრულყოფაზე მიგვანიშნებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ც. გენძეხაძე, მიხეილ ჯავახიშვილი და ქართული კინო, იხ.: ც. გენძეხაძე, ლიტერატურული მერიდიანები, თბ., 2004.
- ნ. დოლიძე, კინო და კლასიკური ლიტერატურა, თბ., 2009.
- მ. ვასაძე, რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016.
- А. С. Рубцов, Союз литературы и кино, Ж. „Вестник Адигейского государственного университета“, №3, 2005.
- ლ. ბერძენიშვილი, ვიზუალიზებული ლიტერატურა, 26 სექტემბერი, 2016 www.Liberali.ge/articles/view/24795/vizualizebuli-literatura
- Ю. Лотман, Биография-живое лицо www.gumer-info/bibliotek_Buks/Literat/lotman/biogr.php



ქორეოლოგია



ალეკო გელაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ეთნოქორეოლოგი, ქორეოგრაფი
შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პედაგოგი

საცეკვაო ქმედებები სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე

საცეკვაო ხელოვნების ნიმუში წამიერია და განუმეორებელი. ამიტომ უძველესი დროიდან ხალხს გაუჩნდა მოთხოვნა ცეკვის დაფიქსირებისა. ამ მხრივ საინტერესოა გარკვეული საცეკვაო ინფორმაციის შემცველი არქეოლოგიური ძეგლები. ისინი ამ შემთხვევაში მიეკუთვნებიან ცეკვის უძველეს ვიზუალურ წყაროებს. ერთ-ერთი ასეთი არქეოლოგიური ძეგლია „სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი“.

ადამიანის საკრალური სამყაროს მთელი სისრულით გადმოცემას ვხვდებით ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელებზე.

სარტყელთა დეკორში მთავარ აზრობრივ დატვირთვას ზოომორფული სახეები იძენენ, მაგრამ ამასთანავე მოქმედებას იწყებს მარტივი სიუჟეტიც. აქ წარმოდგენილია ანთროპომორფულ არსებათა ისეთი ჯგუფები, რომლებიც ნადირობის რიტუალურ ქმედებაში არიან ჩართულები. გარდა ამისა, აქვე ნაჩვენებია რიტუალური პურობის, მსვლელობის და ცეკვის ამსახველი სცენები¹. აქედან გამომდინარე, ეს სარტყელები სრულიად საფუძვლიანად ექცევა ჩვენი ყურადღების ცენტრშიც.

სარტყელები გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშებს განეკუთვნებიან. მათ

¹ მ. ხიდაშელი, „ირმის ხატი ქართულ კულტურაში“, ჟურნალი „საქართველოს სიძველენი“, 2003 წ. №4, გვ. 12-13

შესახებ ვრცელი გამოკვლევა აწარმოა მ. ხიდაშელმა ნაშრომში: „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“, სადაც, ამიერკავკასიაში გავრცელებული სარტყელების შეჯერებისა და დასავლეთ ამიერკავკასიაში გრაფიკული დეკორით შემკული კოლხური ცულების გავრცელების ქრონოლოგიური ზღვარის საფუძველზე, ისინი ძვ. წ. აღ.-ის IX-VII სს.-ით თარიღდებიან.¹

სარტყელები წარმოადგენენ წაგრძელებული ოთხკუთხედის ფორმის ბრინჯაოს თხელ ფირფიტებს, რომელთა ბოლოები კუთხეებში ოდნავ მომრგვალებულია. ყველა მათგანი დამზადებულია ერთი ტექნიკით – ან გრავირებით, ან ერთდროულად გრავირებითა და პუნსონით.²

ამ ძეგლებზე კომპოზიციის აგების ძირითადი პრინციპებისა და ნიშნების მიხედვით მ. ხიდაშელმა გამოყო სიუჟეტური კომპოზიციების შემცველი სარტყელების ხუთი ჯგუფი. V ჯგუფში შემავალ სარტყელთა ნიმუშების ზედაპირი მაქსიმალურად (თითქოს ხალიჩისებურად) არის დატვირთული გამოსახულებებით. თითოეული გამოსახულება გამოირჩევა საოცარი პლასტიკურობით და დინამიკურობით. კომპოზიცია ატარებს თავისუფალი იმპროვიზაციის ხასიათს და წარმოგვიდგენს თითქოს „აბსტრაქტულ ნახატს“, რითაც ისინი გამოირჩევიან ყველა სხვა ჯგუფისგან.³ მსგავსი პრინციპით აგებული კომპოზიცია დამახასიათებელია საქართველოში „ნაბაღრების“ სამაროვანზე აღმოჩენილი სარტყელისთვის, რომელზეც ნათლად არის გამოსახული ჩვენთვის

¹ მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები)“ თბილისი, 1982წ. გვ. 25

² იქვე, გვ. 41

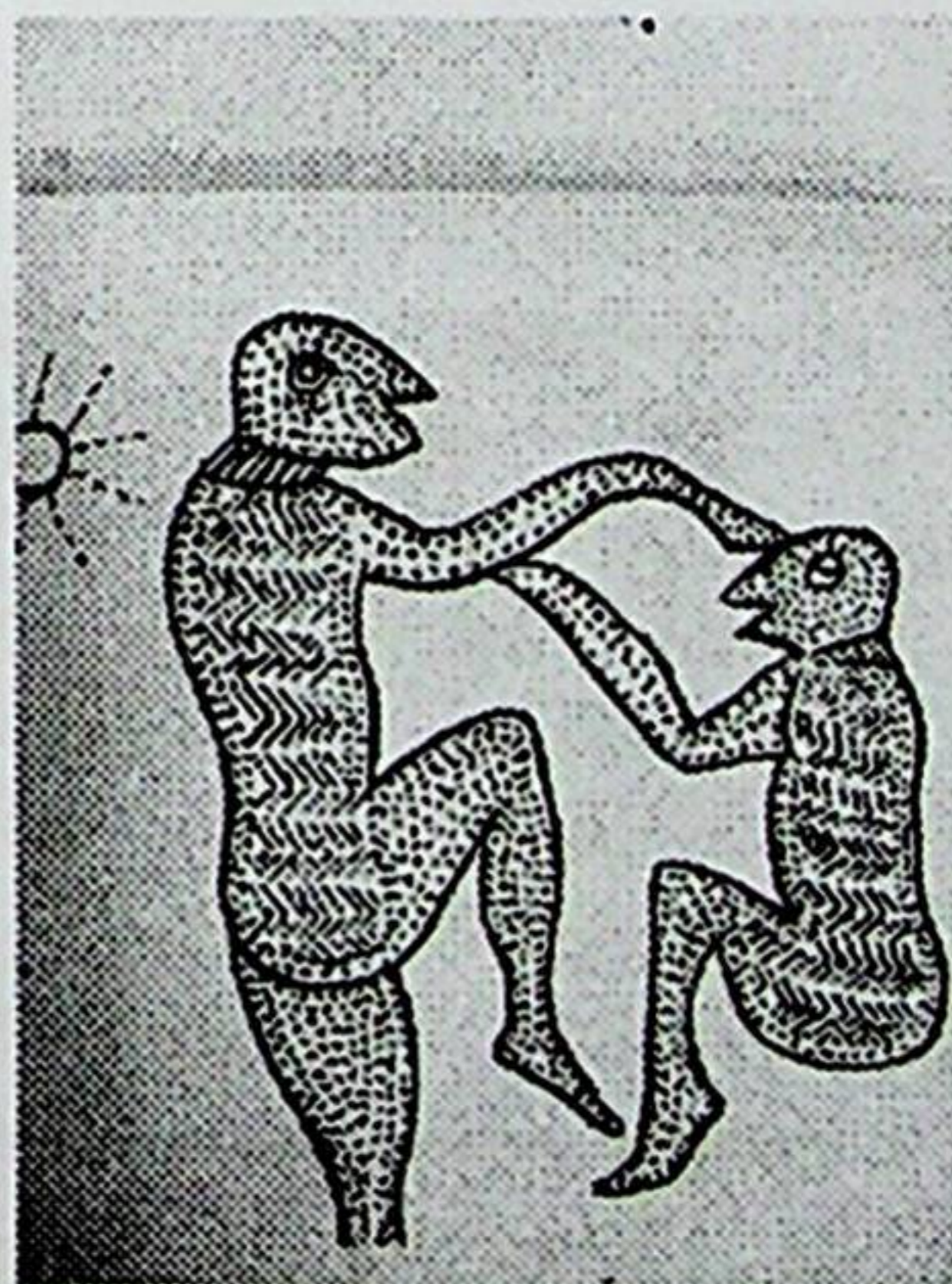
³ იქვე, გვ. 44 ტაბ. XVIII, XXXII, XXXIII



სურ. 3 სათოვლე-ნაბაღრების სარტყელის კომპოზიციის ზედა სცენა



სურ. 4 თრიალეთის თასსა და სათოვლე-ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული მწყობრი



სურ. 5 სათოვლე-ნაბაღრების სარტყელზე გამოსახული ორი ნიღბოსნის ცეკვა

გამოყენებული ლიტერატურა:

- სურგულაძე, „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბ. 1986წ.
- მ. ხიდაშელი, „ცენტრალური ამერიკის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში (ბრინჯაოს გრაფირებული სარტყელები)“ თბილისი 1982წ.
- „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწეილობა“, ტ. V თბილისი 1990წ.
- შ. ირემაშვილი, „ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მოამბე“, თბილისი, ტ. 102, №1. 1981წ.
- ლილი ღლონტი, ალექსანდრე ჯავახიშვილი, თამაზ კილურაძე, „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები“, „ძეგლის მეგობარი“ №33, თბილისი, 1973წ.

ეკატერინე გელაშვილი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ქორეოლოგი, ქორეოგრაფი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული
პროფესორი

ერთრიგა მწყობრი ფერხისები არქეოლოგიურ კვლევებში

მატერიალური კულტურის ქართულ ძეგლებში საცეკვაო ქმედების ამსახველი არაერთი ნიმუში ფიქსირდება, რომლებზეც ხშირად შემსრულებელთა გადაადგილების მწყობრი ფორმა გვხვდება.

აღსანიშნავია, რომ არაწერიული ფორმის, უმეტესად კი სწორხაზოვან საცეკვაო ქმედებებს, საქართველოში ზოგჯერ ფერხისებად მოიხსენიებდნენ. ფერხისა და ფერხული, როგორც ტერმინები, დღესდღეობით სპეციალურ ლიტერატურაში განსხვავებული მნიშვნელობით არიან აღჭურვილი. ხოლო, ზეპირსიტყვიერი ნიმუშები და ხალხური მეტყველება „ფერხულსა“ და „ფერხისას“ ხშირად იდენტური გაგებით ხმარობს.

ფერხისას საღვთისმსახურო, უფრო კონკრეტულად კი ნაყოფიერების კულტთან კავშირზე მიუთითებს როგორც ისტორიული, ასევე ფოლკლორული და ლიტერატურული წყაროები. ხოლო მეცნიერთა ნაწილი „ფერხისა“ ტერმინზე საუბრისას აქცენტს მის გეომეტრიულ ფორმაზე აკეთებს. მათ მიერ გამოტანილი დასკვნები კი სხვადასხვაგვარია. გამოდის, რომ „ფერხისა“ არის როგორც სწორხაზოვანი ერთრიგა (გ. ჭელიძე¹), ორრიგა ერთმანეთის პირისპირ (დ.

¹ ჭელიძე გ., ქართული ხალხური დრამა, თბილისი, 1987, გვ.191.



ჯანელიძე¹, ავ. თათარაძე²), მწკრივებში, რკალგვარად განლაგებული შემსრულებლებით (ავ. თათარაძე) და სწორხაზოვანი-წრიულიც (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთი).

სავარაუდოდ, აღნიშნული ტერმინი მის საცეკვაო ნახაზს, კონკრეტულ გეომეტრიულ ფორმას საერთოდ არ უკავშირდება, როგორც ეს ფერხულშია (მრგვალი წყობა). ფერხისა არის, როგორც ამას სულხან-საბა ხსნის, „მრავალთ მობმით როკვა“, ე. ი. მრავალი მონაწილის მიერ შესრულებული საცეკვაო ქმედება (ვფიქრობთ, სარიტუალო საცეკვაო ქმედება). მის ფორმას კი, არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნია. ის შესაძლოა გადაადგილების დასაწყისში სწორხაზოვანი იყოს, ხოლო მისი გადაადგილება-მსვლელობისას კი წრიულ ან ზიგზაგისებურ ფორმას იღებდეს, გამომდინარე იქიდან, საკულტო ობიექტის გარშემოვლა ხდებოდა თუ აღმართ-დაღმართ გზებზე საცეკვაო-სარიტუალო მსვლელობა. საბასეულ³ განმარტებაში მითითებულია ასევე შემსრულებელთა მდგომარეობაც. მობმით როკვა პირდაპირ მიუთითებს იმაზე, რომ 1. ერთმანეთის ზურგს უკან მოწყობილი მოცეკვავენი ერთიმეორეს ხელით ეხებიან (ანუ ებმებიან ერთიმეორეს) ან, 2. გვერდიგვერდ მდგარნი ხელმობმით მოძრაობენ (რაკურსით მოძრაობის მიმართულებისკენ).

ამდენად, იმის მითითება, რომ ესა თუ ის ცეკვა ფერხისას სახით სრულდება, სრულებით არ აკონკრეტებს მის ფორმას. ის დამატებით საჭიროებს საცეკვაო ნიმუშის ორნამენტული ფორმის მინიშნებას, რასაც ვერ

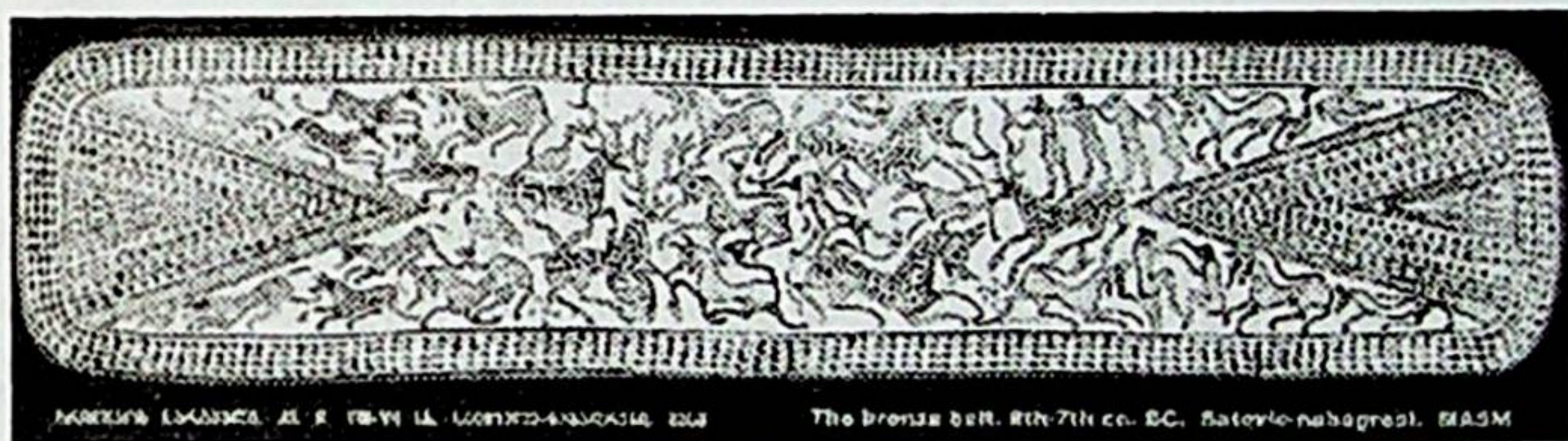
¹ ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948. გვ.169.

² თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, რედ. ბ.სვანიძე, თბილისი, 1974, გვ.20.

³ სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, II, თბილისი, 1993, გვ. 189, 190.

ვიტყვით ტერმინზე „მწყობრი“. ის შემსრულებელთა განლაგების მიხედვით, ცეკვის ადრინდელი ქართული ტერმინია, რომელიც მწკრივებად ან რიგებად მოწყობილ მოცეკვავეთა ჯგუფს აღნიშნავს და პირდაპირ მიუთითებს შემსრულებელთა სწორხაზოვნად განლაგებას ქორეოგრაფიულ ნახაზში.

ჩვენ მიერ საკვლევი ფორმის ქორეოგრაფიული ნიმუშის შემცველია ძვ. წ. აღ. I ათასწლ. დათარიღებული **სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი** (ბრინჯაო, ძვ. წ. აღ. VIII-VII ს. ნაბაღრები. მცხეთის რაიონი.¹) (სურ. 1), სადაც ერთრიგად მოწყობილი, ერთმანეთის



მხრებზე ხელებდაწყობილი ცხოველის ნიღბიან მამაკაცთა ცეკვის ქმედებაა გამოსახული: მამაკაცთა ოთხკაციანი ჯგუფი საფერხისო მსვლელობას განასახიერებს – თითოეული, წინგადადგმული ერთი ნაბიჯით და ცალი ხელით, წინმდგომი შემსრულებლის მხარს ეხება. „ირმებს შორის გამოსახული ადამიანები, ნადირობის პროცესს კი არ განასახიერებენ, არამედ მხოლოდ საცეკვაო რიტუალს“.²

უდავოა, რომ საკრალური ქმედების შემსრულებელი ნიღბიანი ადამიანები მწყობრით მიემართებიან. ამაზე მიუთითებს სარტყელის ზედა მარჯვენა კუთხეში მყოფი შემსრულებლების რიტმული მოძრაობა და მდგომარეობა. თითოეულ შემსრულებელს მარჯვენა

¹ ფოტო გამოყენებულია ქართული ხელოვნებისა და კულტურის ცენტრის „ისტორიული“ მასალებიდან (სიტყვიერი ნებართვის საფუძველზე).

² თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბილისი, 2010. გვ.12-13.

ფეხი წინგადადგმული აქვს, ხოლო მარცხენა ხელით წინმდგომის მხარს ეხება. სახით მოძრაობის მიმართულებით მყოფი მოფერხისენი ცენტრისკენ მიემართებიან. კომპოზიციის შუა ზოლიდან მათ წინ ამოსული ირმის რქები, თითქოს ამ კომპოზიციის მთავარ სიმბოლოდ გვევლინება. ირემი, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების იპოსტასი, ხოლო მისი რქები – საკრალური ხის განსახოვნება.

ამის გარდა, სარტყელის ქვედა მარჯვენა ზოლში გამოსახულ ადამიანთა თითქოს საცეკვაო ქმედებასაც ვხვდებით. მაგრამ, ვფიქრობთ, აქ უფრო ხელჩართული შებრძოლების მომენტია გამოსახული. მარჯვენა შემსრულებლის პოზა – ორივე მოხრილი ფეხი (რადგან მეორე არ ჩანს, შესაბამისად ისიც მოხრილია) მჯდომარე მდგომარეობაზე, უკვე ძირს დავარდნაზე მიუთითებს. ამას ლოგიკურად მოჰყვება, მასზე ხელჩაკიდებული მარცხენა პერსონაჟის წონასწორობის კარგვა და მარჯვენა ხელ-ფეხის მაღლა აწევა, რაც თვალნათლივ იკითხება. ამას ემატება ცხოველთა საკრალური ბრძოლის სცენებიც. ჭიდაობა და ბრძოლა ნაყოფიერების რიტუალისთვის მახასიათებელი აუცილებელი ქმედებაა, რომელიც მუდმივად თან სდევდა **სამყაროს განახლების აქტს**.

როგორც მ. ხიდაშელი აღნიშნავს: „საკრალური შინაარსის მატარებელი, სარიტუალო დანიშნულების ეს ძეგლები (სარტყელები – ე. გ.), ინარჩუნებენ უმჭიდროვანეს კავშირს მითთან და არქაული ხანის ადამიანის ცნობიერების შესწავლის უმნიშვნელოვანეს წყაროდ რჩებიან. ადამიანის ცნობიერება ამ ხანებში, ჯერ კიდევ მითით იყო განპირობებული. მისი სულიერების განმსაზღვრელ ერთადერთსა და ყოვლისმომცველ იდეას, ისევ და ისევ, კოსმოგონიზმი შეადგენდა...“¹

¹ ხიდაშელი მ., ბრძოლის კოსმოგონიური კონცეფცია საქართველოს უძველეს სულიერ კულტურაში, ჟურნ. საქართველოს სიძველენი, 2, თბილისი, 2002, გვ. 8; მისივე, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბილისი, 2001; გვ., 21-33.



აქ გვახსენდება აქადური პერიოდის, დასალუქი საბეჭდავი (ძვ. წ. აღ. 2400-2200) (სურ. 2), სადაც გამოსახულია ორი შიშველი ადამიანის ლომთან და ხართან (წყლის ბუფალოსთან) შებრძოლების სცენა.



ასევე, აქადური (ძვ. წ. აღ. 2400) საბეჭდავი (სურ. 3), რომელზეც გილგამეშისა და ხარის ბრძოლაა გამოსახული (ცილინდრის უკანა მხრიდან მეორე ფიგურაა — ე. გ.). აღსანიშნავია, რომ მებრძოლთა შორის ვარსკვლავი მოჩანს. ის შესაძლოა სწორედ ცისკრის ვარსკვლავი, იგივე იშთარი იყოს და შესაბამისად, სცენაც მას ეძღვნებოდეს — ბრძოლა სამყაროს ნაყოფიერებისა და კეთილდღეობის მოსაპოვებლად.

ცილინდრული



ამდენად, სათოვლე-ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული სხვადასხვა სცენა: ცხოველთა და ადამიანთა საკრალური შებრძოლების სცენები, მოფერხისეთა მწყობრი რიტუალური ქმედება, რომელიც არაერთ ქართულ საცეკვაო ნიმუშს ახასიათებს, ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა, კოსმოგონიური იდეით საზრდობდა და თავისი კომპოზიციით, სავარაუდოდ, სამყაროული შესაქმეს აქტს იმეორებდა.

რაც შეეხება თავად სარტყელს: ის უძველესი

დროიდან ტანსაცმლის უმნიშვნელოვანესი დეტალი იყო და მისი სიმბოლიკაც შთამბეჭდავია. ქამრის შეხსნა მიანიშნებდა სამოსისგან განძარცვას. ანტიკური ეპოქის ტრადიციით პატარძლის უბიწობის მანიშნებელი მატყლის წელსარტყამის შეხსნა, მის ქორწინებაში შესვლაზე მიუთითებდა. მეორე მხრივ – ცნობილია ასევე ვენერას მაცდუნებელი ქამრის ამბავი, რომლის ხიბლს ვერც ერთი მამაკაცი ვერ უძლებდა.¹

სარტყელს, როგორც თილისმას, თავდაცვითი ფუნქცია მიეწერებოდა. უსარტყელო ადამიანი ადვილად ექვემდებარებოდა ავ ძალას. სარტყელი გამოიყენებოდა მაგიურ აქტებში. ავადმყოფს განსაკურნებლად ქამრით სცემდნენ და მაგიურ სიტყვებს წარმოთქვამდნენ. სლავური ტომები, ნათლობის დროს ტანზე შემორტყმულ ქამარს მთელი ცხოვრება არ იხსნიდნენ. სარტყელ ამულეტებს ხმარობდნენ როგორც ტანსაცმლის შიგნით, შიშველ სხეულზე, ასევე მის გარეთ. სარტყელის შეერთების ადგილს, კვანძს ანუ ბალთას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რადგან თვლიდნენ, რომ აქ იყრიდა თავს მაგიური ძალა. გამოკვანძვა განიხილებოდა როგორც მაგიური შელოცვა. ცენტრალური ევროპის ტერიტორიაზე მცხოვრებ ხალხს სჯეროდა კვანძების მაგიური ზემოქმედებისა, რომელიც მათ იცავდა გაჭირვებისა და უბედურებისაგან, დაავადებისა და სიკვდილისაგან.² აქ გვახსენდება ქართულ არქეოლოგიურ სივრცეში აღმოჩენილი ფალიკული მეომრებიც, რომელთაც წელზე სარტყელი აქვთ შემორტყმული, ჯავახური თულო, „მურყვამობისა“ და „ბერიკაობის“ მთავარი პერსონაჟები, წელზე სარტყელითა და ზედ დაკიდებული მამაკაცური სამშვენისით.

¹ აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ენციკლოპედია, II, თბილისი, ბაკმი, 2012, გვ., 35-36.

² Кананович Н.Д., (член Белорусского союза мастеров народного творчества), О ПОЯСАХ В СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ. http://rodonews.ru/news_1279171345.html

მეცნიერი ნინო აბაკელია სარტყელს დრო-სივრცითი მოგზაურობის ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნევს და ვარაუდობს, რომ მისი გაკეთება და მოხსნა დაკავშირებული იყო საიქიოში გასვლასთან და იქიდან დაბრუნებასთან. ამდენად, ერთი მოდალობიდან მეორეზე გადასვლასთან.¹

სლავური ტრადიციითაც სარტყელის შებმა, გამოხატავდა ადამიანის გარდამავალ მდგომარეობას. ძველად მშობიარე დედა, მშობიარობის შესამსუბუქებლად, რიტუალურად განიმოსებოდა სარტყელისაგან, ხოლო მეუღლე იხსნიდა საკინძესა და ქამარს. იატაკზე კი შლიდნენ წითელ სარტყელს, რომელზეც მშობიარეს უნდა გადაეხეებინა. 40 დღის განმავლობაში ბავშვს სარტყელით არ მოსავდნენ. 6 კვირის შემდეგ კი, ბავშვსაც ქამარს შემოარტყამდნენ. ეს დრო ითვლებოდა დაბადებიდან ცხოვრებაში გარდამავალ პერიოდად. თუ ბავშვი ამ პერიოდში გარდაიცვლებოდა აუცილებელი იყო მისთვის ქამრის შებმა, იმ მიზეზით, რომ სხვაგვარად შეუძლებელი იყო ცხოვრების სტადიის შეცვლა, იმქვეყნად მოხვედრა. სარტყელი ასევე სიყვარულისა და ერთგულების სიმბოლო იყო. ის აუცილებელი ატრიბუტი იყო ქორწილის რიტუალისთვისაც. სარტყელი ასევე სიკვდილის შემდეგ ცხოვრების აქსესუარიც იყო. ის უზრუნველყოფდა კავშირს ცოცხალთა და მიცვალებულთა სამყაროებს შორის. წელსარტყამის არ არსებობა, ყოველთვის მიანიშნებდა ხთონურ წარმომავლობაზე.²

საყურადღებოა რომ, ადამიანის მდგომარეობის თითოეულ ეტაპზე გადასვლისას ხდება სარტყელის მოხსნა. ანუ, ის წრიული აღარაა და შემდეგ, ახალ

¹ აბაკელია ნ., ორნამენტიზებული დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე, ჟურნ სემიოტიკა, 25.01.2012. <https://semioticsjournal.wordpress.com/category/>

² Наталья Дмитриевна Кананович (член Белорусского союза мастеров народного творчества), О ПОЯСАХ В СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ. http://rodonews.ru/news_1279171345.html



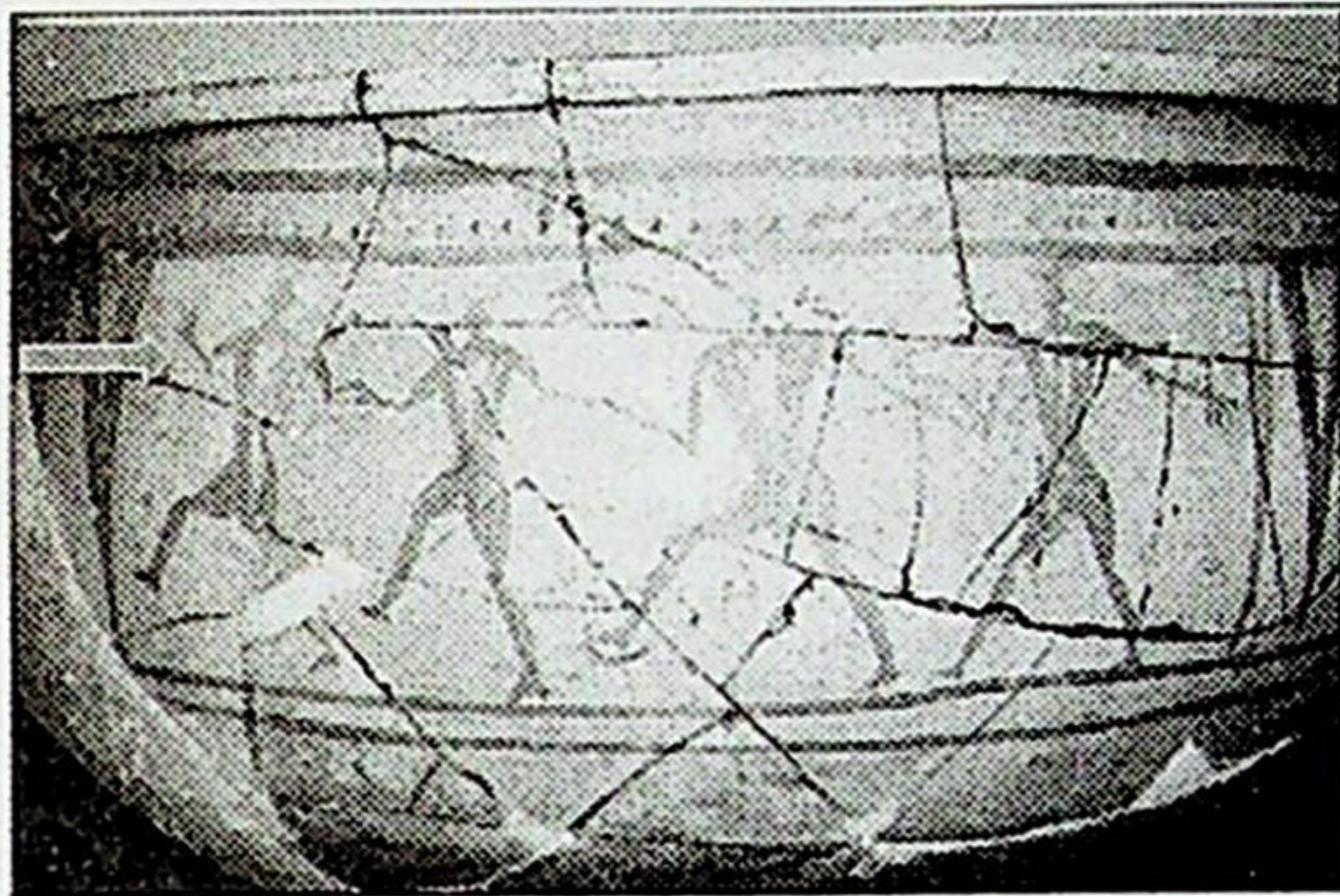
სტადიაზე – სხვა სარტყელის შემოკვრა, ე.ი. ახალ სივრცეში ახალი დაცვა. ერთი მოდალობიდან მეორეში გადასვლა არავითარ შემთხვევაში არ ხდება წრიული ფორმით ე. ი. შეკრული ქამრით. ის აუცილებლად იხსნება, ხოლო გახსნისას სარტყელი სწორხაზობრივ ფორმას იღებს.

ამდენად, რიტუალში ჩართული ფერხისას სწორხაზობრივი ფორმა შესაძლებელია სიმბოლურად აღვიქვათ როგორც მავალი გზა, ანუ გარდამავალი პერიოდი. ის არ შეიძლება აღინიშნოს წრიული ფორმით, რადგან წრიული, უკვე არსებულ მდგომარეობაზე და სივრცულ სამყოფელზე მიუთითებს (ან აქ, ან იქ).

ზოგადად, სარტყელის თავდაცვითი ფუნქცია კარგად ჩანს არქაული ადამიანის სივრცულ რწმენა-წარმოდგენებშიც. ვფიქრობთ, სამოსის აქსესუარი – სარტყელი, ისევეა ტანზე გარშემორტყმული მის მფლობელზე, როგორც სამყაროზე მისი სივრცული სარტყელი. და როგორც სივრცული სარტყელი იცავს სამყაროს გარე ძალების ნეგატიური ზემოქმედებისგან, ასევე ამულეტი სარტყელიც იცავს, გარშემო უზღუდავს უარყოფით ძალებს არქაულ ადამიანს. ამის გარდა, სარტყელი თავის სივრცეში სიმბოლურად კრავს, აერთიანებს ადამიანის სხეულს, სულსა და სამშვინველს, რის შედეგადაც მიიღწევა სულიერების მწვერვალი. ე.ი. ადამიანი ხდება მაგიური ძალის მატარებელი, სრულყოფილი (შამანური წრე და მედიტაცია), რომელიც შეიძლება ასოცირდებოდეს შეუცნობელის შეცნობასთან, ჭეშმარიტების გამოვლენასთან.

ელინისტური ხანის მეტად საყურადღებო არქეოლოგიური მასალა მოგვცა სამადლოს ნამოსახლარმა. აქ აღმოჩენილი თიხის მონათული ქვევრი და სამადლოური თალარი (ისარნა) (ძვ. წ. აღ. IV – I სს.) (სურ. 4) მნიშვნელოვანი მასალაა ქართული ქორეოგრაფიის ისტორიისთვის.

ისარნა



მოხატულობა, როგორც წესი, შესრულებულია ღია ფერის, მოყვითალო ან მოწითალო ფონზე, უმეტესად, წითელი ან მოყავისფრო საღებავით. ის დაყოფილია ფრიზებად, სადაც გეომეტრიული სახეების გვერდით სიუჟეტური მოხატულობაც გვხვდება. ეს უმეტესად დიდი ზომის პირგაშლილი, ძირბრტყელი, ორყურა ჭურჭლებია, რომელთა სიმაღლე 0,80 მ, ხოლო პირის დიამეტრი 1,5 მ აღწევს. ფორმით ისინი მოგვაგონებენ ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დადასტურებულ ისარნას, რომელშიც საწნახელიდან გამოსულ ტკბილს აგროვებენ. სამადლოზე აღმოჩენილ ერთ-ერთ „ისარნაზე“ (რომლის ნახევარზე მეტის აღდგენა მოხერხდა) გამოხატული მოცეკვავე მამაკაცების ფიგურების სიმაღლე 0,25 მ-ია და გამოსახულია ერთ ფრიზად.

ეს უკანასკნელი შემსრულებელთა რაოდენობის მიხედვითა და მოძრაობის მიმართულებით რამდენადმე მსგავსებას ავლენს ჩვენ მიერ აღწერილ ბრინჯაოს სარტყელთან. მის მსგავსად, სამადლოს ისარნაზეც, საათის ისრის მოძრაობის მიმართულებით მოძრავი ოთხი მამაკაცის ფიგურაა გამოსახული. განსხვავებით სარტყელისაგან, აქ ნადირობისა თუ ბრძოლის სიუჟეტურ სცენებს არ ვხვდებით. განსხვავებულია ამ ორი ნიმუშის მოფერხისეთა რაკურსი და ხელების მდგომარეობაც.

ჩვენგან განსხვავებით, ხელოვნებათმცოდნეობის

დოქტორი უჩა დვალიშვილი ვარაუდობს, რომ „სამადლოს თალარზე გამოსახული ფერხული, ფორმის მხრივ, წრეზე მოძრავ ერთსართულიან ფერხულთა ჯგუფს უნდა ეკუთვნოდეს“.¹

სამადლოს ისარნაზე, ხელიხელჩაკიდებული მოფერხისე მამაკაცები განლაგებულნი არიან მთლიანი ჭურჭლის ცენტრიდან სახით გარეთ. მათი მოძრაობა დინამიკურია, რაზეც მათ მიერ მარჯვენა ფეხით საკმაოდ დიდზე გადადგმული ნაბიჯი მიუთითებს. შემსრულებელთა თავში მდგომი მამაკაცის თითებგაშლილი მარჯვენა ხელი, ყველასგან განსხვავებით, მეტად მოხრილია იდაყვის სახსარში მართი კუთხით და მეტად ზეაწეული, რაც შესაძლოა იმაზე მიუთითებდეს, რომ **ის ფერხისას წამყვანია** და აღნიშნული ნიმუში არა წრიულ, არამედ შეუკრავ ნებევარწრიულ ან სულაც მწყობრ საფერხისო ფორმას მიეკუთვნებოდეს. თითოეული შემსრულებლის მარცხენა ხელი გამართულია გარექვემკლავის მდგომარეობაში. ასევეა ბოლო, მეოთხე მამაკაცის მარცხენა ხელიც, რაც უსასრულობის ილუზიას ქმნის. წყობის მიხედვით, ქორეოგრაფიული ნახაზის ამგვარ ფორმას ვხვდებით ისეთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებში როგორებიცაა – ქალაქური „იალის თამაში“, „ბასტის ჩაბმა“ „ხორუმი“ და სხვა ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი ფერხისები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ აღნიშნული ჭურჭელი ქვევრებთან ერთად ინახებოდა და შესაძლოა ღვინის, საკულტო სასმელის დასაყენებელ პროცესში გამოიყენებოდა. როგორც ი. გაგოშიძე აღნიშნავს, „სამადლოური „ისარნა“ ფერხულის გამოსახულებით დაკავშირებულია ვაზთან, ყურძენთან, ღვინოსთან, რომლებიც იმ დროსაც ნაყოფიერების ღვთაების

¹ დვალიშვილი უ., სამადლოს მოხატული ჭურჭელი (თალარი), გაზ. საქართველოს ქორეოგრაფია, №5(33), ნოემბერი, 2011, გვ.3.



ატრიბუტები იყვნენ“.¹

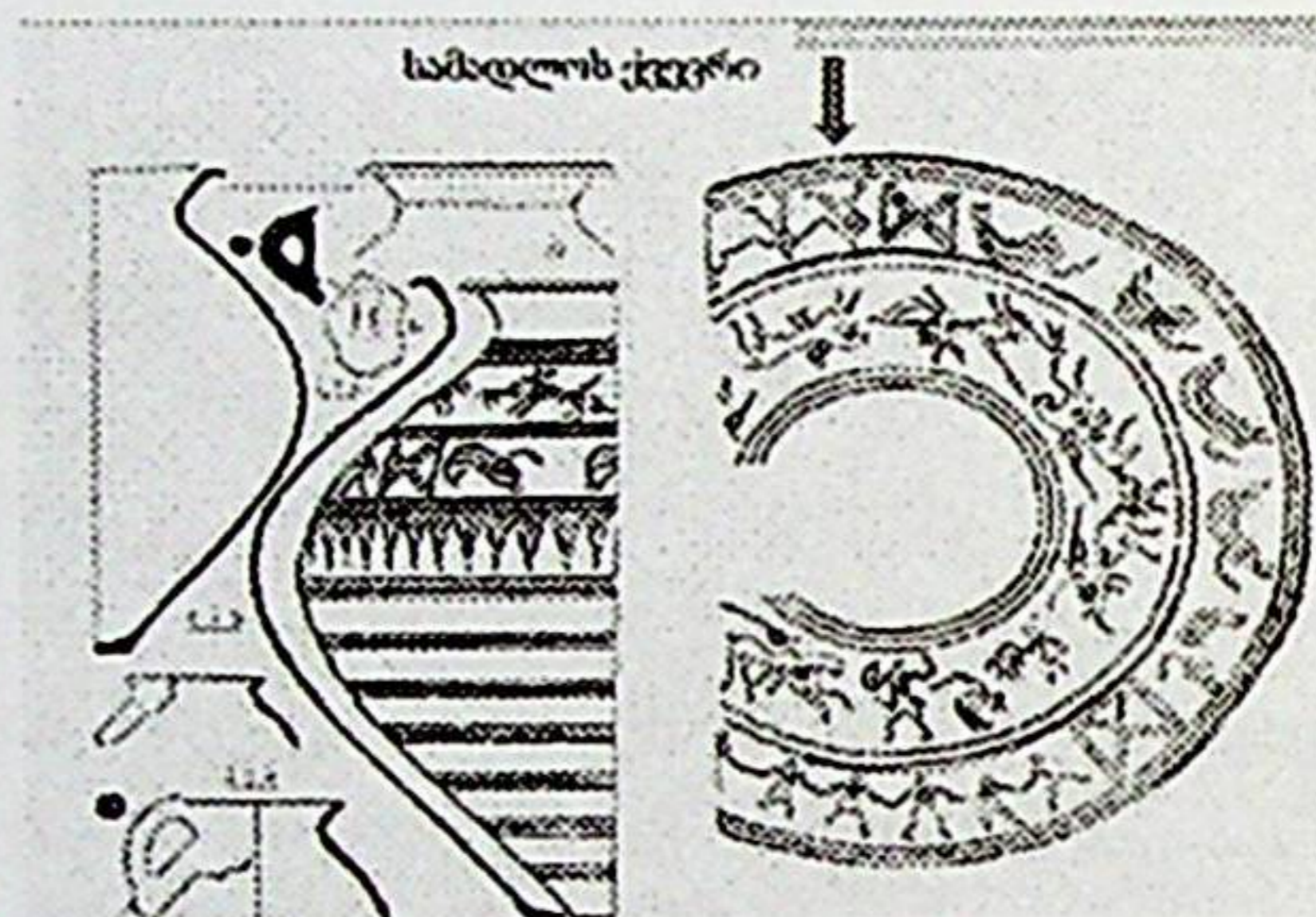
სამადლოს თაღარზე გამოსახული საცეკვაო ქმედება დიდ მსგავსებას ავლენს სამადლოს ქვევრის ნიმუშთან (სურ. 5). აღნიშნულ ძეგლზეც ცეკვის შემსრულებელთა იმავე რაკურსს ვხვდებით, ზურგით ცენტრიდან. იქაც მონაწილენი ხელიხელჩაკიდებულ მდგომარეობაში იმყოფებიან და ორივე ნიმუშში მსგავსი სამოსი აცვიათ. იდენტურია გამოსახვის მხატვრული სტილიც.

განსხვავებით სამადლოს ისარნისაგან, აქ შემსრულებელთა რაოდენობა მეტია (10 მოცეკვავეა). განსხვავებულია მოძრაობის მიმართულებაც (მოძრაობა საათის ისრის საწინააღმდეგოდ მიმდინარეობს) და მოძრაობის დინამიკა შედარებით დაბალია. აღსანიშნავია, რომ სამადლოს ამავე ქვევრის მეორე ფრიზზე გამოსახულია ფრინველები, ხოლო პირველზე – ბრძოლისა და ირემზე ნადირობის სცენები, ძაღლები, მხედრები და ქვეითი მეომრები კონუსისებური ქუდებით. რაც შეეხება მესამე ფრიზს, აქ გეომეტრიულ ორნამენტს ვხვდებით. ვფიქრობთ, ისევე როგორც ნაბაღრების სარტყელზე, სამადლოს ქვევრზეც კოსმოგონიური სცენა უნდა იყოს აღბეჭდილი. ის, რომ ეს საცეკვაო ქმედება საკულტო სასმელის ჭურჭლის მოხატულობას წარმოადგენს, უკვე მრავლისმთქმელია, რაც კიდევ ერთხელ მიგვითითებს ქართული ქორეოგრაფიული ცეკვების რიტუალურ

¹ გაგოშიძე იულონ, სამადლოში მოპოვებული მოხატული ჭურჭელი, ძეგლის მეგობარი, 1970, კრ.23., გვ.41-46. <http://saunje.ge/index.php?id=586&lang=ka>

დანიშნულებაზე და კონკრეტულად ამ ქორეოგრაფიული წყობის ნაყოფიერების კულტთან კავშირზე.

მიუხედავად იმისა, რომ თავად ქვევრი წრიული ფორმისაა და შესაძლებელია, რომ აქ იგულისხმებოდეს წრიული ფერხული, ვფიქრობთ, ამ აზრის საწინააღმდეგოდ შემდეგი არგუმენტი არსებობს: პირველი ის, რომ მოფერხულენი სრულად არ კრავენ წრიულ ფორმას (სურ. 6).



აღნიშნული ფრიზი იქვე გაყოფილია X დასასრულის ნიშნით, რის შემდეგაც გრძელდება ფრინველთა გამოსახულებები და მეორე – საცეკვაო ქმედების ბოლო, მეათე მონაწილეს, ცალი ხელი დოინჯში აქვს. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ მას შემდეგი მონაწილე აღარ მოსდევს და შესაბამისად, წრე შეკრული არ არის. ასეთი ფორმის საფერხულო ცეკვებში ბოლო მოცეკვავეს, რომელსაც ხელი დოინჯში აქვს, „ჩამკეტს“ უწოდებენ.

წყობის მიხედვით კი, ქორეოგრაფიული ნახაზის ამგვარ ფორმას ასევე ვხვდებით ისეთ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებში, როგორიცაა – ქალაქური „იალის თამაში“, „ბასტის ჩაბმა“ „ხორუმი“ და სხვა მათი მსგავსი ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი საცეკვაო ნიმუშები.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის კვლევის საქმეში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თრიალეთის გათხრების დროს არქეოლოგ ბ. კუფტინის



მიერ აღმოჩენილ **რიტუალურ ვერცხლის თასს**, რომელიც ძვ.წ. II ათასწლეულით თარიღდება (სურ. 7). „თასი შედგება ზედა და ქვედა რეგისტრისაგან. ზედა რეგისტრზე გამოსახულია 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება.

მთელი რეგისტრის სიმაღლეზე ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ მოცემულია ხის სტილიზებული გამოსახულება, ხოლო მარცხნივ დიდი ზომის მაღალფეხიანი ჭურჭელი (სამსხვერპლო), რომლის ორივე მხარეს გამოსახულია ორი დაწოლილი ცხოველის ფიგურა. მაღალფეხიანი ჭურჭლის მარცხნივ კიდევ ერთი შედარებით მცირე ზომის მაღალყელიანი ჭურჭელია მოთავსებული“.¹

შალვა ამირანაშვილის მიხედვით, „თასის ზედა კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია ტახტზე მჯდომარე ცხოველისთავიანი (ნილაბი) მთავარი პერსონაჟი, რომელსაც მარჯვენა ხელში სასმისი უჭირავს. იგი გამოსახულია მაყურებლისკენ ნახევრად მობრუნებულ მდგომარეობაში, მარცხენა ხელი მოხრილია. მისი გამოხატულებისაკენ მიმართულია მთელი პროცესია, რომელიც ოცდაორი ბეწვისკუდიანი ფიგურისაგან შედგება. თითოეული ფიგურის პოზა და ჩაცმულობა ერთი და იგივეა. მარჯვენა ხელში მათ უჭირავთ მოგრძო სასმისი. სახეზე ყველას მიფარებული აქვს ნილაბი ცხოველის თავის გამოსახულებით“.²

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს აღნიშნულ რიტუალში ნილაბიანი არსებების ქმედება, რომელიც ქორეოგრაფიული

¹ ჯაფარიძე ნ., ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თრიალეთის კულტურა, თბილისი, 1981. გვ. 11-13.

² ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I. - საქ. მეცნ. აკად. გამ-ბა, 1944, გვ. 72-73.

თვალსაზრისით უდიდეს მსგავსებას ამჟღავნებს არა წრიულ, მონადირულ ფერხულებთან, არამედ სწორხაზობრივ, ერთმანეთის ზურგს უკან დგომით მოწყობილ მწყობრთან.

თასზე გამოსახული ნახატის დესკრიპცია და მკვლევარების (ბ. კუფტინი,¹ შ. ამირანაშვილი,² პ.უშაკოვი,³ ნ. ჯაფარიძე,⁴ ვ. ბარდაველიძე,⁵ მ. ჩიქოვანი,⁶ დ. ჯანელიძე,⁷ ი. ციციშვილი,⁸ ლ. გვარამაძე,⁹ ავ. თათარაძე,¹⁰ ალ. გელაშვილი¹¹ და სხვ.) მეცნიერული

¹ Куфтин Б., Археологические раскопки в Триалети, Тб., 1941. გვ. 87, 145.

² ამირანაშვილი, შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971. გვ. 31-36.

³ Ушаков П., «Хетская проблема», თბილისის უნივერსიტეტის შრომები XVIII, თბილისი 1941. გვ.111.

⁴ ჯაფარიძე ნ. ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში: თრიალეთის კულტურა, თბილისი, 1981. გვ. 11-13.

⁵ Бардавелидзе В.. Древнейшие религиозные верования и обрядово-графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, стр. 248-252.

⁶ ჩიქოვანი მ., ამირანიანი (ქართული ეპოსი), თბილისი, 1960, გვ. 56-62.

⁷ ჯანელიძე დ., თრიალეთის სახილველი, სბჭ. ხელოვნება, 12, თბილისი, 1981. გვ.87.

⁸ ციციშვილი ი., ბრინჯაოს ხანა, <http://saunje.ge/index.php?id=679&lang=ka>

⁹ გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, რედ. გაუკუთეს და გამოსაც. მოამზადეს ბ.ასიეშვილმა და ო.ციციშვილმა, მე-2 გამოცემა. თბილისი, 1997, გვ. 9.

¹⁰ თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, პროფ. თ. ულენტის რედაქციით, თბილისი, 1999, გვ. 19.

¹¹ გელაშვილი ალ., ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013, გვ., 195.

ანალიზი საშუალებას იძლევა ვიფიქროთ, რომ ეს არის ბუნების აღორძინებისა და ნაყოფიერების ღვთაების პატივსაცემად შესრულებული რელიგიური რიტუალი.

ყველა მეცნიერი ერთხმად აღნიშნავს, რომ ფიგურების პოზა, პროფილი, სამოსი თითქმის არაფრით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ფიგურები ერთგვარი ნიღბებით არიან წარმოდგენილი, ერთნაირი სასმისები უჭირავთ მარჯვენა ხელში, კუდები მოუჩანთ და მსგავსი ჭვინტიანი ფეხსაცმელები აცვიათ. ის, რომ რიტუალის მონაწილეებს ერთმანეთისგან არაფერი განასხვავებთ, იმით უნდა აიხსნას, რომ მათ დაკარგული აქვთ ინდივიდუალური, ამქვეყნიური ნიშნები. გარდა ამისა, არც ერთ მათგანს, ისევე როგორც „სათოვლენაბადრების მოფერხისებს“, სარიტუალო სარტყელი არ აღენიშნებათ. ეს მათ დაუცველობაზე და სხვა მდგომარეობაში გადასვლის პროცესზე მიუთითებს.

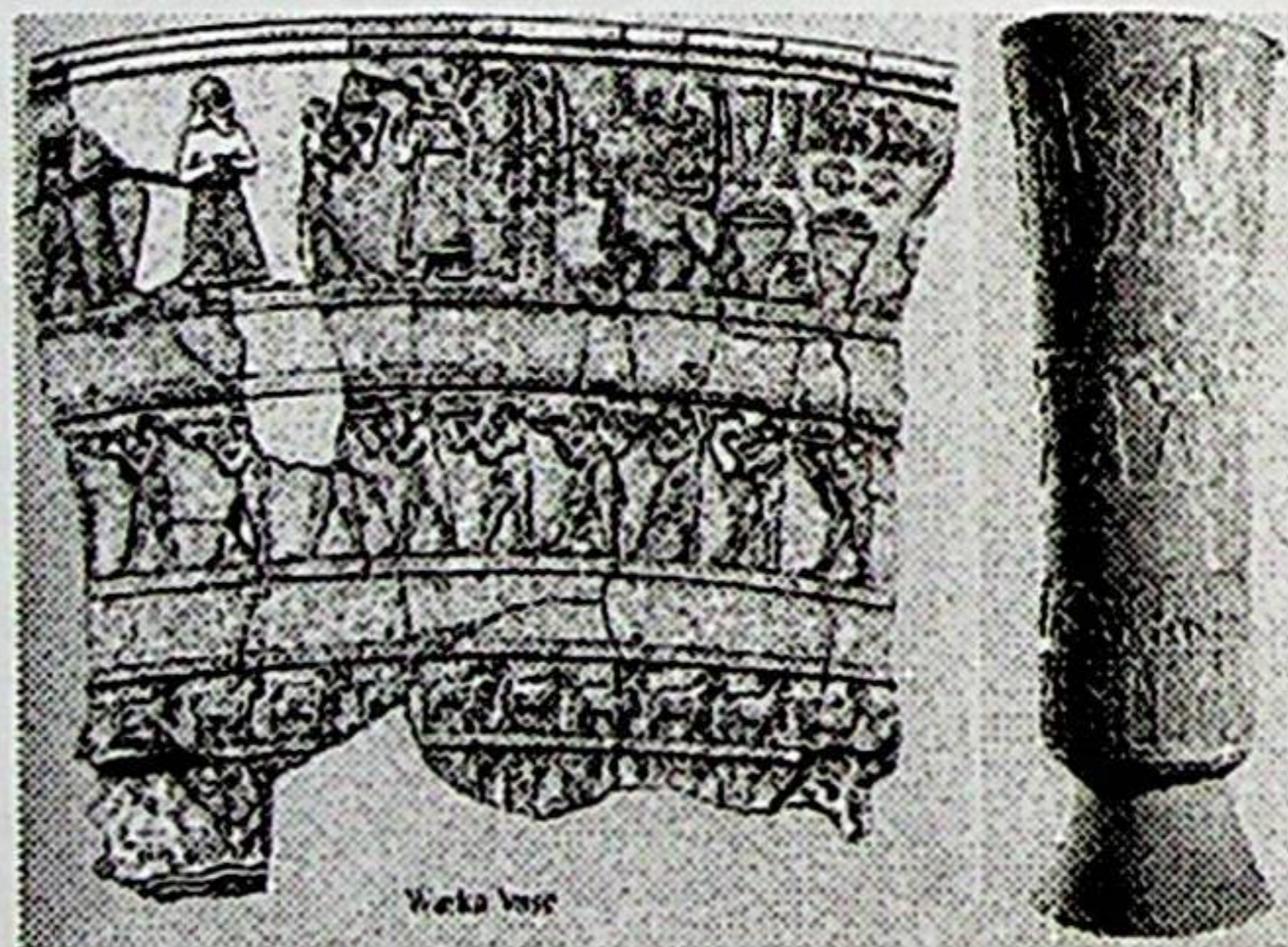
რაც შეეხება ცხოველის ნიღაბსა და კუდს, როგორც ჩანს, სხვადასხვა მოსაზრება ვლინდება. ამიტომ, ის შეიძლება ერთ სიტყვაში გავაერთიანოთ – ეს არის მტაცებელი ცხოველი. ძირითადად იკვეთება მელა, მგელი ან ძაღლი, რაც იმაზე უნდა მიანიშნებდეს, რომ რიტუალი ნამდვილად ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნება. სამივე ცხოველი ნაყოფიერების ღვთაების იპოსტასია.

მეცნიერთა უმრავლესობა მის ხეთურ ღვთაებასთან და რიტუალთან კავშირზე მიუთითებს.

ხეთების თ(ტ)ელიფინუ (თელიპინუ) არის საკრალური ქორწინების შედეგად გაჩენილი, მოკვდავი და აღდგენადი ღმერთი, რომელიც პერსონიფიცირებულია ახალ ბუნებასთან. მისი მამა არის ჭექა-ქუხილის ღვთაება ტარუ (თარუ), ხოლო დედა – მიწისა (ქვეშეთის) და მზის ღვთაება, რომელიც ხეთურ ღვთაებათა პანთეონში რამდენიმე სახითა და სახელით არსებობს. აღსანიშნავია ასევე, რომ ცისა და მიწის საკრალური ქორწინება მთავარი ცნებაა ძველ მიწათმოქმედთა

რელიგიაში. ასეთივე საკულტო ქორწინებები გვხვდება ძველ ხმელთაშუაზღვისპირეთში და აზია-ევროპის ძველ რელიგიებში. ამ საკრალური აქტით (სადაც წვიმა ანაყოფიერებს წყლით მიწას) იშვება ბუნების განახლებული ნაყოფი, ისეთი როგორც იყო თელიპინუ, რაც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს ძლიერ შვილს.¹

თრიალეთის ვერცხლის თასის კვლევისას, თემატური და კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით, მკვლევრები ურუქის ალებასტრის ვაზასთან ერთგვარ პარალელზე მიუთითებენ. არქეოლოგიური გათხრების დროს, ქაღალთაება ინანას ტაძარში, აღმოჩენილი ეს ნიმუში ერაყის მუზეუმში ინახება და ის დაახლოებით ძველი წელთაღრიცხვით IV-ს დასასრულითა და III ათასწლეულის დასაწყისით თარიღდება (სურ. 8).

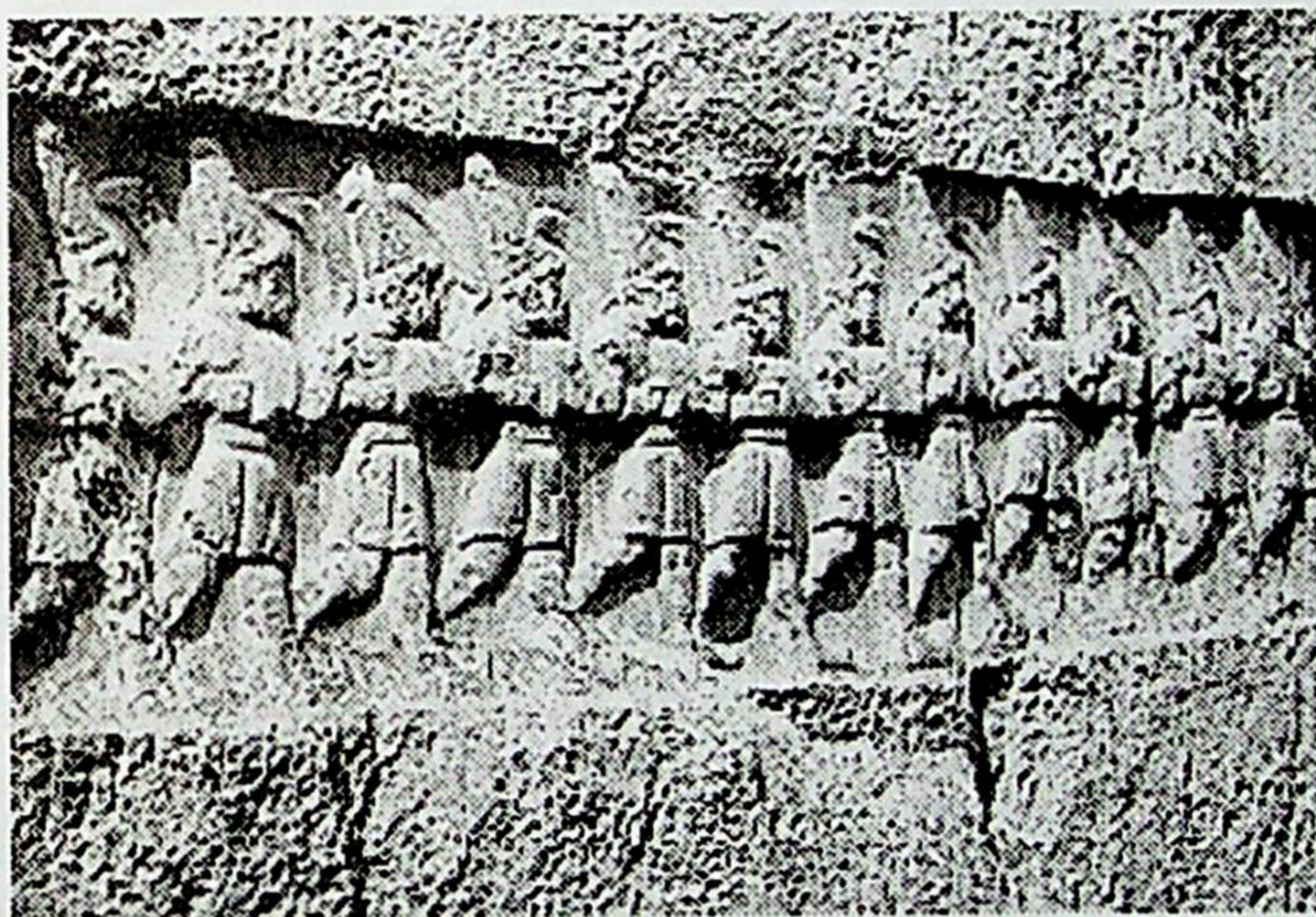


აღნიშნულ ნივთზეც, ჩვენ მიერ საკვლევ ფორმას ვხვდებით. ასეთივე მწყობრი მოძრაობის გამოსახულებებია შუმერულ-აქადურ საბეჭდავებზეც.

როგორც ჩანს, ერთმანეთის ზურგს უკან თანმიმდევრულად მოწყობილი შემსრულებლების მწყობრი, უძველესი შუმერული სარიტუალო მსვლელობის ძირითადი წყობაა.

¹ Joost Blasweiler, Hattusa: sacred places near Büyükkaya, Ambarlikaya and the Budaközü http://www.academia.edu/4231302/Hattusa_sacred_places_near_Buyukkaya_Ambarlikaya_and_the_Budakozu

ჩვენს საკვლევ ფორმასთან ასევე მსგავსებას ამჟღავნებს ახლანდელ სოფელ ბოლაზქოისთან (თურქეთი) (ადრე სწორედ ბოლაზქოის ადგილას არსებობდა ხათის სამეფოს დედაქალაქი ხათუსა) ახლოს მდებარე **იაზილიქაიას კლდეში ნაკვეთი ცნობილი ბარელიეფი**, რომელსაც თრიალეთის ვერცხლის თასის მსგავსად,



ძვ. წ. აღ-ის II ათასწლეულით ათარიღებენ.¹ (სურ. 9) აქ მოცემულია 12 ადამიანის პროცესია, რომლებსაც მებრძოლ (ქვესკნელის) ღვთაებებად მიიჩნევენ. მათ რქებიანი თავსაბურავები ახურავთ. ეს შუამდინარული თავსაბურავები ღვთაებრიობის სიმბოლო იყო.

მიუხედავად, თრიალეთის ყორღანების ინვენტარის უდიდესი მსგავსებისა სამხრეთ მესოპოტამიის, მცირე

¹ ხეთები. ასირიოლოგთა, ბიბლესტთა და კავკასიოლოგთა საზოგადოება <http://www.sabc.ge/index.php?lang=geo&id=170>



აზიისა და კრეტა-მიკენის ნიმუშებთან, ბ. კუფტინი,¹ ო.ჯაფარიძე² და სხვანი, მას ადგილობრივი წარმოების ნივთად მიიჩნევენ.

ჩვენი ვარაუდით, თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოხატულია სამყაროს ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი რიტუალი, რომელიც ერთგვარ მსგავსებას ამჟღავნებს ხეთური „თელიფინუსისა“ და შუმერული „ინანა-თამუზის“ მითთან. ვფიქრობთ, რიტუალის ცენტრში მდებარე მთავარი პერსონაჟი მზისა და მიწის მთავარი ღვთაება, დიდი ღვდა ნანა არის. კომპოზიციის თემა და რიტუალი კი განაყოფიერების ღმერთის (ხეთური რიტუალის მიხ. მისი მემკვიდრის) არარსიდან დაბრუნებას ეძღვნება. ის, რომ ეს მითი სამყაროულ ამბავს გადმოგვცემს, ამას თასის წრიული ფორმაც მიუთითებს. რიტუალში არსებითი როლი ენიჭება მტაცებელი ცხოველის ნიღბებით მოსილ, უსარტყელო, ე.ი. იმ ქვეყნად მიმავალ მოფერხისეებს, რომლებიც სათოვლენაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელზე გამოსახული მორიტუალეების მსგავსად, ერთმანეთის ზურგს უკან მდგომნი, მწყობრით, მიემართებიან მთვარის ღვთაებისა და სიცოცხლის ხისკენ. ეს კი, პირდაპირ კავშირში გვევლინება ქართულ ქორეოგრაფიულ ნიმუშებში დაცულ მინიშნებებთან.

ამდენად, ჩვენ მიერ საკვლევი, ერთმანეთის ზურგს უკან მდგარი მოფერხისეთა სწორხაზობრივი ფორმა, მწყობრი, რიტუალური მსვლელობიდან უნდა იღებდეს საფუძველს, რომლის ძირები უძველესი მესოპოტამიური ცივილიზაციის წიაღში უნდა ვეძიოთ.

ვფიქრობთ, მითოლოგიური აზროვნებითა და

¹ ვიმოწმებთ, ჯაფარიძე ო., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბილისი, 1969, გვ.173.

² საქართველოს რესპუბლიკა, 2011-09-23, წარსულის დიდი მესაიდუმლე: ოთარ ჯაფარიძე - 90. <http://www.georgian-press.net/index.php?m=12&y=2011&art=10781>

ყოველსმომცველი კოსმოგონიური იდეით ნასაზრდოებ რიტუალში ჩართული ფერხისას სწორხაზობრივი ფორმა შესაძლებელია სიმბოლურად ასოცირდებოდეს გარდამავალი პერიოდის პროცესთან, როგორც აუცილებელი ფორმა ერთი მოდალობიდან მეორეში გადასასვლელად. ანალიზიდან იკვეთება, რომ მწყობრი საცეკვაო ქმედება არქეოლოგიურ ძეგლებზე ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა, კოსმოგონიური იდეით საზრდოობდა და თავისი კომპოზიციით, სავარაუდოდ, სამყაროული შესაქმეს აქტს იმეორებდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ცეკვების მოკლე მიმოხილვა, რედ. ბ. სვანიძე, თბილისი, 1974 წ.
- თათარაძე ავ., ქართული ხალხური ცეკვა, თბილისი, 2010 წ.
- ჭელიძე გ., ქართული ხალხური დრამა, თბილისი, 1987.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948 წ.
- ხიდაშელი მ., ბრძოლის კოსმოგონიური კონცეფცია საქართველოს უძველეს სულიერ კულტურაში, ჟურნ. „საქართველოს სიძველენი“, № 2, თბილისი, 2002 წ., გვ. 8; მისივე, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბილისი, 2001 წ.
- აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ენციკლოპედია, ტ. II, თბილისი, ბაკმი, 2012.
- სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, II, თბილისი, 1993.
- აბაკელია ნ., ორნამენტიზებული დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე, ჟურნ „სემიოტიკა“, 25.01.2012. <https://semioticsjournal.wordpress.com/category/>
- Наталья Дмитриевна Кананович; Кананович Н.Д., О ПОЯСАХ В СЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИИ. http://rodonews.ru/news_1279171345.html





უნივერსიტეტის სადოქტორო
პროგრამა

ხათუნა დამჩიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. ანანო სამსონაძე

მეგრული საცეკვაო დიალექტი

(I ნაწილი)

*ვაგრძელება, დასაწყისი იხ.: „სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი“, №3(68), 2016*

ვაგრძელებთ საუბარს მეგრული საფერხულო ცეკვის, „დაბრალებს,“ შესახებ.

დუტუ მეგრელის ხატოვანი აღწერილობა გვაუწყებს: თავდაპირველად ფერხული ნელა მოძრაობს და ორპირად ერთურთს ეშაირება. აქვე „დაბრას“ პასუხობენ (სავარაუდოდ, ეს ჩვენთვის ცნობილი „დაბრალებს“ არ უნდა იყოს, სადაც პროტაგონისტი შემსრულებელი პანტომიმურ როლს ასრულებს ფერხულთან ერთად). ეს ვარიანტი, ალბათ, სოლისტის გარეშე „დაბრალებს“. შემდგომ რჩებიან მხოლოდ მამაკაცები და სიმღერის თანხლებით ჩვენთვის ცნობილი სიუჟეტი ვითარდება. დუტუ მეგრელი მოძრაობებთან დაკავშირებით მეტ ინფორმაციას გვაწვდის. როგორც ვხედავთ, ფერხულის პირველი ნაწილი თავისი ხასიათით „ოხოხოიასაც“ შეიძლება შევადაროთ და მეგრულ საფერხულოებთან დაკავშირებით ვთქვათ, რომ მათთვის დამახასიათებელია ქალთა და მამაკაცთა ერთდროული მონაწილეობა, მშვიდი ხასიათი, მეფერხულეთა განსაკუთრებით დიდი რაოდენობა, ორპირულობა, გაშაირება სიმღერის თანხლებით, ასეთი სტრუქტურა დამახასიათებელია ფერხულის პირველი ნაწილისთვის, რომელიც „მხარულით“ გრძელდება (ან არ გრძელდება „ოხოხოიას“ სახით – ხ. დ.).

აქ გარკვევით ჩანს, რომ მკლავგადაბმულ კი არა,

ხელჩაბმულ ფერხულთან გვაქვს საქმე, რაც იმას ნიშნავს, რომ თუ ეს ფერხული „დაბრალვა“, ის მხოლოდ მკლავგადაბმულად არ სრულდებოდა. დუტუ მეგრელის მიერ აღწერილი ფერხული სერგი მაკალათიას მიერ აღწერილს უფრო წააგავს, „ოხოხოიასთანაც“ აქვს საერთო შაირში შეჯიბრის მსგავსებით.

საქართველოს თითოეულ კუთხეს თავისი დამახასიათებელი შრომის სიმღერები აქვს. ყველა დაკავშირებულია შრომის სხვადასხვა პროცესთან, რამაც სიმღერების თავისებურებები და სახელწოდებები განაპირობა. მაგ.: სამეგრელოში სიმინდის თოხნის სიმღერას ეწოდება „ნადური“, „ოდოია“, სიმინდის მოტეხვისა და გარჩევის დროს სრულდებოდა „ხელხვაკი“, „ოჩეშხვეი“. „ნადურსა“ და „ოდოიას“ აგრეთვე „ყანურსა“ და „ოყონურსაც“ უწოდებდნენ. ყველა სასოფლო-სამეურნეო რიტუალის სასიმღერო (მუსიკალური) ნაწილი შეიცავს ცეკვისათვის დამახასიათებელ რიტმსა და ტემპს. მკვეთრად აქცენტირებული რიტმი შრომითი პროცესის გაადვილებასა და შრომის ნაყოფიერების ამაღლებას უწყობდა ხელს. ისმის კითხვა – როგორ შეიძლება ორი ქმედების, შრომისა და ცეკვის, ერთდროულად განხორციელება? ყველაზე ოპტიმალური ახსნა ასეთი იქნება – ქორეოგრაფიული ნაწილი არის შრომის პროცესის გაგრძელება, რომელიც სრულდება დადლილობის გასანეიტრალებლად და ჯდება იმავე რიტმში, რომელიც თვით შრომის პროცესს ახასიათებდა.

მაგ.: გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი „ოჩეშხვეი“ (სიმინდის რჩევის სიმღერა), რომელიც ლოტბარ რემა შელეგიას ხელმძღვანელობით შეასრულა მოძღერალთა გუნდმა, შეიცავს ფერხულს. უფრო სწორად, სასიმღერო ნაწილს საფერხულო მოსდევს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ არა მხოლოდ „ოჩეშხვეის“ დროს სრულდებოდა ფერხული, ანუ „ოსხაპუე“ (XVII საუკუნეში სიმინდის კულტურა საქართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ე. ი. სიმღერა „ოჩეშხვედა ხვარიელი“ მომდევნო

საუკუნეებს უნდა მივაკუთვნოთ, ან შესაძლებელია უფრო ადრე სხვა სახის სამეურნეო სამუშაოს ასახავდა). იმავე ხაზს ავითარებს ჯემალ ნოლაიდელი აჭარულ ხალხურ სიმღერასთან მიმართებით: „აჭარული სიმღერებიდან აღსანიშნავია აგრეთვე სიმღერა „ხელხვავი“. „ხელხვავი“ უმთავრესად კალოზე სრულდება სიმინდის რჩევის დროს. სიმღერა გადაბმულია. ჯერ ნელა იწყება და შემდეგ თანდათან აუჩქარებენ. ბოლოს სიმღერა ცეკვით და ტაშით მთავრდება“.¹

არ არის გამორიცხული რომელიმე კონკრეტული ფერხული „ოყონურსაც“ ახლდა. აღსანიშნავია, რომ ისევე, როგორც მთელ საქართველოში, სამეგრელოშიც, სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებს თან ახლდა შესაბამისი რიტუალი, რომელმაც მომდევნო საუკუნეებში ყოფითი ხასიათი შეიძინა და საკულტო-საკრალური შინაარსი დაკარგა.

როდესაც ლილი გვარამაძე ნაშრომში „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“ წერს: „ფერხული „ოსხაპუე“ ერთ-ერთი უძველესი სამიწათმოქმედო-საფერხულო ცეკვაა“,² ურიგო არ იქნება თუ დავაზუსტებთ, არა მხოლოდ ფერხულს ერქვა „ოსხაპუე“, არამედ, ყველა ფერხულის შემცველ სანახაობას ზოგადად, იქნებოდა ეს მკის, თოხნის, სიმინდის ალების, ტეხვის თუ გარჩევის დროს შესრულებული. ამდენად, „ოსხაპუე“, რომელიმე კონკრეტული ფერხულის სახელწოდებად არ უნდა მოიაზრებოდეს. როგორც იკვეთება, „ოსხაპუე“, გასართობი სანახაობებისაგან შემდგარ კომპლექსურ სახილველს ეწოდებოდა. სამეგრელოში ზოგადად ცეკვას, ხტომას ზოგადად „სხაპუა“ ჰქვია, ფერხულს – „ოსხაპუე“, საფერხულოს კი – „ოსხაპური“.

¹ ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1981, გვ. 10.

² გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997, გვ. 17



ოსხაპუე

ფერხულ ოსხაპუეს შესახებ აზრი გამოთქმული აქვთ ივ. ჯავახიშვილს, დ. ჯანელიძეს, ლ. გვარამაძეს, ა. თათარაძეს. თითოეული მათგანი ი. ტეპცოვის, დუტუ მეგრელის, ძუკუ ლოლუას, თედო სახოკიასა და სერგი მაკალათიას აღწერილობას ეყრდნობა. ვარჩიეთ ორიგინალი ტექსტები მოგვეყვანა, რაც საშუალებას გვაძლევს, პირველწყაროზე დაყრდნობით გამოვიტანოთ დასკვნები, რადგან ერთი შეცდომა, რომელიც ერთი მეცნიერის შრომაში გაიპარა, გაიმეორეს სხვებმაც, კერძოდ საქმე ეხება ტერმინ „გგწოღალა“¹-ს, უნდა იყოს „გიწოღალა“. ამასვე ემატება ტერმინების – „ოსხაპუე“, „კუჩხიში“-სა და „ხუჯიშის“ რაობის დადგენა. საგულისხმოა, რომ ტეპცოვის ტექსტში ტერმინი „კუჩხიში“ არსად გვხვდება:

„ამ სახელწოდებით (ოსხაპუე – ხ.დ.) სამეგრელოში იცოდნენ ფერხული, რომელიც უკვე გამოდის ხმარებიდან ახლის გავლენით და შენარჩუნებულია მხოლოდ ამ ქვეყნის განაპირა კუთხეებში, სადაც ჯერ კიდევ გარეშე გავლენებმა ვერ მოასწრეს ხალხური პატრიარქალური ყოფის აღმოფხვრა.“

„ოსხაპუე“ ჩვეულებრივ იწყება სადღესასწაულო დღის წინა დღეს და მთავრდება დღესასწაულის დღის საღამოს. ამ დროიდან გამონაკლისია მხოლოდ საეკლესიო მსახურება, რომელსაც მომსვლელები ესწრებიან.

იწყება „ოსხაპუე“ სადმე მღელოზე ან ეკლესიის მოედანზე; ღამით ფერხულს იწვევენ ვინმეს სახლში და დილას ფერხული ისევ მღერის და ცეკვავს მთელი სოფლის თვალწინ.

ფერხულში არა მხოლოდ ორივე სქესის ახალგაზრდობა იღებს მონაწილეობას, არამედ

¹ ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 78.



ხანშიშესულებიც, ზოგჯერ ჭაღარა მოხუცებაც კი. ძველად ოსხაპუეზე ვარშემო სოფლებიდანაც იყრიდნენ თავს როგორც სასოფლო დღესასწაულზე. წესისამებრ ფერხულში მთელი სოფელი იღებდა მონაწილეობას, როგორც ერთი ოჯახი და როგორც ამ ოჯახის ყოველ წევრს თავისი წვლილი შეჰქონდა საერთო მხიარულებაში. ზოგჯერ ოსხაპუეს მართავდა მხოლოდ ერთი ოჯახი. ამ შემთხვევაში იწვევენ ახალგაზრდებს სხვადასხვა სოფლებიდან, რათა გამასპინძლების საფასურად მასპინძლისათვის გაეკეთებინათ საჭირო და სასწრაფო საქმე: აელოთ სიძინდი, მოემკათ პური და სხვა.¹ ასე ოსხაპუეში არ თაკილობდნენ მონაწილეობის მიღებას დიდგვაროვნები, თავადებაც კი. შრომა აქ მონაცვლეობდა ცეკვასთან და სიმღერასთან ორივე სქესის ახალგაზრდების მიერ. დაღლილი, ხმაურიანი მხიარულებით მთვრალი ახალგაზრდობა სახლში ბრუნდებოდა მხოლოდ შუაღამის შემდეგ, თუმცა ვერავინ გაბედავდა ესაყვედურებინა მათთვის თავაშვებულობა (ლოთობა), როგორც ახლა ხდება.

თავად ფერხული წარმოადგენდა უაღრესად ლამაზ სანახაობას ძველი დროის ჭრელი კოსტუმებით.

ქალების ძველებური სამოსი (მორთულობა) დიდი ხანია უკვე წარსულს ჩაბარდა, დაუთმო რა ადგილი ახალს უფრო ევროპულს, ვიდრე აზიურს.

ძველი დროის ქალები ატარებდნენ გრძელ, ნათელ, ფერადი ყვავილებით მოჩითულ კაბას „ხაბარდით“ (კრინოლინი). კაბაზე იკეთებდნენ ფართო, ვერცხლის ან ოქროს მოქარგულ ქამარს. თავზე ეფარათ ლეჩაქი ან თავსახურავი (მეგრულად დუდიში გიორქუმაღარი); ფეხებს უმშვენებდათ სახლში ნაწარმოები ვერცხლითა და ოქროთი მოქარგული ცუგი (მეგრულად ცუქაზი)

¹ მეგრელები ამას шентцоба-ს უწოდებენ, რუსეთში помощ-ი ჰქვია. (ავტ.) „шентцоба“ იგივეა, რაც „შენწობა“ – ქართულად „შემწობა“.



(ცუგო – ქართულად წული. ხ. დ.). მორთულ-მოკაზმული ახალგაზრდობა იკრიბებოდა სადმე მდელიზე, მინდორზე. ყველა, მთელი სოფელი, დიდთან პატარიანად აქ იყრიდა თავს.

ხელჩაბმული ახალგაზრდობა ქმნიდა წრეს (ხუჯიში ოსხაპუეს) კაცისა და ქალის მონაცვლეობით. წყვილები იქმნებოდა შემთხვევითი წესით და არა შერჩევით. შემდეგ იწყებოდა სიმღერა შერწყმული ორიგინალურ ცეკვასთან. წრე მოძრაობდა სიმღერის ტაქტში ხან მარჯვნივ ხან მარცხნივ; შემდეგ ქალები აკეთებდნენ მოძრაობას წრის შიგნითა მიმართულებით, ტოვებდნენ რა მამაკაცებს ადვილზე, შემდეგ ივივეს აკეთებდნენ მამაკაცები. ამასთან ერთად თვითონ სიმღერა იყოფა ორად: წრის ნახევარი მღერის სიმღერის პირველ ნახევარს, დანარჩენი ხმას ააყოლებს მეორე ნახევარს. ასეთ სიმღერას ჰქვია განსაკუთრებული სახელი „ვიცოქლა“ (გიწოქლა – ხ. დ., რადგან რუსულ ენაში ასო „წ“ არ არსებობს).

ოსხაპუეს თან ახლდა სხვადასხვა თამაში, რომელიც ასევე გამოდის ხმარებიდან. ოსხაპუეზე იცოდნენ შეჯიბრი სირბილში (მარულა), მოხერხებულობაში, ცხენით ჯირითში. ყმაწვილები ღვებოდნენ ფერხულის მოშორებით, ეწყობოდნენ მწკრივში და ნიშანზე ერთიანად წყდებოდნენ ადვილს. ამ დროს გოგონები აწესებდნენ პრიზებს, ძირითადად ფულადს, ზოგჯერ რაიმე ნივთს – გოგონების მიერ მოცალეობის უამს გაკეთებულს: მოქარვულ ცუგებს, მოქარვულ ყაბალახს და სხვა. მდიდარი დიდგვაროვნებისა და თავადების მიერ პრიზად ცხენებიც ინიშნებოდა.

ყოველ შეჯიბრს ჰქონდა სამი პრიზი: დიდი, საშუალო და პატარა. დიდი საზეიმოდ გადაეცემოდა, პირველად რომელიც მოირბენდა; საშუალო – მეორეს და პატარა – მესამეს. დანარჩენი მონაწილეები კი საჩუქრად დაციხვას იღებდნენ.



სააღდგომო ოსხაპუეს დროს სხვაგვარი შეჯიბრი იმართებოდა. ამ ფერხულისთვის ვოვონები ამზადებდნენ ფერად ბურთებს (ჩარვა-ბურთი); ასევე მათ მიერ გროვდებოდა კაპიტალი პრიზებისათვის. ყოველ ბურთს ეკერებოდა ვერცხლის მონეტების განსაზღვრული რაოდენობა. ვაჟები ქმნიდნენ წრეს, რომელშიც შედიოდა ერთი ვოვონა და ბურთს მაღლა ავლებდა: ვინც ბურთს ჰაერში დაიჭერდა, ის მას საჩუქრად მიიღებდა. თუ ბურთი ძირს დავარდებოდა, მაშინ ვაჟებს აღარ ჰქონდათ შეჯიბრში ხელახლა მონაწილეობის უფლება. მათ შეცვლიდნენ უფრო ასაკოვანი მამაკაცები; თუ ისინიც წააგებდნენ, ბოლო შეჯიბრს ჩაატარებდნენ ჭაღარა მოხუცები. პრიზი რჩებოდათ მოხუცებს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მათ შორისაც ბურთს ვერავინ დაიჭერდა.

შეჯიბრში ყოველ წარუმატებლობას თან ახლდა გაკილვა, ხარხარი, დაცინვა.

წესად იყო, რომ ყოველი ახლადცოლშერთული პირველი ოსხაპუეს დროს პრიზად აწესებდა ფულს (ან ცხენს, ნივთებს და ა.შ) სირბილში შეჯიბრში, ხოლო ახალგაზრდა ცოლი ვალდებული იყო დაემზადებინა ბურთი პრიზით.

ახლა ოსხაპუე ჯერ კიდევ გვხვდება ზოგან, მაგრამ არ არის ისეთი მხიარული და ურიაშულიანი, როგორც ადრე. სირბილში შეჯიბრმა ადგილი დაუთმო ცხენით შეჯიბრს¹.

ტეპცოვის მიერ აღწერილი ფერხული „ოსხაპუე“ შემდეგი დასკვნის გაკეთების საშუალებას გვაძლევს:

1. განსაკუთრებულ დღეს – დღესასწაულზე (თუმცა არ არის დაკონკრეტებული რომელ დღესასწაულზე), უქმე დღეს, როდესაც მხოლოდ საეკლესიო ღვთისმსახურებაა

¹ Тепцов. Я., Из быта и веровании Мингрелцев, отдел 2, ст. 1. Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, Тифлис 1894 г.

დასაშვები, იმართება დიდი ფერხული, დამსწრეთა და შემსრულებელთა დიდი რაოდენობის მონაწილეობით, რომელიც მთელი ღამის განმავლობაში ქმედითია;

2. ფერხულის შემაღვენლობა შეუზღუდავია, როგორც სქესისა და ასაკის, ასევე სხვა სოფლებიდან მოსულთა გათვალისწინების გარეშე;

3. „ოსხაპუე“ იმართებოდა ნადის დროსაც, რომელსაც ერთი ოჯახი საგანგებოდ მართავდა;

4. ფერხულში „ხუჯიში ოსხაპუე“, ხელჩაბმულ ქალთა და მამაკაცთა წრე მოძრაობს როგორც მარჯვნივ, ასევე მარცხნივ. წრეში მონაცვლეობით გარკვეული მოძრაობით შედიან ქალები და უკან ბრუნდებიან, იმავეს იმეორებენ მამაკაცები. მღერიან ორპირულ სიმღერას. ორპირულ სიმღერას ტეპცოვი „გიწოლალას“ უწოდებს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ხუჯიშის“ შესაბამის მდგომარეობას, ანუ მხრებზე გადაწყობილ ხელებს, ტეპცოვის აღწერილობაში ვერ ვხედავთ.

5. ოსხაპუე, როგორც არა მხოლოდ ფერხული, არამედ მთლიანი სანახაობა შეიცავდა სპორტულ შეჯიბრებებსაც სხვადასხვა სახეობაში;

6. არსებობდა სააღდგომო „ოსხაპუე“, სადაც ვერცხლის მონეტებით შემკული ბურთი, როგორც სანახაობის ერთ-ერთი პერსონაჟი, ფიგურირებდა.

ს. მაკალათია „ხუჯიში ოსხაპურთან“ დაკავშირებით მოკლე შეფასებით შემოიფარგლა: „ხუჯიში ოსხაპური“, ეს იყო ფერხული. აკეთებდნენ წრეს და ისე უვლიდნენ. მოთამაშეებს ხელები ჰქონდათ ჩაკიდებული და ფეხის ნელი ნაბიჯებით მოძრაობდნენ“¹. გვერდით მდგომის მხრებზე გადაწყობილი ხელები არც აქ ჩანს. ტეპცოვისა და ს. მაკალათიას აღწერილობიდან გამოიკვეთა, რომ „ხუჯიში ოსხაპურს“ მშვიდი ან ზომიერი ხასიათი ჰქონდა და შემსრულებელთა სიმღერის თანხლებით

¹ მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., გვ. 280.

სრულდებოდა. მათ აღწერილობაში „ხუჯიშის“ ანუ მხარულის დინამიკურ ნაწილს ვერ ვხედავთ.

ტერმინს „ხუჯიში ოსხაპუე“ ავთანდილ თათარაძე ასე განსაზღვრავს: „სხაპუა“ მეგრულად ცეკვას ნიშნავს, „ოსხაპუე“ კი – საცეკვაოს. „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში ფერხულის სახელწოდებადაც მიიჩნევდნენ.¹

„ხუჯიში ოსხაპუე“ ჰქვია მაკალათია-ტეპცოვის მიერ აღწერილ მშვიდ ფერხულს და ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილ დინამიკურ მხარულსაც, რომელსაც ის ასევე „ხუჯიში ოსხაპუეს“ უწოდებს.

ხორული (მხარული)

მეტი დინამიკურობით გამოირჩევა ძუკუ ლოლუას მიერ აღწერილი ფერხული, რომელსაც ის „ხორულს“ უწოდებს (ერთგან „ხორულს“ (მხარულს) უწოდებს გვ. 182, მეორე ადგილას „ხორუმს“ (მხარულს) გვ. 152.). თუმცა ტექსტის ერთ ნაწილში „ხუჯის ოსხაპუესაც“,² კერძოდ, იმ მონაკვეთს, როდესაც ტემპის აჩქარება და მკლავების გადაწყობა ხდება.

„მკითხველის ყურადღება შევაჩერო და ორიოდე სიტყვა ვთქვა ჩვენი ნაციონალური ქალ-ვაჟთა ცეკვის შესახებ, რომელსაც ხორული (მხარული) ეწოდება. ყველა დამეთანხმება, ვისაც გონება არ ღალატობს, საუცხოო სანახავია სოფლად, სადაც მოხუცნი და ახალგაზრდანი ხელიხელ ჩაკიდებულნი რკალივით წრეში შესულნი, სიმღერებს ფეხებშეწყობილნი და ტანთშეთანხმებულნი, ყოველი მეორე ადგილის მარცხნივ და მარჯვნივ, ქალებს ამოდგომიან ხელების პატარა თითების ჯაჭვით მიბმული, უვლიან წრეს მიბმულნი. სანამ ჩქარ სიმღერაზე გადავიდოდნენ, რომელიც იწვევს

¹ თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986, გვ. 28.

² ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007, გვ. 182.



დიდს მოძრაობას და თან ერთად შეხტომას, მანამ ქალები არ გამოვლენ წრიდან და ასე თავაზიანათ უვლიან წრეს. მაგრამ თქვენ ხელავთ, სიმღერის ტემპი როგორ იმატებს, ისე ქალებიც არა ერთბაშად, მაგრამ თითო-თითოდ, შეუმჩნევლად შემოეცლებიან რკალს. მის შემდეგ კი საუცხოო სანახაობად იქცევა, ჩქარი სიმღერა ეგ ზომ აიტაცებს მოძღერლებს ჰაერში, რომ ნახევარი ადლით შორდებიან მიწას. ამ დროს ისე მიკრულნი არიან გვერდებით მოცეკვავეებიც ერთიმეორეს, რომ ყოვლად შეუძლებელია მათ შუაში შესვლა. ახტომას და ჰაერში თამაშას დროს ძლიერ უწყობს ხელს ერთიმეორეზე მიკრულობა, რადგან ერთთავად წყვეტენ ერთმეორეს მაღლა. ხან წინა, ხან უკანა ნაბიჯების გადახტომით უცბათ უშობენ ხელებს და ამის შემდეგ შეიცვლიან მკლავებს და ერთმეორეს მხარზე გადააწყობენ. ასე განავრძობენ შემოვლას, რომელიც გაცილებით ორჯერ ფართო წრედ იქცევა. ჩქარი და წყნარი ნაბიჯით უვლიან წრეს სიმღერის შეთანხმებით, სიჩქარე და სიწყნარე დამოკიდებულია დამწყებზე.

ასეთი მკლავებგადაღებული სიმღერებით ცეკვა სამხაირია. სამივე სხვადასხვა ხასიათისაა. – მაგ.:

1) „ჰენდა ვარალი და ჰორი არა ლენდა“. ამ სიმღერის დროს მკლავები მხარზე და ფეხები ერთი წინ და მეორე მის უკან უდვიათ, როგორც ჯარისკაცნი ერთი და მეორე და ასე მოძრაობს – ჯერ პირველზე დგებიან, მერე უკანაზე. წინა მოცილებულია მიწას (ასე უვლიან წრეს).

2) „მზე შინას“ კი ფეხი და ხელებიც ერთიან შეთანხმებულია. ერთმხრივ მიდიან-მარჯვნივ.

3) „დაბრადე“. ¹

ძუკუ ლოლუა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ქალ-ვაჟთა ურთიერთდამოკიდებულებას ფერხულში და აღნიშნავს: „ქალები **მხარულში** იღებენ მონაწილეობას

¹ ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007, გვ. 182.

(**ხუჯის ოსხაპუეში**), მაგრამ ისე თავაზიანად, ისე მოწიწებით ექცევიან მამაკაცები, რომ როგორც გადავლენ ჩქარ და ტანთმოძრავ სიმღერაზე, ქალებს უშვებენ ხელს ან თვით შორდებიან“.¹

ძუკუ ლოლუა საგანგებოდ გამოყოფს მკლავებგადადებულ საფერხულოებს და ახასიათებს მათ. „ასეთი მკლავებგადადებული სიმღერებით ცეკვა სამნაირია. სამივე სხვადასხვა ხასიათისაა“.² ასევე მიუთითებს რაოდენობას, რაც მიგვანიშნებს, რომ ამ ნიმუშებს რაღაც მნიშვნელოვნად სახასიათო ფაქტორი აერთიანებდათ, კერძოდ მკლავებგადადებული მოძრაობა, თუმცა ზოგჯერ ეს ფორმა ირღვევა.

პირველს მოიაზრებს ფერხულს „**ჰენდა ვარალი და ჰორი არა ლენდა**“. იგი ასე აღწერს მას: „ამ სიმღერის დროს მკლავები მხარზე და ფეხები ერთი წინ და მეორე მის უკან უდგიათ, როგორც ჯარისკაცი ერთი და მეორე და ასე მოძრაობს – ჯერ პირველზე დგებიან, მერე უკანაზე. წინა მოცილებულია მიწას (ასე უვლიან წრეს)“.³

მეორე – „მზე შინას“ კი ფეხი და ხელებიც ერთიან შეთანხმებულია. ერთმხრივ მიდიან – მარჯვნივ.“⁴

მესამე ნომრად ის „ძაბრას“ ასახელებს,⁵ რომელსაც ზემოთ საგანგებოდ შევხებით.

„მხარულთან“ დაკავშირებით მეტი კონკრეტულის შემცველია თედო სახოკიას მიერ აღწერილი სანახაობა, რომელიც ყოველ კვირა დღეს, სოფლის დიდი კაკლის ჩრდილში იმართებოდა. თავყრილობას საუკეთესო მეჩონგურეებიც ესწრებოდნენ და მათი ჩონგურის ხმაზე

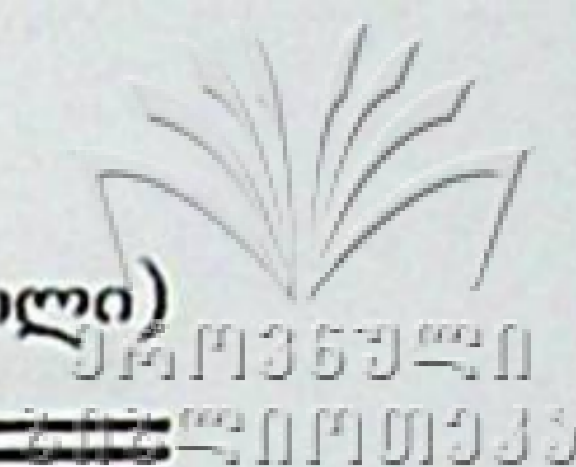
¹ ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007, გვ. 182.

² იქვე;

³ იქვე;

⁴ იქვე;

⁵ იქვე;



საზეიმოდ გამოწყობილი ახალგაზრდობა თავიანთ ხელოვნებას აჩვენებდა.

„ქალ-ვაჟნი ჯერ წყვილ-წყვილად ცეკვავდნენ, მზე კარგად რომ გადაიხრებოდა, დაიწყებოდა „მხარული“ თამაშობა, რომელშიაც მონაწილეობას ღებულობდნენ როგორც ახალგაზრდა ქალ-ვაჟნი, ისე ხანშიშესულებიცა, ყველანი ახოვანნი იყვნენ, ჯანსაღები, წარმოსადევნი და ლამაზები.

„მხარულის“ მოცეკვავენი ჩაჰკიდებდნენ ერთიმეორეს ხელებს და გააკეთებდნენ ოც, ოცდაათ ქალ-ვაჟისაგან შემდგარ წრეს. წრის ორპირად გაიმართებოდა შაირების თქმა, მოშაირეთ სიმღერით, შეწონილად ბანს აძლეკდნენ და სიმღერას რითმულად ააყოლებდნენ ფეხებს, მოთამაშენი მარჯვენა მხრით გარშემო წრეს ავლებდნენ, კარგა ხანს ასე თამაშის შემდეგ ქალები გამოეცლებოდნენ წრეს, ხოლო მამაკაცები აქეთ-იქით ერთიმეორეს მხრებზე გაშლილ ხელებს დაადებდნენ (აქედან სახელი თამაშობისა „მხარული“) და იმავე სიმღერით განაგრძობდნენ წრის შემოვლას, მხოლოდ სიმღერას და ფეხების გადაბიჯების ტემპს უმატებდნენ. ეს სისწრაფე ვადადიოდა მაღლა შეხტომაზე იმდენად, რომ მოთამაშენი თითქმის ერთი ადლის სიმაღლეზე ასცდებოდნენ დედამიწას, ამ სახით რამდენჯერმე შემოუვლიდნენ წრეს და თამაშობაც გათავდებოდა.

ცეკვის ამ სახეს სამეგრელოში 1890 წლამდე კიდევ შეხვდებოდა კაცი. შემდეგ კი თანდათან აიღეს მასზე ხელი და დღეს მოხუცებულთ თულა ახსოვთ, თუ როგორ თამაშობდნენ მათი წინაპარნი ერთ დროს“¹

ფერხულს, მცირე შესვენების შემდეგ, მოჰყვებოდა შეჯიბრი სირბილში, სირბილს ბურთაობა, ჩოგნის თამაში, ჭიდაობა.

თედო სახოკია ნათლად განმარტავს, რომ თამაშობას „მხარული“ იმიტომ ერქვა, მამაკაცები ერთმანეთის

¹ სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, საბლიტგამი, თბ., 1955, გვ. 12.



მხრებზე ხელებს აწყობდნენ. ყველა აღწერილობიდან ჩანს, რომ ფერხული „მხარული“ უაღრესად დინამიკურია, იმდენად, რომ ქალები გამოერიდებიან და მხოლოდ მამაკაცები ასრულებენ. ძირითადი მოძრაობა ერთმანეთს მიკრული მოცეკვავეების რაც შეიძლება მაღლა ახტომაა, როგორც ჩანს, ფერხულის იდეური არსიც ესაა, რადგან ძველად როგორც მიწაზე კოტრიალი, ისე მაღლა ახტომა, კარგი მოსაველის წინაპირობად ითვლებოდა. სრულად ვეთანხმები ლ. გვარამაძეს, როდესაც ამ სანახაობაში უძველესი სამიწათმოქმედო საკრალური კვალის შესახებ მიუთითებს, თუმცა ვერ დავეთანხმები, როდესაც ის შრომისაგან დაღლილი მკლავების დასვენების მოტივს ავითარებს: „შორეულ წარსულში „ფერხულ-ოსხაპურს“, სხვანაირად „ხუჯიში ოსხაპურს“, შემდეგში ცეკვა „მხარული“ ეწოდა. ეს სახელწოდება მხრების მოძრაობიდან წარმოდგა: მუშაობისაგან დაღლილნი მხრებს ამოძრავებდნენ, რათა მოღლილი კუნთები მოეთელათ.“¹ ჩვენ კი ვთვლით, რომ ასეთ ქმედით სანახაობაში უდიდესი ენერჯის დახარჯვა უხდებოდათ მოცეკვავეებს, არათუ დაღლილი მკლავების დასვენება.

მზე შინა

რაც შეეხება „მზე შინას“, ძუკუ ლოლუა მკლავგადახვეულ საცეკვაოთა შორის მეორედ ახსენებს და აღნიშნავს, რომ სინქრონულად შეთანხმებული ხელ-ფეხით ფერხული მხოლოდ მარჯვნივ მშვიდად მოძრაობს.

ცნობილია, რომ მეგრული „მზე შინა და მზე გარეთა“ ქართულად იმღერებოდა. მისი მეგრული ტექსტი არ შემოინახა. იგი ჩონგურის ან ჭიანურის

¹ გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, მეორე გამოცემა, თბ., 1997, გვ. 15.



თანხლებით სრულდებოდა. მეგრული ვარიანტი გურული ვარიანტის ანალოგიურია და თვლიან, რომ აღმოსავლეთ საქართველოდან შევიდა. „მზე შინა“ ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალის ერთ-ერთი რგოლია. მისი სრული სახე არ არის შემორჩენილი, თუმცა ცნობილია, რომ უკანასკნელ ხანს რელიგიურ დღესასწაულებზეც სრულდებოდა საწესო-საფერხულო სიმღერის სახით. „კფიქრობთ, „მზე შინა და მზე გარეთას“ საგალობელი, რომელიც მზის კულტს უკავშირდება, თავდაპირველად ახალდაბადებულის მიმართ წრიული ფერხულის სახით სრულდებოდა. ამ ვარაუდს მხარს უჭერს სამეგრელოში ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალა, რომლის მიხედვით რელიგიურ დღესასწაულებში შემორჩენილ სიმღერას „მზე შინაოს“ წრიული ფერხულის სახით ასრულებდნენ“.¹

ამგვარად, მეგრულ საცეკვაო ფოლკლორში ხელშესახებად გამოიკვეთა ორი შტო:

1. საფერხულო – თავისი მრავალგვარი სახეობრივი და შემადგენლობითი სტრუქტურით: ფერხული ვაჟთა შესრულებით, ფერხული ქალთა შესრულებით, შერეული შემადგენლობით, ერთი ან რამდენიმე სოლისტი შემსრულებლით ფერხულთან ერთად და ფერხული, რომელსაც თავიდან შერეული სახე აქვს და შემდეგ მამაკაცები აგრძელებენ. ფერხულები პროტაგონისტის გარეშე ძირითადად ორპირულია.

2. ქალ-ვაჟის წყვილური ცეკვა მსუბუქი იუმორისტული ხასიათით აქცენტირებული.

დღესდღეობით საცეკვაო ლექსიკა „ძაბრალეს“, „ჯანსულოსა“ და „არირას“ საფუძველზეა შემორჩენილი.

¹ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები II, „მეცნიერება“, თბ., 1985, გვ. 219.



გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარნაბიშვილი დ., ერთი წარმართული დღესასწაული სამეგრელოში, „დროება“, №20. 4 მაისი, 1870 წ
- გამბა ჟაკ ფრანსუა, მოგზაურება ამიერკავკასიაში, „განათლება“, თბ., 1987 წ.
- გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი, თბ., 1997 წ.
- თათარაზე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986 წ.
- თათარაზე ა., ქართული ხალხური ცეკვა, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბ., 2010 წ.
- კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები „ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, სახელმწიფო კონსერვატორია, 2014 წ.
- ლამბერტი ა, „სამეგრელოს აღწერა“, ფედერაცია, თბ., 1938 წ.
- მაკალათია ს., „სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია“, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., 2006 წ.
- მაკალათია ს. ჯეგე-მისარონის კულტი ძველ საქართველოში, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ-ბა, 1938 წ.
- მაკალათია ს., ახალწელიწადი საქართველოში, „სახელგამი“, ტფილისი, 1927 წ.
- მეგრელი დ., საცოდავნი, „ივერია“, №91, 1888 წ.
- ნოლაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები IV, „საბჭ. აჭარა, ბათუმი, 1981 წ.
- სამუშია კ, „ქართული ზეპირსიტყვიერების მეგრული ნიმუშები“, „მეცნიერება“, თბ., 1990 წ.
- სამუშია კ., ძველი კოლხური (მეგრული) ლექს-სიმღერები, „ეგრისის მაცნე“, თბ., 2001,
- სანოტო კრებულები: ჩხიკვაძის, კოკელაძის, ჩიჯავაძის.
- სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად, საბლიტგამი, თბ., 1955,
- სახოკია თ., „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, სამეცნიერო მეთოდ. კაბინეტის გამომც., თბ., 1956 წ.
- ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ძუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007,

- შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, „მეცნიერება“, თბ., 1975 წ.
- ცანავა აპ., ქართული ფოლკლორის საკითხები, თბილისის უნ-ის გამომც., თბ., 1990 წ.
- წერეთელი გ., პირველი ნაბიჯი, „ნაკადული“, თბ., 1988 წ.
- ჭითანავა ქ., მეგრული საწესო სიმღერა „მზე შინაო“, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები II, „მეცნიერება“, თბ., 1985 წ.
- ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები, „ხელოვნება“, თბ., 1990, წ
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, (ხალხური საწყისები), „განათლება“, თბ., 1983 წ.
- ჯოლოსავა თ., მეგრული ადათ-წესები, დღესასწაულები, სალოცავები, „მეცნიერება“, თბ., 2004 წ.
- ჯუდიჩე ჯ., წერილები საქართველოზე XVII საუკუნე, საბჭ. საქართველო, თბ., 1964 წ.
- Тепцов. Я. Из быта и веровании Мингрелцев, отдел 2, ст. 1. Сборник материалов местности и племен Кавказа. Вып. XVIII, Тифлис 1894 г.



ნუცა კობაიძე,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩვა

ანტონენ არტოს თეატრის ენა

*მისი უღმობელი ლირიკა აფურთხებს საკუთარსავე
მშვენიერებებს.
ჟორჟ ბატაი*

*არტომ დატოვა ყველაზე მეტი ტანჯვა ლიტერატურის
ისტორიაში.
ს. ზონტაგი*

ანტონენ არტო (1876-1948) – ფრანგი მსახიობი, თეატრის თეორიტიკოსი, პოეტი და ესეისტი, სიურრეალიზმის ესთეტიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებული თეატრის თეორიის შემქმნელია. ეს თეორია იყო ერთ-ერთი მძლავრი მამოძრავებელი იმ რევოლუციებისა, რომლებიც XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლური თეატრის ხელოვნებას ახლდა.

1920-იანი წლებიდან არტოს თეატრალურ ძიებათა ლაიტმოტივი თავისი დროის თანამედროვე თეატრის წინააღმდეგ გალაშქრება იყო. ამ თეატრის „მოტყუებასა და ილუზიას“ უწოდებდა. „ალფრედ ჟარის თეატრის“ მანიფესტებში როჟე ვიტრაკი და არტო ლაპარაკობენ თანამედროვე თეატრისა და ხელოვნების მიუღებლობაზეც. მათთვის თეატრი კარგავს მაყურებლის ნდობას ისევე, როგორც ერთიმეორის მიყოლებით კარგავენ ხელოვნების სხვა დარგებიც. ისინი ფიქრობენ არსებული ფორმით თეატრის გადარჩენის შეუძლებლობაზე, რომ თანამედროვე ადამიანს აღარ ძალუძს სჯეროდეს ილუზიის და მას ეძლეოდეს.

1926 წელს როჟე ვიტრაკთან ერთად არტოქმნის თეატრს, რომელსაც „ალფრედ ჟარის თეატრს“ – ფრანგულ სცენაზე პირველი მეამბოხის სახელს უწოდებს. მათი აზრით, თუ თეატრი თამაშია, თავს უფლებას აძლევენ, რომ გაერთონ ამ თამაშით. და თუ ჭეშმარიტი სინამდვილეა, მაშინ უნდა გადაწყვიტონ, რა საშუალებებით დააბრუნონ იგი რეალობაში, როგორ აქციონ ყოველი სპექტაკლი რაიმე მოვლენად.

რეალობა არტოსათვის არა იმდენად რალაც სუბსტანციაა, რამდენადაც მისი მიღწევის პროცესი. მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია სიტყვა „განხორციელება“ ანუ ბუკვალურ თარგმანში რეალიზაცია (realization). რეალიზაცია – აი, თეატრის პრინციპი, რომლის შექმნასაც ესწრაფვოდა არტო. რეალიზაციის პროცესი რეჟისურის იდენტურია, მაგრამ ყველაფერი არ უნდა რეალიზდეს თეატრში.

არტო იმის წინააღმდეგი იყო, რომ დადგმა და რეალიზაცია ეხებოდეს ტექსტს: რეალიზაციისა და სცენის ენა შემდეგია: – ჟესტების, ნიშნების, პოზების, ბგერადობათა კონცენტრირებული თავმოყრა. რეალიზაცია, უწინარეს ყოვლისა, დაკავშირებულია სივრცულ მიმართებებთან თეატრში. ამას იგი სისასტიკის თეატრში ხედავს – სისასტიკის თეატრი წარმოადგენს გამოხატულებას სივრცეში, რაც სინამდვილეში არის ერთადერთი გამოხატულება.

ტერმინი „სისასტიკის თეატრი“ გავრცელდა ანტონენ არტოს მთავარი თხზულების, სტატიათა ციკლის – „თეატრი და მისი ორეული“ გამოსვლის (1938) შემდეგ. არტოს მიერ შექმნილი თეატრალური ესთეტიკა და პრაქტიკა განმარტავს თეატრს, როგორც ტოტალურ სანახაობას, რომელიც აზიარებს შემოქმედსა და მაყურებელს პირველ საწყისებს – ცხოველმყოფლობის კოსმოსურ სტიქიებს – ჟესტების, რიტუალების ნიშან-იეროგლიფების საშუალებით; ეს თავისებური, რიტუალური, ფარდინი ტაძარია.

არტოს აზრით, მეტაფიზიკის სულებში ჩანერგვა შეიძლება მხოლოდ კანში გავლით, ამიტომ თეატრი შეუძლებელია სისასტიკის იმ გარკვეული მომენტების გარეშე, რომელიც სპექტაკლს საფუძვლად უდევს. სისასტიკის თეატრისათვის მაპროფილებელია თეატრის ფიზიკური და არა სიტყვიერი იდეა. როგორც თეატრალური ენის ნოვატორი, არტო ხედავს მასში სივრცობრიობის ენას, ე. ი. ყველაფერს, რაც შეიძლება იყოს გამოთქმული და აღნიშნული სცენაზე, ტექსტისაგან ანუ ლიტერატურული საფუძვლისგან დამოუკიდებლად. სიზმრისაგან, ოცნებისგან შობილი ხელოვნება, როგორც მისტიკურ აბსოლუტთან თანაზიარობა, არაფსიქოლოგიურია, მაგრამ — პლასტიკური; პლასტიკური გადაწყვეტები, ჟესტები, პოზები, ხმები, ინტონაციები, ფერები, რიტმი, მუსიკა, თეატრის ფიზიკურ სფეროს ქმნიან, რომელსაც მინიჭებული აქვს რელიგიური და მეტაფიზიკური არსი.

„ყველა სპექტაკლი შეიცავს რაღაც ფიზიკურსა და ობიექტურ ელემენტს, მისაწვდომს ნებისმიერი მაყურებლისთვის. ეს შეიძლება იყოს ყვირილი, ჩივილი, უეცარი გამოჩენა, მოულოდნელობა, ყველანაირი ტიპის თეატრალური ილეთი, კოსტიუმების ჯადოსნური სილამაზე, რომელთა იდეა აღებულია გარკვეული მოდელებისგან, განათება, ხმის ჟღერადი სილამაზე, ჰარმონიის მომაჯადოებლობა, მუსიკის ამაღელვებელი ჰანგები, საგნების ფერები, მოძრაობის რიტმი, ყველასთვის ნაცნობი ახალი და მოულოდნელი საგნების გამოჩენა, ნიღბები, მრავალმეტრიანი მანეკენები, შუქის უეცარი ვარდნით, სიცივისა და სითბოს შეგრძნების გამოწვევით მსახიობზე ფიზიკური ზემოქმედების მოხდენა“.¹

იქმნება განსაკუთრებული იეროგლიფური სივრცით-სიმბოლური ანბანი, ჟესტების კატალოგი, სადაც

¹ ანტონენ არტო — „სისასტიკის თეატრი“, 1932, პირველი მანიფესტი, იხ.: Арто А., Театр и его двойник. М., 1993



ჟესტების ლირიზმი აღემატება სიტყვათა ლირიზმს. საქმე გვაქვს არა სიტყვის უარყოფასთან, არამედ მისი ფუნქციის შეცვლასთან, სიზმრისეული ანდა კონკრეტული – სივრცობრივი აზრით, მისი მოხმარების სფეროს დავიწროებასთან; მჭიდრო ობიექტად სიტყვის გადაქცევასთან, ტექსტის ენერგიულ შეკუმშვასთან. არტო აღმოსავლურ თეატრს უპირისპირებს დასავლურს, სადაც დაკარგულია თეატრალურობის თვითიდება, მსახიობები მარიონეტებად იქცნენ, ხოლო პუბლიკა – მოთვალთვალედ, რამაც მიგვიყვანა აღქმის დაღლამდე, მეტყველების უძლურებამდე. სისასტიკის თეატრი მოწოდებულია გამოაღვიძოს გული და ნერვები გააფთრებული მოქმედების, მხურვალე მაგნეტიზმის სულიერი თერაპიის საშუალებით: ადამიანზე რეალური ზემოქმედება ხომ შეუძლია მხოლოდ უკიდურეს სისასტიკეს, რომელიც თავის ლოგიკურ ბოლომდე იქნება მიყვანილი. არტო მოგვიწოდებს ავალორძინოთ წარმოდგენა ერთიანი ენის შესახებ, რომელიც ჟესტიდან აზრამდე, შუაგზაზე, უფრო ღრმა და დახვეწილ მგრძნობელობას უზრუნველყოფს.

სისასტიკის თეატრი ბრბოს გონებისკენ კი არ მოგვიწოდებს, არამედ ბუნდოვანი პოეტური გრძნობისკენ, იგი დაინტერესებულია მასობრივ საზეიმო სანახაობათა დაგეგმვით, რომელთა თემატიკაა სიყვარული, დანაშაული, ომი, ზეადამიანური თვითშეწირვა, სიგიჟე. თეატრი, რომელიც ატარებს საშინელების, სისასტიკისა და საფრთხის დამლას, გრძნობათა დამწველი რეალობაა; სისასტიკის მიერ ყოვლისმომცველობა ვიტალურობის (სიცოცხლეულობის) საზომია. სისასტიკის თეატრი სცენაზე აბრუნებს ბუნებას, ვნებებს, რომლებიც ანალიზს არ ექვემდებარებიან, მკვეთრ რღვევებს, რყევებს; თეატრალურ სანახაობას სძენს უძველესი მაგიის ძალებს თავიანთი შელოცვებითა და გაშმაგებით. მისი რეალური მეტაფიზიკა მდგომარეობს შესაქმის

(სამყაროს შექმნის) ჩამოყალიბების, ქაოსის კოსმოსური იდეებისკენ მიმართვაში, რათა მოხდეს ადამიანის, საზოგადოების, ბუნებისა და საგნების შერწყმა.

სისასტიკის თეატრი ტოტალური სანახაობაა. იგი მიმართულია ადამიანის ორგანიზმზე, როგორც მთლიანობაზე. თეატრალური ტექნიკა ასრულებს ისევე განსაზღვრულსა და გარკვეულ ფუნქციას, როგორც სისხლის მიმოქცევის სისტემა. სისასტიკის თეატრის ტექნიკა გამყარებულია მაყურებელზე პირდაპირი ზემოქმედების მეთოდებით, მსგავსად ეგზორციზმისა. მას ყოველთვის ახლავს პოეზია და იუმორი. სისასტიკის თეატრი იყენებს ნგრევის იუმორს, როგორც ტრამპლინს მგრძნობელობითი სფეროსკენ.

იცვლება მუსიკის, განათების, კოსტიუმის, აქსესუარების, დეკორაციების როლი. სისასტიკის თეატრი იყენებს ბგერის უჩვეულო თვისებებს, რომლებიც არ არის დამახასიათებელი თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტებისთვის. იგი მიმართავს ძველ, დავიწყებულ ინსტრუმენტებს ან ქმნის ახალს, აგრეთვე, იყენებს არამუსიკალურ მოწყობილობებს ჟღერადობის ახალი დიაპაზონით აუტანელი, გამკივანი ბგერებისა და ხმაურის შესაქმნელად. დგება ამოცანა განათების ახალი საშუალების ძიებისა, განათებაში სხვადასხვა ელემენტის შეყვანისა, როგორცაა დახვეწილობა, სიმჭიდროვე, გაუმჭვირვალობა იმ მიზნით, რომ გადმოიცეს სხვადასხვა შეგრძნება – სითბოსი, სიცივის, ბრაზის, შიშის და სხვ.; მარტივდება დეკორაციები, დაწერილი პიესაც. უარს ამბობენ, აგრეთვე, სცენისა და დარბაზის ურთიერთისგან გაყოფაზე. მოითხოვენ ერთიან სივრცეს – მოქმედების თეატრს, რომელიც მაყურებელსა და მსახიობს შორის პირდაპირ კომუნიკაციას აღადგენს. არატრადიციული მიდგომა თვით დარბაზის კონფიგურაციის წყალობით, რომელიც შეიძლება იყოს სარდაფი; მოქმედება მოიცავს მაყურებელს, ტოვებს რა მასში წარუშლელ კვალს.



თეატრალური ხელოვნების მიზანია შექმნას ჭეშმარიტი ილუზია ველურობის, ქიმერის, უტოპიის, კაციჭამიობის, სისხლისმსმელობის, არაადამიანურობის, მაყურებელთა ესთეტიკური ცდუნების სისასტიკის თეატრი, რომელიც თავისი ანარქისტული ნგრევით ქმნის რა ფორმალურ სიუხვეს, დაეჭვებას აჩენს თვით ადამიანში, როგორც საიმედოდ ორგანიზებულ არსებაში, რეალობის შესახებ ადამიანის იდეებში და ამ რეალობაში ადამიანის მიერ დაკავებულ რაიმე ადგილში.

როგორც ზემოთ ითქვა, არტოს ძირითადი იდეა მდგომარეობდა სიტყვის ტირანიისგან მაყურებლის განთავისუფლების აუცილებლობაში, თეატრი კი უნდა განთავისუფლებულიყო დისკურსიულ – ლოგიკური აზროვნებისგან, რათა სპექტაკლი ყოფილიყო უშუალო ემოციური რღვევის გამოცდილება. „წერილები ენის შესახებ“ (სტატია წიგნის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს), ლაპარაკია მომავლის თეატრზე, რომელიც უარს იტყვის „სიტყვიერი ენის“ აბსტრაქციებზე. არტოს პროგრამა გულისხმობს „უკან დაბრუნებას ენის სასუნთქი, პლასტიკური, აქტიური სათავეებისკენ“: ლიტერატურის ენა გარდაიქმნება, ჭეშმარიტად ცოცხალი გახდება, როცა წარმოდგება თავის „ფიზიკურსა და აფექტურ“ ჟღერადობაში, რაც დაკარგულია მანამ, სანამ „სიტყვების ენა სხვა ენებზე მაღლაა“.

სისასტიკის თეატრში გამოსაყენებელი სცენარი დრამატურგიის ფაქტობრივ უარყოფას ვარაუდობს. მას იგი ცვლის მინიმალურ ტექსტიანი რიტუალური წარმოდგენით, ამასთანავე, ტექსტი კი არ წარმოითქმის, არამედ წაიძღვრება. სპექტაკლის მთელი მხატვრული გადაწყვეტა გამიზნულია აუდიტორიის ქვეცნობიერ იმპულსებსა, მოთხოვნილებებსა და სურვილებზე. დამდგმელი, არტოს მიხედვით, მოვალეა მიაღწიოს შოკურ ეფექტს ესთეტიკური აღქმის ჩვეული სტერეოტიპების

დასანგრევად, რაც წარმოადგენს მოსამზადებელ სამუშაოს აზროვნებისა და ცხოვრებისეული ქცევის ფესვადგმული სისტემების ტრანსფორმაციისთვის. აყალიბებს რა თავის ამოცანას ადრინდელ მანიფესტში „სისასტიკის თეატრი“, არტო ლაპარაკობს ჟესტსა და რეალობას შორის „მაგიური კავშირის“ შესახებ, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ეს რეალობა სასტიკია და არ წყდება შედეგის მიღწევამდე.

არტოს მთავარი ნაშრომი მისი შეშლილად გამოცხადების და სარატონის საავადმყოფოში მოთავსების შემდეგ გამოვიდა. აღნიშნულ ნაშრომში გამოთქმული იდეები თვით ავტორს განუხორციელებელი დარჩა, მაგრამ მათ დიდი გამოძახილი ჰპოვეს ევროპისა და აშშ-ის იმ ავანგარდული თეატრების პრაქტიკაში, რომლებიც თეატრალური წარმოდგენებისადმი, როგორც ექსტატური გამოცდილებისადმი, მიდგომას აღიარებდნენ.

„მეტყველებამდე არსებული სიტყვის“ კონცეფცია, რომელიც თეატრის ჭეშმარიტ ენად გვევლინება, არტოსთან გაჩნდა კუნძულ ბალიდან გამოსული დასის სპექტაკლთა ზემოქმედებით. წარმოდგენები 1931 წელს პარიზში გაიმართა. სპექტაკლები ცეკვის, პანტომიმისა და მუსიკისაგან შედგებოდა. არტომ ისინი მიიჩნია „სიტყვის მატერიალიზაციის ხილულ და პლასტიკურ“ განსაკუთრებით ცხად მაგალითად.

არტო იმავე მიზანს უსახავდა ევროპულ თეატრს, რომელიც მოწოდებული იყო ყოველთვის ხსომებოდა თავისი ორეული, ანუ ხსომებოდა, რომ სცენური წარმოდგენა არის მხოლოდ სტიმული, რომელსაც მოქმედებაში მოჰყავს „ცხოვრების თეატრი“ თავისი განმაკურნებელი და აღმზრდელობითი ფუნქციებით.

მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის თეორიამ და პრაქტიკამ არათუ მიიღო სისასტიკის თეატრის სული, განახორციელა კიდევ იგი – დაწყებული თეატრალური ტექნიკიდან, დამთავრებული არტოს მიერ წამოყენებული



დადგმების ისეთი პროგრამით, რომელიც მოიცავდა შექსპირის, ლ-პ. ფარგის, დესადის, გ.ბიუხნერის რომანტიკულ მელოდრამებს, ელისაბედის თეატრის პიესებს, ბიბლიის ინსცენიზაციას.

სისასტიკის თეატრმა გავლენა მოახდინა ა. ადამოვის, ჟ. ჟენეს, ა. კამიუს, ჟ. ოდიერტის შემოქმედებაზე. „სისასტიკის თეატრის“ ჟანრს განეკუთვნება პიესა „ჟან პოლ მარატის დევნა და მოკვლა“, რომელმაც სახელი მოუტანა მის ავტორს – პიტერ ვაისს.

დაბოლოს, XX საუკუნის დასასრულს თეატრალურ ძიებათათვის ემბლემური გახდა უარის თქმა ფსიქოლოგიზმზე ესთეტიკური შოკის სასარგებლოდ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Арто, Театр и его двойник. М., 1993
- Ж.Батай, Литература и Зло, 1994
- Е.Д. Гальцова. “Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма”. М., 2012
- А.Д.Дорошевич, Традиция экспрессионизма в “театре абсурда” (Антология французского авангарда), М., 1992.Жарри, Убю, король и другие произведения. М., 2002
- Мамардашвили, Как я понимаю философию, М., 1992
- Б.П. Проскурникова, Антонен Арто - теоретики театра жестокости // Современное западное искусство XX века. М., 1982
- “Сюрреалистические мотивы во французском театре: От Альфреда Жарри до Антонена Арто” //На грани тысячелетий.- М.: Наука, 1994.

ლიკა მამაცაშვილი,

შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრისა
და კინოს უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. ნატო გენგიური

ალექსანდრე როინაშვილი – პუბლიცისტი

პუბლიცისტიკა XIX საუკუნის საზოგადო მოღვაწეთა მოქალაქეობრივი და ზნეობრივი პოზიციის გამოხატვის ერთ-ერთი მთავარი საშუალება იყო. ალექსანდრე როინაშვილისთვის ყოფისა და სოციალურ-კულტურული სინამდვილის სხვადასხვა სფერო გახლდათ მნიშვნელოვანი: იგი ქართული ფოტოგრაფიის სკოლის ფუძემდებელი, სამუზეუმო საქმის ერთ-ერთი ინიციატორი, საზოგადო მოღვაწე, მეცენატი და პუბლიცისტი იყო. ხალხური ხელოვნების გულშემატკივარს და მეცენატს, ამ სფეროს ტრადიციების შენახვის და განვითარების საკითხები აწუხებდა. მის დღიურში ინახება წერილი, სადაც დეტალურად განიხილავს ქალთა საკითხს, ამ თემის წარსულსა და მომავალს. ნაწყვეტი ამ წერილიდან, ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად ღრმაა პერსპექტივა, რომელსაც როინაშვილი ქალთა ფუნქციებში ხედავს:

„დედაკაცებს და კაცებს წარსულში ორივეს ერთად უწევიათ ჭაპანი სამშობლო ქვეყნის დასაცავად და ასაყვავებლად, რის გამოც ცოლსა და ქმარს ქართულ ენაზე დარქმევიათ მეუღლე. ჩვენ მამაკაცებს სასახელოდ უნდა მიგვაჩნდეს, რომ ისევ ძველსავე დროს მიგვინიჭებია ჩვენი დედებისათვის თანასწორობა, თავისუფლება, რომლებმაც დაბადა ჩვენში არაერთი ნიჭიერი და საერო მოღვაწე დედაკაცი; ვერც ერთი ერი ვერ დაიკვეხნის იმასა, რომ... იმ დროს ესრე ამაღლებული ყოლოდათ დედაკაცის უფლება და პატივისცემა ქონოდათ მისი როგორც ჩვენ.

... ჩვენი დედაკაცების მომეტებულმა ნაწილმა არ იცის ცხოვრება და ვარდება აუტანელ სიღარიბეში. სამწუხაროდ, უნდა შევნიშნოთ რომ ეხლა იშვიათია, მეუღლეთა შორის შრომაში ერთობა, მეგობრობა და თანასწორობა. ეხლანდელი დედაკაცები სულ სხვა რიგი თავმოყვარეობით არიან გატაცებულნი: ჩაცმა, დახურვა, სიარული და ტყუილუბრალოდ დროს დაკარგვა... ვინ არ იცის ჩვენი მხარე როგორი განთქმული იყო ქალების ხელობით, მათი ნახელოვნარი ქსოვილები და ნაკერი ოქრომკედის ძაფებით დღეს მუზეუმების უძვირფასეს ნივთებად არიან ცნობილნი... ჩვენმა დედაკაცებმა კარგად იცოდნენ შალეულობის, ტილოსი და ბამბეულობის კეთებაც და იშვიათად იქნებოდა იმისთანა ოჯახი, რომ ორი და სამი საფეიქრო არ ქონოდა. ქარგაზე ოქრომკედითა და აბრეშუმის სხვადასხვა ფერის ძაფებით კერვაში ხომ არც ერთი ქვეყნის ქალები არ სჯობდნენ ჩვენს ქალებსა, ეს ნამდვილად ჩანს დღესაც ჩვენს მონასტრებში და ტაძრებში შემონახულ ხელსაქმიდან¹.

ამ წერილის შინაარსიდან გამომდინარე, გასაგები ხდება, თუ რამდენად საფუძვლიანად იცნობს როინაშვილი ქალთა საკითხს, ისევე როგორც მისი თანამედროვე ქართველი საზოგადო მოღვაწეები, ილია, იაკობ გოგებაშვილი და სხვები. მისთვის ქალთა საქმიანობასთან დაკავშირებული თემა, კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანგარდს ნიშნავს. როინაშვილმა კარგად იცოდა, საქართველოს ისტორიის მანძილზე, რა საფეხურებრივ ფუნქციურ განვითარებას ჰპოვებდა მდებრობითი სქესი და ისე, რომ არ აკნინებს მეორე სქესის ფუნქციებსა და მოვალეობებს, ცდილობს ამოიკითხოს თანამედროვე ყოფაში, ქალთა საქმიანობისათვის აუცილებელი ნიშები. როინაშვილი

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ, ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 60-61, საქ. ცსსა ფონდი 481, საქმე 6912, გვ.4-45.

ყოველთვის ცდილობს ფაქტების მოშველიებას და ამ საკითხთან დაკავშირებითაც იგივე შეიძლება ითქვას. ამავე დოკუმენტში ვკითხულობთ:

„სპარსეთის უმთავრესი სახელმწიფო შემოსავალი ქალების საქმიდან არის შემდგარი... იაპონიის ქალების ყოველწლიური შემოსავალი 30 მილიონს შეადგენს“.¹

წერილში როინაშვილი ხელავს კონკრეტულ პერსპექტივას, იმას, თუ რამდენად შემოსავლიანი შეიძლება იყოს საქართველოსთვის, ქალთა საქმიანობისათვის ხელშეწყობა. მით უმეტეს, რომ საქართველო ბუნებრივი ქსოვილისა და მატყლის დიდ რესურსს ფლობდა.

ქალთა საქმიანობისა და მათი ფუნქციების გამოსარკვევად, როგორც აღინიშნა, უკვე დიდი მოძრაობაა დაწყებული იმ პერიოდის განმანათლებლებსა და საზოგადო მოღვაწეებში, ამიტომ ყოველი მსგავსი წერილი, შეიძლება ერთგვარ სტიმულადაც ჩაითვალოს კრებების, აქტივობების, დისკუსიების და კონკრეტული საქმეების წამოსაწყებად, რომლებიც იმდროინდელ საქართველოში ქალების მხრიდანაც ვითარდება.

1896 წლის 25 იანვარს შედგა ქალთა საზოგადოების ერთ-ერთი კრება. როინაშვილი ამ დროს, საზოგადოების წევრია, იხდის საწევროებს და სარგებლობს ხმის უფლებით. კრების შემდგომ შეხვედრას კი ის წერილს უძღვნის:

„ ... მეც უფლება მქონდა ჩემი აზრი გამომეთქვა და წინადადება მიმეცა. კიდევ მოვახსენე ჩემი აზრი საზოგადოებასა. მე ვთქვი: შემოვიტან ას თუმანსა მეთქი, თუ თქვენ საზოგადოებას, საერთო საყურადღებო თანასაგრძნობი მიმართულება ექნება-მეთქი, ვურჩიე რომ ქართველი ქალები უნდა ეცადნონ აღადგინონ ჩვენში ის ძველი დედათა ხელოვნება, რომელიც დღეს

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ. ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 60-61



დავიწყებულია...“¹

როინაშვილი იმავე წერილში დეტალურად გვიყვება, თუ რა სიტყვით მიმართა შეკრებილებს, როგორ მოუწოდა მათ გააერთიანონ ძალისხმევა საერთო საქმისათვის, შეიტანონ თავიანთი წვლილი ქვეყნის საქმეში და რომ მზადაა, მატერიალურად დაეხმაროს ორგანიზაციას, თუ საქმიანობის ორიენტირი სწორი იქნება. იგულისხმება ქალების მიერ ქვეყნის ეკონომიკური გაძლიერებისათვის გაღებული შრომა. ფაქტია, როინაშვილი სრულიად ნათლად ხედავს ნებისმიერი ჩანაფიქრისა და მოძრაობის მართვის სისტემას და განვითარების პერსპექტივებს.

საერთოდ, მისი მოღვაწეობა და საქმიანობა, მისივე ბიოგრაფიიდან გამომდინარე, განამტკიცებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ როინაშვილი საქმის მართვის ოსტატად ჩამოყალიბდა, გააჩნდა უტყუარი ალღო, რომელიც შეუცდომლად კარნახობდა მას სწორ გადაწყვეტილებებს და შეიძინა პირველადი და მეორეხარისხოვანი საქმეების ორგანიზების უნარი.

ალექსანდრე როინაშვილი კრიტიციზმით უდგებოდა ქართული საზოგადოების სათავადაზნაურო ნაწილის მიერ მამულების, მემკვიდრეობის, წოდებრივი ქონების გაფლანგვასა და განიავებას.

არსებობს მისი წერილიც ამ თემაზე, სადაც როინაშვილი დიდ პრობლემად მოიხსენიებს უქმად არსებული ამ სოციალური ფენის ცხოვრების წესებს და ღიად საუბრობს მის შედეგებზე. ეს საკმაოდ ვრცელი წერილია, რომელიც იწყება ქართველ თავადაზნაურთა კრიტიკით და გრძელდება სამართლიანი დაკვირვებით, საქართველოს მიწა-წყალზე მომუშავე, სხვა ეროვნების ადამიანების შრომის შედეგების გამომზეურებით:

„... აბა თვალი გადაავლეთ ჩვენი ქვეყნის ფართო მინდვრებს, სადაც კი ერთგულად და ცოდნით

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ. ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 61-62

შესდგომიან მამულის შემუშავებასა. რა მშვენიერ სანახავს წარმოგიდგენენ, ნუთუ ვერა ვხედავთ მოსულთა კოლონიებსა, თუ რა მშვენივრად არიან მოწყობილნი და როგორ მდიდრად ცხოვრობენ. ჩვენს ქვეყანაში ნახევარზე მეტი მამული და მიწა-წყალი თავადაზნაურების ხელშია, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ბევრი მოიპოვება მათში იმისთანა ოჯახი, რომ საფაფე ფქვილი ენატრებათ. ბევრი მათგანი იმიტომ ჩაცვივდა ამ დღეში, რომ არ უყვარს და არ მისდევს ნამდვილს ცოდნასა და შეგნებასა. არ კითხულობს, თუ რა არის მამული და რისთვის გაუჩენია ღმერთსა ესრედ გამომცემელი... აბა მიიხედ-მოიხედე შენს ოჯახში, დახედე შენს სასმელს, საკვებს, შენს ტანისამოსს, შენს მოწყობილობას, შენს ჭერსა და დაფიქრდი, თუ საიდან გაჩნდა ყველა ეს და ვინ შეგამკო და შეგმოსა ეგრე მშვენივრად თუ არ მამულმა, ყველა ეს მამულმა მოგცა...“¹

ალექსანდრე როინაშვილი, როგორც ყოველთვის, ამ პუბლიცისტურ წერილშიც რეალისტად რჩება. იმისათვის, რათა კონტრასტი კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩინოს, ჩვენივე ქვეყანაში არსებულ სინამდვილეს იშველიებს და მოუწოდებს თავადაზნაურობას კარგად გააცნობიეროს, რაშია მათი ცხოვრების საზრისი, საწყისი, რამდენად დამლუპველია ყოველდღიურ ფუქსავატობაში განკარგული სიცოცხლე მთლიანად ქვეყნის განვითარებისათვის და რამდენად მტკივნეულია, როდესაც მდიდარ ქართულ მიწაზე, სხვა ეროვნების ადამიანები წარმატებით აკეთებენ ქართულთა გასაკეთებელ საქმეს.

კიდევ ერთ წერილში, რომელიც ინტელიგენციისადმი მიმართვაა იმავდროულად, როინაშვილი წერს:

„...ნუთუ დრო არ არის მივყვეთ პროგრესსა და განათლებას რომლითაც ბევრმა დაცემულმა ერმა გაიკვლია გზა და ამაღლდა კაცობრიულის ზნეობით და

¹ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, საქმე 3862, გვ. 1-15.



მოქალაქურის ღირსებითა. ნუთუ დრო არ არის დავანებით
თავი ერთმანეთის კიცხვასა, შურსა და შეურაცხყოფას
და ერთიანი ძალით შევუდგეთ ჩვენი მოვალეობის
შესრულებას?... ამ მშვიდობიანობით სარგებლობენ
უცხოელები, მოდიან ჩვენს ქვეყანაში. ჩვენც ვეშლებით
ფიანდაზად, დიდის ამბითა და პატიოსნებით ვუხვდებით,
ვუმართავთ სადილებსა და დიდის ღირსებით ვეპყრობით
მათ სურვილსა. ვუჩვენებთ ჩვენ წინაპართა საფლავეებსა
და ვუსრულებთ მათ ყოველ სურვილსა, ვთხრით იმ
საფლავეებსა, რომელნიც ასი და ათასი წელიწადი
დაცულნი იყვნენ სახლის თაყვანის საცემად.

ამ საფლავეებში ხშირად პოულობენ შესანიშნავს და
სამაგალითო ნივთებსა, ქვისას, სპილენძისას, ოქროსა
და ვერცხლისას, რომელნიც თავიანთი ხელოვნებით
სამაგალითო განძს წარმოადგენენ, მიაქვთ ყველა ეს
ჩვენი ქვეყნიდამ თავიანთ საოჯახო მუზეუმებში და
სამუდამოდ ეკარგება ჩვენს ქვეყანას და ჩვენ საერთო
მუზეუმებს.

მე ერთი საოჯახო მუზეუმი ვიცი, რომელიც
დაფასებულია ორ მილიონად. დამერწმუნეთ, რომ ეს
მუზეუმი თუ მთლად არა, ნახევრად მეტად ჩვენი
ქვეყნიდგან გატანილი ნივთებისაგან შედგება¹.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია როინაშვილის,
როგორც პუბლიცისტის თემატიკაში, ქართველი ერის
პრობლემებთან დაკავშირებული წერილები. ერთ-ერთი
მათგანი განსაკუთრებით მოცულობითია. ავტორი
საუბრობს ინტელიგენციის უმოქმედობის შედეგებზე,
რომელმაც ვერა და ვერ გამოიყენა ისტორიული
რეალობა ქვეყნისდა სასარგებლოდ:

„ძმანო და შვილნო, უნივერსიტეტებში
განათლებულნო და განსპეტაკებულნო! შეგვიბრალეთ
ჩვენც, ჩვენც იმ ერს ვეკუთვნით, რომელმაც თქვენ
მოგცათ ძალა. თქვენი კარგი მოქმედება გვახარებს,

¹ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, საქმე 3862, გვ. 1-15.

ავი კი გვიმღვრევს სისხლსა, გვიშლის ძარღვებსა და გვაბოროტებს.

ნუთუ დაკარგულია თქვენში თქვენი ერის სიყვარული? ნუთუ ბანკიდან ფულის გამოტანაში, მამულების მეზობლებზედ გადაცემაში და სამუდამოდ ჩვენი ქვეყნის დასაფლავებაში მოგაქვთ თავი და ამას უწოდებთ საერო საქმესა?...

გადახედეთ სხვა ერებსა, ყველას თავისი დაწინაურებული ინტელიგენცია უდგათ წინ და ერის საკეთილდღეოდ მოქმედებენ. არც სიღარიბე, არც უძლურება და ხნოვანება მათ არ აფერხებთ, თავიანთი თავის მოვალეობად სთვლიან, ავიცა და კარგიცა, ჭკვიანიცა და უჭკუონიცა თავიანთ ზურგზედ გადაიყვანონ. ჩვენდა საუბედუროდ, ჩვენში კი სულ სხვასა ვხედავთ... ირგვლივ ერთმანეთის დაცინვა, კიცხვა და უკადრისობა... ვერც ხალხის კეთილდღეობას ვხედავთ, ვერც განათლებას, ვერც მომავლის დაცვასა...

... ჩვენისთანა პატარა ერისათვის ეს ისეთი მავნე სენი და ჩვეულებაა, რომ შეიძლება მთელი ერი დასცეს და სულ მიწასთან გაასწოროს...¹

როინაშვილისთვის ყველაზე მტკივნეული თემა, მისი ცხოვრების არც ერთ ეტაპზე არ კარგავდა თავის მნიშვნელობას. გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, გაზეთ „ივერიაში“ იბეჭდება შემდეგი შინაარსის წერილი:

„უბედურია ის ერი, რომელსაც არა აქვს ლიტერატურა, ისტორია, კულტურა და ნაშთნი შესანიშნავნი: ნამდვილად გამომხატველნი მათის წინაპართა მოღვაწეობისა, ხელოვნებისა და დიდებისა.

მაგრამ რა ეწოდება იმ ერსა, რომელსაც ყველა ესენი მოეპოვება, მუდამ თვალწინ უდგიან და ყოველ ფეხის გადადგმაზედ ხედავს თავის ერის ნამდვილ დიდებასა...

¹ ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდის საქმე №3862 გვ. 1-15



...ერი მას ჰქვია, რომელიც თავის წარსულით ამაყობს, მით სულდგმულობს, მისის შუქით იკვლევს გზასა და მამაცურად მიდის საქვეყნო ასპარეზზე; უნდა შრომობდეს, იღწოდეს, იკვლევდეს, ათასნაირის ეკლით მოცულს გზასა და ისე გადასცემდეს თავის ჩამომავლობას...

... დროა დავფიქრდეთ, თავი დავანებოთ ერთმანეთის სიძულვილს, შურსა და ბოროტებასა... ნუ დავზოგავთ ნურც შრომას, ნურც დროსა. ვეცადნეთ, რომ არ ჩამოვრჩეთ ჩვენს მეზობელ ერებსა... არა მგონია, რომ კეთილმოღვაწეთ და პატიოსან მშრომელთ მართებლობამ ხელი არ მოუშარტოს, ოღონდ გონივრულად ერთობით და ერთის ძალით მოვკიდოთ ხელი და იმედი მაქვს მართებლობა დაგვეხმარება კიდევ“.¹

ფაქტია, საქართველოში არსებული რეალობის ზოგადი სურათი საწინააღმდეგო გრძნობებს აღძრავდა როინაშვილში და ის ცდილობდა გამოეფხიზლებინა საზოგადოება. ზოგადი სენი, რომ ქართველები ხშირად ივიწყებდნენ საკუთარ კულტურას, ლიტერატურას, ისტორიას, არც მაშინ გახლდათ უცხო. ამ წერილებში იგი ისევე მაქსიმალურად ზუსტია შეფასებებში, როგორც თავის სწრაფვაში, შეექმნა ფოტოგრაფიული მატრიანე, მუხეუმი, სკოლა, განევეითარებინა ტრადიციული ხელსაქმე, წვლილი შეეტანა საყოველთაო განათლების საქმეში და გაეწია ქველმოქმედება.

წერილის ხასიათიდან გამომდინარე, როინაშვილს გაცნობიერებული აქვს ერის მთავარი ნაკლი: შურისა და დაპირისპირების ფესვები, სამწუხაროდ, ქართველებში მეტია, ვიდრე სხვა სიკეთე. მასზე, ბუნებრივია, დიდ გავლენას ახდენდა წრე, რომელშიც ტრიალებდა: იაკობ გოგებაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, განმანათლებლები და საზოგადო მოღვაწეები, ვისი ძირითადი მიზანიც, სწორედ

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ. ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 75

ქართველი ერის გამოფხიზლება და მანკიერი გზიდან მისი გადაყვანა იყო. ლიტერატურულ სტილშიც კი იგრძნობა იმ პერიოდის განმანათლებელთა აზროვნების მთავარი პრიორიტეტები: ერისადმი მიმართვის სიმწვავე, დაუნდობლობა იმ თვისებების მიმართ, რომლებიც აფერხებდნენ საზოგადოების ცნობიერების განვითარებას ეროვნული მიმართულებით. უმძიმესი პოლიტიკური სინამდვილე და რუსიფიკაციის პროცესი, რომელიც არა თუ შენედა, არამედ ამ დროს, მთელი თავისი სიმძაფრით იჩენს თავს, როინაშვილისთვის, ისევე როგორც განმანათლებლებისათვის, დამლუპველ გავლენას ახდენს ეროვნულობაზე.

ფაქტია ისიც, რომ მისი პუბლიცისტიკა ორმაგად მძაფრი იქნებოდა მკითხველისათვის, ვინაიდან საქართველოში კარგად იცნობდნენ როინაშვილს, როგორც პრაქტიკული საქმის ინიციატორს, ადამიანს, რომელიც განახორციელებდა ყოველივეს, რასაც მიზნად ისახავდა და რაზეც წერდა. მისი არც ერთი წერილი არ არის მიმართული ვინმეზე, ან კონკრეტული ფაქტების წინააღმდეგ, იგი არასოდეს არ წვრილმანდება ამ წერილებში და არ აღწერს კერძო პირებისათვის დამახასიათებელ შემთხვევებს, ვინაიდან თვლის, რომ ერის შური და გაუტანლობა არ შეიძლება იყოს კერძო ინტერესის მქონე ფაქტი. როგორც ჩანს, როინაშვილის ავტორიტეტი სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა, ვინაიდან მისი წერილები, ყველაზე ტირაჟირებად პრესაში იბეჭდებოდა და თან დიდი ინტერესიც ახლდა.

არანაკლებ საინტერესოა, თუ რას ფიქრობს ალექსანდრე როინაშვილი პოლიტიკურ სინამდვილეზე საქართველოში და რამდენად ფართო ხედვა აქვს მას, პოლიტიკის მიმართ, იმ რთულ პერიოდში:

„გაიმართა რაღაც ეშმაკი პარტიობა და აი ამ უკანასკნელ დრომდის სამი პარტია სუფევდა და ეხლა ამბობენ მეოთხეც მალე დაიბადებაო. შესაბრალისნი



არიან ახალი თაობანი; ვისაც კი გული შესტკივა თავის ქვეყნისათვისა – დამფრთხალს, უმწყეს ცხვარს მოგაგონებთ. არ იციან რა ქნან, რომელ მხარეს მიეპყრონ, რადგან სამივე მხარენი საპატიო პირნი არიან და ცოტად თუ ბევრად სამშობლოს წინაშე სამსახური მიუძღვით, რა ქნას ეხლა იმ პატარა წრემ რომელთაც უმაღლეს სასწავლებელში სწავლა მოათავეს და თავიანთ ქვეყანაში იმ აზრით და იმ აღტაცებულის გრძნობით დაბრუნდნენ, რომ დაახლოებოდნენ ჩვენს საზოგადო მოღვაწეებსა და მიეცათ მათთვის მხარი...“¹ ნათელია, როინაშვილი ისევე ებრძვის მრავალპარტიულ უფუნქციობას, როგორც მისი თანამედროვე საზოგადო მოღვაწენი და ამ პრობლემიდან გამომდინარე, ახალი თაობის დაკარგულ ინტერესებსა და მის მისიაზე წერს. იმავე წერილში, თითქოს დასკვნის სახით, ვკითხულობთ: „...დროვე დაბადებს ისეთ პირებს, რომელთა პატიოსანი მარჯვენა ერთის კალმის მოსმით წაშლის ამ საუკუნის განვლილ შეცდომებსა... ჩვენი ეროვნულ წინსვლა რომ შესაძლებელია, ამის დამამტკიცებელი საბუთი წინ გვიდგას: წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, დრამატული დასი და ქართული წიგნების გამომცემელთა ამხანაგობა, ქართული გაზეთების გამოცემა და სხვ“.²

როინაშვილი არ მიჯნავს სწავლისა და პრაქტიკული საქმის როლს. თვლის, რომ მხოლოდ ამ ორი აუცილებლობის ერთიანობით მიიღწევა ერისთვის სასიკეთო შედეგი. თეორია, რომელიც შემდგომი განხორციელებისთვის არ გამოდგება, არაფრის მომტანია.

ქართული ყოფის მამოძრავებელი, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფერო, გლეხობის პრობლემატიკა იყო. როინაშვილი სამართლიანად თვლიდა, რომ: „...ქვეყნის

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ, ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 77-78

² იქვე.

მთავარი ერი გლახობაა“.¹

გლახთა ყოფის მოწყობაზე ზრუნვისას, როინაშვილმა სხვა მრავალ პუბლიცისტურ წერილთა შორის, კიდევ ერთი წერილიც შეადგინა, სადაც ილია ჭავჭავაძეს მიმართა:

„დიდათ პატივცემულო ილიკო, ჩვენი გლახის სიყვარულთან რომ პატარა სიტყვითაც დაგვეხმაროთ, საშვილიშვილო ტადარს დასდგამთო... გამოიყოს თანხა, რომელიც წელიწადში შემოიტანს 40.000 მანეთს სარგებელს. ხელშეუხებელი თანხის სარგებელი მოხმარდეს გლახობას. ამას თუ ასე მოაწყობთ თქვენ იქნებით მათი მხსნელი და უკვდავების ძეგლს დაიდგამთო. იმაზე დიდი ბედნიერება რაღა იქნება, როდესაც თანხაც მთელი იქნება და სარგებელიც გაღარიბებულ გლახობას მოხმარდება“.

იმავე წერილი გვამცნობს, რომ არსებობს პრაქტიკული გზა ამისთვის, როგორც როინაშვილი ფიქრობს:²

„... ამ თანხიდან ქალაქში უნდა აშენდეს „საერო ანუ საგლახო სახლი“, რათა თბილისში ჩამოსული გლახები არ ჩაუვარდნენ ხელში ჩარჩ ვაჭრებს, არ იქნენ „უღმერთოთ გაბტყვნილნი“... იგივე გლახნი, რომელნიც ჩამოდიან ქალაქში საქმისათვის, იმ გარყვნილ მიკიტნებს ასცილდებიან და აღარ წახდებიან ზნეობით და ხასიათით... ამ სახლში სამი დიდი ოთახი შეიძლება მოეწყოს, რომ ჩამოსულ გლახებს მიწის შემუშავებასა და სამეურნეო ცოდნას ასმენდნენ. ბოლოს ყველაზე საჭირო და სანეტარო ისაა, რომ დაგვაახლოვებს და გაგვაცნობს ერთმანეთსა. ეს სახლი შეგვასწავლის ეროვნულ საქმეს და ერთმანეთის სიყვარულს... მთავარი ისაა, რომ გლახობას ხელიდან გამოაცლით ჩვენს

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ. ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 79

² იქვე.



მტრებსა და მკრეჭელებსა. დააარსებთ ისეთ ტაძარსა, რომლითაც დაცულნი იქნებიან ჩვენი გაბურღლენისაგან და დაცემისაგან; ისევ ეს ტაძარი აამაღლებს მათ და დასცემს და მოხსნის ქერქს გლეხის შრომით ჩათქვირებულთ“...¹

როგორც ჩანს, სოფელში მყოფი გლეხისათვის ახალი, სასოფლო-სამეურნეო ტექნოლოგიების ათვისება რთული იყო. გამოსავალის ძიებაში, ის ქალაქში ჩამოდიოდა, სადაც ადვილად ვარდებოდა ქორვაჭრებისა და მევახშეების ხელში. როინაშვილი, რომელიც კარგად ხედავდა ამას, ფიქრობდა, რა მექანიზმით შეიძლებოდა გლეხების დაცვა და სწორედ ამის საფუძველზე შეადგინა წერილი, სადაც განავითარებდა თეორიული ცოდნის პრაქტიკაში გამოყენების საკითხს. გარდა ამისა, „საერო ანუ საგლეხო სახლი“ გლეხებს ერთმანეთის გაცნობის, გამოცდილების გაზიარების საშუალებას აძლევდა.

კიდევ ორი თემა იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს როინაშვილის პუბლიცისტიკაში. ეს არის მუზეუმი და ქრისტიანობის თემატიკა კავკასიაში.

მუზეუმის მნიშვნელობისადმი მიძღვნილ პუბლიცისტიკაში და პირად წერილებშიც კი კარგად ჩანს, რომ როინაშვილი ზუსტად და საინტერესოდ აყალიბებს პრობლემატიკას, დანამდვილებით იცის, რას ეხება მისთვის წინ წამოსაწევი საკითხები და შეუცდომლად განსაზღვრავს მუზეუმის არსს ქვეყნის განვითარების პროცესში.

1895 წლის გაზეთ „ივერიაში“ იბეჭდება წერილი, რომლის სახელწოდებაცაა „საერო მუზეუმის სახლის შესახებ“.

„... რუსეთის იმპერიაში თითქმის არც ერთი ერი არ მოიპოვება, რომ საკუთარი ეროვნული სახლი ან მუზეუმი არ ჰქონდეს. ფინლანდიელებს, მცირე რუსებს,

¹ ბ. ტაბიძე, ალექსანდრე როინაშვილი, გ, ხელოვნება, თბილისი, 1962, გვ. 82

პოლონელთ და ყაზანელ თათრებსაც – კი აქვთ საკუთარი საერო მუზეუმი.

ჩვენ კი, რომელთაც უპირატესობა გვაქვს წარსულის დიდებითა, ხელოვნებითა, მწიგნობრობითა, მხატვრობით, აზრადაც არ მოგვდის დავაარსოთ ამგვარი ეროვნული სახლი. რათა დაინახოს ჩვენმა მომავალმა თაობამ თავისი წარსული, თავისი დიდება.

რა არის მუზეუმი? მუზეუმი არის იმგვარი სარკე, რომელშიაც ჩაიხედავ, მერე მოშორდები და შენი სახე და საქმე კი შიგ დარჩება. გადის რამდენიმე ათასი წელიწადი და შენი მომავალი თაობა თვალთ ჰხედავს, თუ რა სახისანი ყოფილან მათი წინაპარნი და რა შესძლებიათ და რა უნდა ემოქმედათ.

მუზეუმი იგივე უმაღლესი სასწავლებელია, სადაც პროფესორები თავიანთ მოწაფეებს უკითხავენ ლექციას და ასმენენ ისტორიას და მის ღიანდაგსა.

მუზეუმის დანიშნულება ის არის, რომ თვალთ დაანახვოს წინაპართა ნამოქმედი, მოსაზრება, ხელოვნება და ჭკუისა და გონების ნაწარმოების ნაყოფი¹.

მუზეუმის დანიშნულების ამგვარად აღქმა, იმ პერიოდში, ერის სულიერი გადარჩენის ტოლფასია. როინაშვილმა კარგად იცის, თუ რა შეუცვლელ როლს ასრულებს მუზეუმი ერის კულტურისა და ისტორიის, მისი თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და განათლების საკითხში.

მუზეუმის მისეული განსაზღვრება ფრიად მარტივია და არავითარ რთულ ქვეტექსტებს არ მოიცავს: მუზეუმი ერის სარკეა – ამბობს იგი და ამატებს, რომ თუ მასში ჩავიხედავთ, საკუთარ თავს ვიხილავთ. მართლაც, ისტორიის კუთვნილების შენახვა და გამომხეურება, უბრალოდ და მარტივად აცნობს ყველა ერს საკუთარ თავს, შესაძლებლობებს, მიდრეკილებებს, სურვილებს, მომავალსაც კი. შეიძლება ითქვას, რომ როინაშვილის

¹ გაზ. ივერია, №256, 1895, 26 ნოემბერი



მთელი მოღვაწეობა და მისი პუბლიცისტიკა მიმართული იყო საქართველოს დაპყრობისა და მზარდი რუსიფიკაციის წინააღმდეგ. ყველა სფერო, რომელიც აქტუალური იყო საქართველოს განვითარებისთვის, მისი პუბლიცისტიკის ნაწილია.

მის მოღვაწეობაში, პუბლიცისტიკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა, როგორც კვლევის, ასევე აქტიური ეროვნული მოღვაწეობის ასპარეზზე. იკვეთებოდა ძირითადი პრიორიტეტები მისთვის და ნებისმიერი მისი საქმიანობა ამ წერილებში აისახებოდა კიდევ.

როინაშვილის პუბლიცისტიკა მისი ორი ძირითადი საქმიანობის – ფოტოგრაფიისა და მუზეუმის – არა უბრალოდ დანამატია, არამედ მისი პიროვნების მაჩვენებელი და მოღვაწეობის სრულფასოვანი სფეროა.

THEATRE STUDIES

Maia Goshadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associated Professor

**PERSEPHONE CHOOSES TO
REMAIN WITH HADES**

Summary

“Three Sisters” of Chekhov is being examined in the article “Persephone chooses to remain with Hades” in the context of Mythical archetypal figures or the archetype of Jungian “Sleeping Beauty”. The heroes of play are being presented as the arena of instincts of their Eros and Thanatos, life and death where the winner is a power of Thanatos.

There is discussed personal and at the same time Universal reasons of dominating the controversy forces of development and self-realization of death instinct and among them one of the important issues is considered to be an inability of Chekhov’s heroes of reevaluating their once and forever formed opinions and not asking the fundamental questions.

In the article, the drama of heroes like Chekhov is presented as an inevitable result of Human’s inner stiffness and spiritual laziness, static consciousness but not the impact results of society and epoch of external forces.

FILM STUDIES

Ira Demetrazze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University
Associated Professor

**SLAVIC IDEOLOGY, SOVIET/POST-SOVIET
IDENTITY AND STEREOTYPES**

Summary

In his famous essay “The Stolen West or The Tragedy of Central Europe”, Milan Kundera writes that the Russians label everything as Slavic in order to prove later that everything is Russian. The Slavic world, Czech for instance, has never been related to Russia. Poland has been Russia’s enemy throughout its entire history. There exists European unity, ideology and identity.

Russia has always had ambitions, but never managed to become world culture. The entire Slavic, Soviet, Post-Soviet, Eastern European, socialist and post-socialist identity is an artificial creation which has negatively influenced the historical-cultural memory and mentality of the above-mentioned countries.

Every artificial creation gives rise to the crisis of identity. Nationalistic ideology, as a continuation of this process, also creates artificial barriers – isolation and restriction. It is necessary to identify with/integrate into a large space, such as European identity/culture.

The paper analyzes the severe heritage of the past on the example of Georgian films – Nino Orjonikidze’s and Vano Arsenishvili’s documentary «English Teacher» (2013) and Lasha Tskvitinidze’s «I am Beso»(2015).

The main character of Lasha Tskvitinidze’s film – Leri – is a homosexual. In the script father kills Leri. This is a good expression of the “role” of parent/father in Georgian reality. Georgians frequently agree with the idea that it is better to have

a dead son rather than a homosexual one. Unlike the script, the director offers a softer concept in the film. Leri and his boyfriend escape from their homes and probably from Georgia as well.

Leri's father criticizes the government, communists, Shevardnadze, Saakashvili. The situation is familiar. It is more convenient to perform the role of a victim. However the children make a choice in favour of freedom.

MUSIC STUDIES

Gvantsa Gvinjilia,
Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

INVARIANTS OF ARTISTIC-CONTEXTUAL AND SEMANTIC INTERPRETATION OF ESCHATOLOGICAL IDEA

(Sergei Rachmaninoff's "Symphonic Dances" and Mikhail
Bulgakov's Novel "The Master and Margarita")

Summary

The article deals with the parallels revealed between Sergei Rachmaninoff's "Symphonic Dances" and Mikhail Bulgakov's novel "The Master and Margarita" and existing at the ideal, semantic and artistic-conceptual levels. Resemblances constitute similar motivations to write these opuses, preconditions of creation, their stage fate or their durable and painful road to readers/spectators, creative traumas and the tragedy of loneliness reflected in these works. The opuses also share:

- autobiographic character
 - utmost emotionality maximally emptied from sentimentality
-
-



-
-
- combination of lyrical-psychological, epical and mystical-fantastical lines
 - Appeal to two temporal platforms: to the past, as to a solid spiritual direction sign, the loyalty to which Bulgakov reveals into the Biblical motifs of the novel, and Rachmaninov shows the similar attitude in his loyalty to the traditions of the Russian classical and ecclesiastic music. The mess of the modern world is symbolized in the novel by the events that occurred in Russia in the first half of the 20th century, and in “Symphonic Dances” the same is narrated by the appeal to jazz harmonies and by the rhythmic motoric of the modern music shown in the form of the element of dance madness;
 - In both pieces of art the fight of the forces of light with the forces of evil ends with the apotheosis of the latter. In the novel, the achievement of the divine light is barred by the domination of Lucifer’s devilish origins, and in “Symphonic Dances” the scarring sight of the terrible end of the universe is symbolized by the element of dance reaching the point of madness, by the domination of the motif of “Dies Irae” in the finale, by activation of the grotesque origin due to the transformation of certain themes in them.
 - The common features also include introduction of danceability, as a leading icon and symbol
 - In “Symphonic Dances” the presence of leitmotifs, and in the novel, the presence of the main hero and his prophetic mission
 - The tragic artistism and a symbolist way of thinking, characteristic for the decadence world outlook of the silver century of Russia.

CRITICISM

Eka Tskhadadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University
Invited Lecturer

**CINEMATOGRAPHIC VIEW OF CLASSIC
LITERATURE**

(Nana Dolidze's "Film and classic literature")

Summary

Nana Dolidze's scientific research "Film and classic literature" is dedicated to the cinematographic interpretations of classic literature heritage, aesthetics of real and illusive view, dialectical perception of Universe and accordingly her professional features".

Nana Dolidze analyzes and introduces theatrical performances and film masterpieces based on the Georgian classic, artistic creations of David Kldiashvili with the newest methods of Art studies.

One of the main characteristics and positive side of Nana Dolidze's work is considered to be the problem setting, analysis of material, a sense of unity of aesthetic and emotional background, decrypt and exhaust the issue. Therefore, the author of the article reviews and estimates the structure of scientific work, its volume and the problem solving dialectic on the background of other concepts and scientific works.

CHOREOLOGY

Aleko Gelashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Assistant

THE DANCING ACTIONS ON THE BELT OF “SATOVLE NABAGHREBI” BURIAL GROUND

Summary

- In 1977 - 1981 years the archeological expedition of Mtskheta found the bronze belt. It was in the archeological monument “Satovle” in the village Dzegvi near the beginning of Zaridzebi’s water , in the 5th burial of the place “Nabaghrebi”. It was dated by the IX - VII centuries B.C.

There are two scenes of masked men on the belt. The first one is pictured in the up space of the triangle tip. Four masked men are standing behind of each other. The left feet are stepped and the right hands are on each other’s shoulders. They are making the dance of “mtskobri” type. They are moving towards the long horns of the deer, which is pictured under their row. On this picture the horn of deer changes the tree of life. So we can say that the row of these figures is the sign of worshipping the tree of life.

So this type of dance is similar to Svanian “Melia - Telephia” and the dance pictured on Trialeti silver bowl. But there is great difference between the hands’ positions: if the hands of Nabaghrebi belt figures are on each other’s shoulders, the figures of Trialeti silver bowl have bowls in their right hands. As for “Melia - Telephia”, its dancers’ hands are on each other’s thighs. We think that the positions of the hands show the transitional periods of the dance perform rules. As for the whole form of the dance, three of them have the common roots, but Satovle Nabaghrebi bronze belt is the connecting ring among rows pictured on Trialeti silver bowl and “Melia - Telephia”. We must also say that the both figures of silver bowl

and silver belt have short clothes with no belts.

The second scene is pictured in the down space of the right triangle. The dance is performed by two masked men. There is some connection among the right and the left figures made by heads and hands. According to this scene we can say that it is the simple dance action like scale - when one figure is up, another is down and vice versa. As for the subject of this scene, it is one dancer's advantage to another one. This kind of dance is similar to struggle of khan and "sakmisia" in "murkvamoba". The scene of couple's dance isn't fixed in any archeological monument found in Georgia and is the unique example of couple's dance in the iconography.

Ekaterine Geliashvili,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
Associated Professor

ONE-LINE LINEAR PERKHISIS ON ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS

Summary

The choreographic form we are studying can be seen on the Nabaghrevi belt (bronze, 8th-7th centuries BC, Nabaghrevi, Mtskheta District). Some studies say that scenes seen on bronze belts were devoted to the deity of productivity. There is no doubt that people in masks, who perform sacral actions, are dancing in a row, a mtskobri perkhisa.

The horns of a deer that can be seen in the middle line seem to be the central symbol of the composition. Deer is a hypostasis of the deity of productivity and its horns a symbol of a sacral tree; in addition, human and animal wars and struggles too. The star expressed in the belt composition may be a Morning Star, same as Ishtar and hence, the scene was dedicated to the star _ the struggle for fertility and prosperity. In general, the defensive function of the belt can be seen very

well in archaic human spatial faith- perceptions.

In our opinion, the belt owner is surrounded by the belt – the cloth accessory, as well as the universe is surrounded by the spatial belt. And as it protects from the negative impact of external forces in the universe, and also the belt amulet protects the Archaic people, from negative forces. The belt in its space is uniting human's body, soul and physics, resulting reached a spirituality peak. And the human becomes the owner of magic power, becomes perfect (the Shaman circle and meditation), which may be associated with understanding the unknown, the revelation of the truth.

The jar found on the site of the former settlement of Samadlo (1st millennium BC) bears figures of four men moving in the clockwise direction. The right arm with spread fingers of the man standing at the head of the four is more bent at the elbow than with others and is positioned higher than the arms of the others, which may point to the fact that he is the leading figure in the perkhisa and that the picture may be a description of a mtskobri form of the dance. The fact that this dance is depicted on a jar containing a cult drink is yet another indication of the ritual function of Georgian dances and the connection of this specific choreographic form with the productivity cult.

The description of the Trialeti silver cup , made in the 2nd millennium BC, provides grounds to believe that this is a ritual devoted to the revival of nature and the deity of productivity. In our opinion, the Trialeti silver cup shows a ritual devoted to the productivity of the universe, which is to a certain extent similar to the Hittite Telipinu and Sumerian Inanna-Tammuz myth. We think that the main figure in the center of the ritual is the main deity of the sun and earth - Great Mother Nana. The composition and the ritual are devoted to the return of the god of productivity (according to the Hittite ritual, his descendant) from non-existence. The circular form of the cup points to the fact that the myth is about the universe. Major figures in the ritual are dancers wearing animal masks, but no belts, which means that they are heading to the other world. Like the participants in the ritual depicted on the Nabaghrevi bronze belt, they are standing behind each other, heading towards the

main deity and the tree of life.

In the research process, we have identified that One-line linear perkhisis on archaeological monuments, devoted to productivity, fertility and death. We presume that the symbolic form of linear dances also stems from the cosmogonic conception and its composition is likely to be repeated the genesis of the universe.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Khatuna Damchidze,
Ph.D Student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University

Supervisor: Prof. Anano Samsonadze

MENGRELIAN DANCE DIALECT (II PART)

Summary

In the second part of the subject we continue to talk about the round dance “Dzabrle”. There are known three versions of this folklore sample: round dance, round circular chain and by performance of round inter circle dancer. Nowadays, the latest version is wide spread and adopted, where is being revealed the struggle between the evil and kind in comic and humorous section by victory of the latest one. Though the roots of this composition may be founded in the far past and it could be the bearer of absolutely different contents and function.

In the work, there is reviewed round dance “Oskhapue”, and its segments, as well as “Khujishi Oskhapue”, “Mkharuli”, Mengrelian “Mze Shina” (“The sun at home”).

As it seems, “Oskhapue” is an initial form of Mengrelian round dance, the variations of which in face of “Dzabrle”,

“Okhokhoia”, and “Mkharuli” existed in dance folklore of this region. The name of “Oskhapue” is generally related with the place of gathering and feast, there was “Easter Oskhapue” as well, where among the many shows were held bull games and horse race as well.

“Mkharuli” is a compounding part of Oskhapue, which is performed after “Dzabrale” and is increasing its temp and dynamics. This dance was performed only by men with one another tightly fixed shoulders.

Referring the description of dance, its roots are lost in the far past and is compounding the ritual of fertilization.

In the round dance “Mze Shina” (The Sun at home”), there is not any essential characteristics, as related with son birth party, the structure of “Mze Shina” (The Sun at home”) is analogic almost everywhere. It’s known that the round dancers right moving on the circle is not Mengrelian and they were reciting the Georgian text.

Nowadays Mengrelian dance folklore is represented in the form of humorous “Dzabrale”, “Jansulo” and “Arira”.

Nutsa Kobaidze,
Ph.D Student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University

Supervisor: Prof. Tamar Bokuchava

ANTONIN ARTAUD’S THEATRE LANGUAGE

Summary

Antonin Artaud (1876-1948) - French actor, theatre theorist, poet and essayist, creator of the theory where the theatre is strongly tied to the aesthetics of surrealism.

This theory was one of the powerful engine of the revolution what was the second half of Western Theatre Arts in the twentieth century.

Advancement against the modern theatre was the leitmotif

of Artaud's theatre searches from 20s, he calls it "Deception and Illusion" in his book.

Roze Vitrak and Artaud talk about unacceptability of modern theatre and contemporary art in the manifests of "Alfred Jarry Theatre".

In their opinion, the theatre is losing trust of the audience as well as other forms of the art.

They think it is impossible to save the theatre because a modern man no longer believes in the illusions.

Vitrak together with Artaud establish theatre, named "Alfred Jarry Theatre" - the first rebel's name on French stage In 1926.

In their point of view, if theatre is a game then they allow themselves to entertain in this game. And if there is reality then they must decide how to return to reality and turn each performance into event

Lika Mamatsashvili,

Ph.D Student

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State
University

Supervisor: Prof. Nato Gengiuri

ALEXANDRE ROINASHVILI - THE PUBLICIST

Summary

Various spheres of every day life and social-cultural reality was very important for Alexandre Roinashvili. He discussed women problems in details, with the past and future of this topic. He criticized the nobility of Georgian society for embezzlement and squandering of their estates, inheritance and titular property.

Especially important are Alexandre Roinashvili's letters related to the problems of Georgian nation. Roinashvili tried to woke up society. General decease of forgetting own culture,

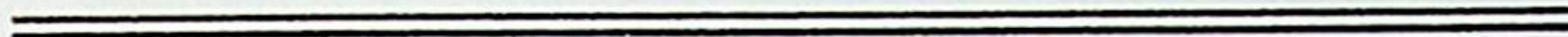
literature and history, was not strange even then. The fact is that his publications would be full with keen criticism, for the readers, because he was well-known in Georgia as the initiator of practical affairs and man who was able to accomplish all that was intended and written. Roinashvili's letters were not directed against anyone or concrete facts. His letters were published in the most popular press and were accompanied by great interest.

The most important spheres for Roinashvili were problems of the peasantry. Two other topics occupy an important place in his publications: museum and the theme of Christianity in the Caucasus.

Publications, dedicated to the importance of the museum, and even his private letters show that Roinashvili precisely and interestingly shapes the issue, he knows for sure the main problems and unmistakably identifies the essence of the museum in the process of the development of the country.

It can be said that all the activities and publications of Alexandre Roinashvili were directed against the occupation and the growing Russification. All the spheres which were the most important and urgent for the development of Georgia, occupies an important place in his publications.

[The text in this section is extremely faint and illegible.]













დაბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

საქართველოს შიდა რეზიდუების თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40

ISSN 1512-4215

ნ 53/180



ქართული
ენების ინსტიტუტი