

# სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი

769

2023

# ART SCIENCE STUDIES

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM GEORGIAN STATE  
UNIVERSITY

გამომცემლობა  
"კენტავრი"



საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ძიებანი

№ 1 (91), 2023

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი  
2023



**ISSN 2720-8109 (web)**

**ISSN 1512-4215 (print)**

UDC(უაკ) 7(051.2)  
ს-364

**სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 1 (91), 2023**

სარედაქციო საბჭო:

### **მარიკა მამასაშვილი**

თეატრმცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ პროფესორი.

### **ქეთევან ტრაპაიძე**

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

### **დავით ჯანდიერი**

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის, მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტი, განათლების ადმინისტრირების მაგისტრი, 2019 წელს „სსიპ მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი“, პროექტი „ინკლუზია და სპორტი“ – კონსულტანტი

ლიტერატურული რედაქტორი

**ნინო (ნუსა) კობაიძე**

დამკაბადონებელი

**ეკატერინე ოქროპირიძე**

გამომცემლობის ხელმძღვანელი

**მაკა ვასაძე**

## Art Science Studies #1 (91), 2023

Editorial Group:

**MARIKA MAMATSASHVILI**

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

**KETEVAN TRAPIDZE**

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

**DAVIT JANDIERI**

Iliia State University, Faculty of Sciences and Arts, Master of Education Administration,

In 2019, “The National Center for the Professional Development of Teachers of the National Secondary School of Education”, the project “Inclusion and Sport” - consultant

Literary Editor

**NINO (NUTSA) KOBALIDZE**

Book Binding

**EKATERINE OKROPIRIDZE**

Head of Publishing House

**MAKA VASADZE**

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

ნაშრომები მოგვაწოდეთ და ცნობებისათვის მოგვმართეთ: 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი #40, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, II კორპუსი.

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999411 (240)  
მობ: +995 (77) 288 762  
+995 (93) 628 884

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

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

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

Works should be supplied under the following contact:  
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue #40, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Second Block

Tel/Fax: +995 (32) 2999411 (240)  
Mob: +995 (77) 288 762  
+995 (93) 628 884

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

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2023  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House „Kentavri“, 2023

## სარჩევი

### თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე ანდრო ჩხეიძის „თოლია“ 21-ე საუკუნის ქართულ სცენაზე (ანდრო ენუქიძის და დავით დოიაშვილის სპექტაკლების მაგალითზე) .....	9
---	---

მაია კიკნაძე საქართველოს სსრ შინისმრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დადგენილება თეატრების რეკონსტრუქციის გაუმჯობესების შესახებ .....	26
--	----

თამარ ცაგარელი სათეატრო ხელოვნების თეორიის ევოლუცია (ზოგადი მიმოხილვა) .....	36
--	----

### კინომცოდნეობა

ზვიად დოლიძე იტალიური კინო 1970-იან წლებში .....	45
---	----

### უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა

#### კინომცოდნეობა

ილია ასიტაშვილი იმიჯი, როგორც ქანთინების პროცესის შეგდგენელი .....	59
---	----

#### ეთნოლოგია

სალომე ცინდელიანი სვანური სართულებიანი ფარხულის „მირმიქლა“ სახელწოდების ნაირგვარობის შესახებ .....	66
---	----

## CONTENTS

### THEATRE STUDIES

Marine (Maka) Vasadze  
ANTON CHEKHOV'S THE SEAGULL ON THE GEORGIAN  
STAGE OF THE 21ST CENTURY  
(on the example of performances by Andro Enukidze  
and Davit Doiashvili) ..... 78

Maia Kiknadze  
RESOLUTION ON ENHANCEMENT OF THEATERS'  
REPERTOIRE APPROVED BY ARTS DEPARTMENT  
OF THE BOARD OF MINISTERS OF SOVIET SOCIALIST  
REPUBLIC OF GEORGIA ..... 82

Tamar Tsagareli,  
EVOLUTION OF THE THEORY OF THEATER ART ..... 86

### FILM STUDIES

Zviad Dolidze  
ITALIAN CINEMA IN THE 1970s ..... 89

### UNIVERSITY PHD PROGRAM

#### FILM STUDIES

Ilia Asitashvili  
IMAGE AS A CONSTITUENT OF THE CASTING PROCESS ..... 95

#### CHOREOLOGY

Salome Tsindeliani  
SVANURI FLOORS FERKHULI „MIRMIGELA“ ABOUT  
A VARIETY OF NAME ..... 99

# თეატრმცოდნეობა





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

## ანტონ ჩეხოვის „თოლია“ 21-ე საუკუნის ქართულ სცენაზე

(ანდრო ენუქიძის და დავით დოიაშვილის  
სპექტაკლების მაგალითზე)

*საკვანძო სიტყვები: თეატრი, თოლია, ინტერპრეტაცია, ტრეპლევი,  
ზარენაია, არკადინა, ტრიგორინი.*

დიდი რუსი მწერლისა და დრამატურგის, ანტონ ჩეხოვის პიესები და პროზაული ნაწარმოებები, გამოქვეყნების დღიდან, ხშირად იდგმება არა მარტო რუსეთში, არამედ მსოფლიო თეატრებში. ჩეხოვი, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყმაწვილობიდან წერდა და სხვადასხვა ფსევდონიმით იბეჭდებოდა კიდევ. ყველაზე ხშირად, მის მოთხრობებს, ნოველებს, იუმორისტულ ჩანახატებს მკითხველი ჩახონტეს გვარით ეცნობოდა. დიდოსტატ ავტორებთან (იბსენი, სტრინდბერგი, ჰაუპტმანი, მეტერლინიკი...) ერთად, ანტონ ჩეხოვი „ახალი დრამის“ ერთ-ერთი ფუძემდებელია. სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული ახალი სათეატრო სისტემის დაბადება, სასცენო ხელოვნების ტრანსფორმაცია.

ჩვენს სათეატრო სივრცეში მოარული „მითი“ არსებობდა – ანტონ ჩეხოვის დრამატურგია თუ გასცენურებული მოთხრობები ქართველი არტისტის ბობოქარი, ემოციური ბუნებისთვის მიუღებელია, რაც ოცდამეერთე საუკუნეში დაიმსხვრა. ბოლო წლებში, თბილისში, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის სასწავლო თუ პროფესიულ თეატრში, ჩეხოვს ხშირად დგამენ. აღსანიშნავია, რომ ყოველი სპექტაკლი სხვადასხვა სარეჟისორო ინტერპრეტაციითა თუ კონცეფციით, ორიგინალური გააზრებით, სცენოგრაფიით და, რაც მთავარია, მსახიობთა მიერ შექმნილი პერსონაჟებით, ტიპაჟებით – თავისებურად საინტერესოა. რამდენიმე ნამუშევარს ჩამოვთვლი: ლევან წულაძის „ქალი ძაღლით“ – მარჯანიშვილის სხვენში; გიორგი მარგველაშვილის „ალუბლის ბაღი“ – თუმანიშ-

ვილის თეატრში, მისივე „სამი და“ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო სცენაზე (წინასააღიპლომო); დავით მღებრიშვილის „ალუბლის ბალი“ – ფოთის თეატრში, ანდრო ენუქიძის „ალუბლის ბალი“ – გრიბოდოვის მცირე სცენაზე; იოსებ ნემსაძის „ალუბლის ბალი“ – გორის ექსპერიმენტულ სცენაზე; გიორგი თოდაძის „თოლია“ – თავისუფალ თეატრში (საღიპლომო ნამუშევარი გადმოიტანა); გაგა გოშაძის „ჩეხოვი. რეპეტიცია“ – ილიაუნის სასწავლო სცენაზე; სანდრო მრეგლიშვილის „ჩეხოვის ღიმილი“ – თეატრში „გლობუსი“; კოტე ფურცელაძის ქორეოდრამა „სამი და“ – ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური დრამის თეატრში და სხვა.

„მოარული მითის“ ნგრევა, ალბათ, ჩეხოვის დრამატურგიის გაგებისა და დადგმის ნემიროვიჩ-სტანისლავსკისეული სათეატროსარეჟისორო მიდგომის „ბრჭყალებიდან“ გათავისუფლებაა. ქართული სათეატრო რეჟისურა ვერაფრით აღწევდა თავს ჩეხოვის გასცენურების დაკანონებულ წესებს. საინტერესოა, თუ შექსპირის ტექსტის გადაკეთებას, შემოკლებას, გადაადგილებას, კუპიურებს, ჩამატებას, მოქმედების ადგილისა და დროის მონაცვლეობას არ ერიდებოდნენ, რატომ მიიჩნიეს ჩეხოვი ხელუხლებელ „კერპად“? მეოცე საუკუნის დასაწყისშივე ვსევლოოდ მეიერჰოლდი ჩეხოვის დრამატურგიას განწყობის თეატრს უწოდებს. ჩეხოვის გასცენურების შესახებ კი წერს: „საიდუმლოება - ციციანთელების, ძალეების ყეფასა თუ სცენაზე ნატურალისტურად გაკეთებულ კარში კი არ მდგომარეობს, არამედ სწორედ მუსიკაში, ტონალობაში, განწყობის შექმნაში“.<sup>1</sup>

ამჟერად, 21-ე საუკუნეში, ქართულ სცენაზე ჩეხოვის „თოლიას“ ორ განსხვავებულ ინტერპრეტაციაზე ვისაუბრებ, 2021 წელს ანდრო ენუქიძის მიერ ბათუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლზე და 2022 წლის სეზონში, ვასო აბაშიძის სახელობის ახალ თეატრში დავით დოიაშვილის დადგმაზე.

ანდრო ენუქიძე დრამატურგიული ტექსტის ერთგული დარჩა, თითქმის არაფერი არის შეცვლილი, მხოლოდ ერთი პერსონაჟი, ავტორი დაემატა. პიესაშიც და სპექტაკლშიც, ხელოვნების ახალი გზების ძიება სიყვარულის თემასთან პირდაპირ კავშირშია. მაშას უყვარს ტრეპლევი, ტრეპლევის – ნინა, ნინას – ტრიგორინი, არკადინას – ტრიგორინი, მედვედენკოს – მაშა. ყველა გულწრფე-

<sup>1</sup> Мейерхольд, Статьи, 1968, ст. 82. 88.



ლია, ყველას საკუთარი მიზანი და სიმართლე აქვს, მაგრამ ერთმანეთის გრძნობებს ანგარიშს არ უწევენ. ევგენი სერგეევიჩ დორნი ამბობს: „ყველა როგორი ნერვიულია! როგორი ნერვიული!... და რა რაოდენობის სიყვარულია...“<sup>1</sup>

პიესიდან გამომდინარე, სპექტაკლის სცენოგრაფია (მხატვარი – გოგლა გოგიბერიძე) „თეატრი თეატრში“ ხერხითაა შექმნილი. სცენაზე ტბის პირას პატარა სცენაა მოწყობილი, ტბაში ნავია, ორი ამფითეატრია, ერთი ავანსცენაზე, მეორე სცენაზე. ავანსცენის ამფითეატრიდან მაყურებელთან ერთად ავტორი (კახა კობალაძე) ადევნებს თვალს წარმოდგენას. ხოლო სცენაზე განლაგებულ ამფითეატრში პერსონაჟებთან ერთად მანეკენები უყურებენ ტრეპლევის სპექტაკლს. სცენის გარშემო ბუჩქებია მიმოფანტული, სიღრმეში შელახული თეატრალური ლოჟებია, რომლებშიც ასევე მანეკენებია განლაგებული. ანდრო ენუქიძემ მაყურებელი „თოლიაში“ განვითარებული ამბის თანამონაწილე გახადა.

სპექტაკლი, ისევე როგორც, პიესა მაშას და მედვედენკოს სცენით იწყება. მაშა (ანანო იაშვილი) პარტერიდან ადის სცენაზე და თან ავტორს მიმართავს – „აღარ ვიწყებთ?“. ამ ფრაზას, რომელსაც სპექტაკლის მსვლელობისას პერსონაჟები რამდენჯერმე იმეორებენ, რეჟისორმა ორმაგი დატვირთვა მიანიჭა. იგი ეკუთვნის, როგორც ტრეპლევის და ნინას გასათამაშებელ წარმოდგენას, ასევე თავად სპექტაკლის ფორმას, რომელიც „თეატრში თეატრის“ თამაშის ხერხითაა შექმნილი.

„თოლიას“ გამორჩეული, მრავალი ფიქრისა და ემოციის აღმძვრელი ინტერპრეტაცია შექმნა დავით დოიაშვილმა. ეგზისტენციალურ თეატრში არსებული, აბსურდისტებთან უკიდურეს ზღვრამდე მისული გლობალური გაუცხოება ჩეხოვის დრამატურგიის, ამ შემთხვევაში კი „თოლიას“ ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა. პიესის პერსონაჟები, ოჯახის წევრები, ნათესავები, მეგობრები თუ შეყვარებულები: ტრეპლევი, ნინა, არკადინა, ტრიგორინი, სორინი, მაშა, დორნი, პოლინა, მედვედენკო – საკუთარი თავის მუდმივ ძიებაში მყოფნი, ერთმანეთთან აბსოლუტურად გაუცხოებულები არიან. მათ სურთ ურთიერთობა, სიყვარული, მაგრამ საბოლოოდ მარტოსულებად რჩებიან. თითოეულ მათგანს თავისი ოცნება აქვს, მაგრამ არც ერთს არ უწერია ახდენა, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს შრომობენ ოცნებების რეალიზებისათვის. მათი ოცნებები

<sup>1</sup> Чехов., Собрание, 1956, ст. 244.

ტრეპლევის მიერ მოკლული თოლიასავით კვდება.

დავით დოიაშვილმა „თოლიაში“ დრო არ დააკონკრეტა. გიორგი უსიტაშვილის სცენოგრაფია და ანანო მოსიძის კოსტიუმები, სპექტაკლში გამოყენებული რეკვიზიტი რეჟისორის ჩანაფიქრის თანმხვედრია. დეკორაცია: ძველებური ხალიჩა, მაგიდა, სანათური, წყლის გრაფინი, ტონეტის სკამი, ტახტი, პატეფონი, ყვავილებიანი ლარნაკი, სამოვარი, პიანინო მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის ეპოქის ანტურაჟს ქმნის. თუმცა ეკრანზე გაშვებული კადრები და ტრეპლევის (გივიკო ბარათაშვილი) მაყურებელთან ან სხვა პერსონაჟებთან მობილური ტელეფონის მეშვეობით ინტერნეტ ჩართულობას 21-ე საუკუნეში გადმოვყავართ. ანანო მოსიძის კოსტიუმების მოდელებს, რომლებშიც ფერთა სიმბოლიკას დიდი დატვირთვა აქვს, კონკრეტულ ეპოქას ვერ მივაკუთვნებთ.

დავით დოიაშვილმა სპექტაკლში რამდენიმე მთავარი ხაზი წამოსწია: ადამიანებს შორის გაუცხოება, საკუთარი თავის ძიება, სიყვარულის ძიება, თაობებს შორის დაპირისპირება, ყველაზე მთავარი კი, რაც არ უნდა მტკივნეული იყოს, თანამედროვე სამყაროში მომავლის არარსებობა. რეჟისორმა შეინარჩუნა დრამატურგის მიერ შექმნილი მეტაფორა – პიესა პიესაში, სპექტაკლი სპექტაკლში (ტრეპლევი წერს პიესას პიესაში, დგამს სპექტაკლს სპექტაკლში) და ინტერაქტიურ დადგმაში მაყურებელიც მოვლენების მონაწილედ აქცია. სცენისა თუ მაყურებელთა დარბაზის კონსტრუქციიდან გამომდინარე, მოვლენათა რიგი ძირითადად ეკრანზე გაშვებული, სპეციალურად ამ დადგმისთვის შექმნილი, კინოკადრების მეშვეობით ვითარდება.

დავით დოიაშვილი თითქმის უცვლელად მიჰყვება პიესას, შეიძლება ითქვას, დადგმაში არც ერთი სცენა, დიალოგი არ აქვს ამოღებული. ამასთანავე, რეჟისორმა თითქმის სამსაათნახევრიან სპექტაკლში შეინარჩუნა ჩეხოვისეული ტექსტის მუსიკალობა და სპექტაკლი ისეთ რიტმში ააგო, რომ მაყურებელი აქტიურადაა ჩართული მოქმედებაში. ექსპრესიულობა და დაძაბულობა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვითარდება და ფინალში კულმინაციას აღწევს, მაგრამ ამაზე ცოტა მოგვიანებით ვისაუბრებ. მე-20 საუკუნის გენიოსი რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი ჩეხოვისეული ტექსტის მუსიკალობაზე წერს: „ჩეხოვის თეატრი ტურგენევის თეატრის ფესვებიდან ამოიზარდა. ტურგენევმა, თითქმის პარალელურად ოსტროვსკისთან, რუსული ყოფითი თეატრის მეორე ხაზის



განვითარება დაიწყო, შეიტანა რა რუსულ ყოფით დრამაში ახალი ელემენტი - მუსიკალობა. ეს ფუნქცია დიდი ხნის განმავლობაში ჩრდილში რჩებოდა და მხოლოდ მოგვიანებით იპოვა ბრწყინვალე განვითარება ჩეხოვის შემოქმედებაში; მაგრამ, ის, რასაც ტურგენევიტან შეიძლება ვუწოდოთ მსუბუქი მორთულობა, ჩეხოვმა უმაღლეს ზღვრამდე განავითარა“<sup>1</sup>.

დარბაზში შესულ მაყურებელს ეკრანზე ღრუბლიანი ცის და მის კაბადონზე მოლივლივე თოლიების კადრები ხვდება. ეკრანი იწევა, სცენის სიღრმეში პიანინოსთან გვიკო ბარათაშვილის ტრეპლევის და ნანკა კალატოზიშვილის მაშას „ორთაბრძოლა“ იწყება. ამ ორი ადამიანი-პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა რეჟისორმა და მსახიობებმა ფიზიკურ ქმედებაში ოსტატურად გამოხატეს. სხეულებრივ პლასტიკაში ასახული ექსპრესია, რომელიც ერთსა და იმავე ქმედებაში, პიანინოს ბგერების თუ ხმაურის ფონზე მიმდინარეობს, თავიდანვე ემოციურად მუხტავს მაყურებელს. რეჟისორმა, ქორეოგრაფმა კოტე ფურცელაძემ და მსახიობებმა – ძიებაში, გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების შინაგანი მდგომარეობა ვიზუალურად გამოძერწეს და სანახაობრივი თუ ემოციური თვალსაზრისით ისეთი შთამბეჭდავი სცენა შექმნეს, რომელიც არასდროს დაგავიწყდება. პიანინოს, როგორც „ორთაბრძოლის“ სიმბოლოს, სიკვდილ-სიცოცხლის მეტაფორას, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, სხვადასხვა არავერბალურ სცენაში აქვს დატვირთვა, რაც, გარდა იმისა, რომ ძალიან ოსტატურად ხორციელდება, მაყურებელზე ფსიქო-ემოციურ ზეგავლენას ახდენს.

სპექტაკლში გამოყენებული კინოკადრები, მობილური ტელეფონით „Live“ ჩართვები, მუსიკა (გიორგი შამანაური, ნინა სუბლატი), სცენაზე მიმდინარე ქმედებას, მოვლენათა რიგის განვითარებას კიდევ უფრო სახიერს ქმნის. რეჟისორი ამბავს რამდენიმე რაკურსში უყვება თუ უჩვენებს მაყურებელს, სცენაზე ქმედება სხვადასხვა ადგილას ერთდროულად მიმდინარეობს, ეკრანზე კი აისახება რეალური დროის თუ წარსულის კადრები, რეჟისორი ახალი თეატრის ყველა ტექნიკურ საშუალებას იყენებს.

ანდრო ენუქიძის „თოლიაში“ ლაშა კონცელიძის მედვედენკო უფერული, არაფრით გამორჩეული, ცხოვრებისგან დაჩაგრული სკოლის მასწავლებელია. მას გულწრფელად უყვარს მამა და

<sup>1</sup> Мейерхольд, Статьи, 1968. ст. 142.



უკვირს, ჯანმრთელი და შეძლებული, მუდამ შავებში ჩაცმული რატომაა. ანანო იაშვილის გარეგნულად ძლიერი, ჯანმრთელი ახალგაზრდა გოგო ტრეპლევისადმი უიღბლო სიყვარულს გლოვობს. პიესაშიც და სპექტაკლშიც თითქმის ყველა პერსონაჟი უიმედოდ შეყვარებულია, მათი სიყვარული უპასუხოდ რჩება. თითოეული მათგანი გაუცხოებას და მარტოსულობას განიცდის.

სწორედ პიანინოს უკნიდან ამოძვრება დევი ბიბილეიშვილის მედვედენკო დოიაშვილის „თოლიაში“ და მაშას მიმართავს - „რატომ ხარ სულ შავებში?“. ნანკა კალატოზიშვილის მაშა მელანქოლიური გამომეტყველებით უპასუხებს, რომ თავის თავს გლოვობს, უბედურია. პიესაშიც და სპექტაკლშიც, პირველივე სცენაში, სიყვარულზეა საუბარი და პირველივე სცენიდან ნათელი ხდება, რომ ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინის მამულში შეკრებილი ადამიანები უსიყვარულობაში ცხოვრობენ. ყოველი მათგანი ეძებს, ითხოვს სიყვარულს, იბრძვის სიყვარულისთვის, მაგრამ... სინამდვილეში ნამდვილ სიყვარულს არც ერთი არ განიცდის და არც ერთს არ შეუძლია. ბუბა გოგორიშვილის არკადინას არც თავისი შვილი კოსტია უყვარს, და არც ტრიგორინი, რომელიც სწორედ იმისთვის უნდა გვერდით, რომ გამოჩენილი მწერალი, ცნობილი პიროვნებაა და ე. წ. „ვარსკვლავურ“ წყვილს წარმოადგენენ - მსახიობი და მწერალი. დავით ბეშიტაიშვილის მელანქოლიურ ტრიგორინს, რომელსაც შეუძლია მთელი დღე ტბაზე თევზაობაში გაატაროს, არც არკადინა უყვარს და არც ნინა ზარეჩნაია; ანასტასია ჭანტურაიას ნინას ტრეპლევი არ უყვარს, ტრიგორინში კი წარმატებული მწერალი ხიბლავს; მედვედენკოს სიყვარული მაშასადმი უფრო აკვირებდა; ნანა ბუთხუზის პოლინას ექიმი დორნისადმი სიყვარული, დაუკმაყოფილებელი ქალის სექსუალური ლტოლვაა სიმპათიური, ინტელიგენტი მამაკაცისადმი; ბადრი ბეგალიშვილის შამრაევმა ხომ საერთოდ არ იცის რა არის სიყვარული, ერთი ხეპრე „სალდაფონია“, რომელსაც მოგების გარდა არც არაფერი ადარდებს და ცოლზე ძალადობს კიდევ; სორინი, მართალია, ფინალში აცხადებს, რომ მას ნინა უყვარს, მაგრამ ეს უფრო, პირადი ცხოვრების არმქონე ასაკში შესული მამაკაცის მარაზმია; ნანკა კალატოზიშვილის ინტელექტუალური მელანქოლიკი მაშას ტრეპლევისადმი სიყვარული მისთვის მიუღებელი ოჯახისგან, სოციუმისგან თავის დაღწევის გამოხატულებაა; გვიგო ბარათაშვილის ტრეპ-

ლევისთვის ნინასადმი გრძნობა დედის სიყვარულს მოკლებული შვილის თავგანწირული მისწრაფებაა. ტატო ჩახუნაშვილის ექიმ დორნის სიტყვებში: – ყველა როგორი ნერვიულია! როგორი ნერვიული!... და რა რაოდენობის სიყვარულია... აისახება მართოსულ ადამიანთა სიყვარულის ძიება, ყველა ნერვულია, ვინაიდან ყოველი მათგანი უსიყვარულობის ჯადოსნურ წრეში ჩაკეტილი რჩება. უფრო მეტიც, კონსტანტინე ტრეპლევი და ნინა ზარეჩნაია, მომავალი თაობა, მსხვერპლად ეწირება გარშემო გამეფებულ უსიყვარულობას.

ანდრო ენუქიძის სპექტაკლში მამუკა მანჯგალაძის ტრეპლევი, როგორც ყველა ახალგაზრდა – „მეამბოხეა“, თუმცა არ ყოფნის არც ნიჭი და არც შინაგანი ძალა რაიმეს შესაცვლელად. მისი დაპირისპირების ობიექტი, უპირველეს ყოვლისა, ნიჭიერი და სახელგანთქმული დედა – მსახიობი ირინა არკადინაა. მუდამ დედის ჩრდილქვეშ მყოფს პროტესტისა და ეჭვიანობის გრძნობა ამოძრავებს. ალბათ, აქედან გამომდინარე, იგი ებრძვის ძველ სათეატრო ფორმებს, მაგრამ ახლის შექმნა (განსხვავებით ჩეხოვისგან) არ ძალუძს. მამუკა მანჯგალაძის ტრეპლევი, ერთდროულად გულანთებული შეყვარებული, ეჭვიანი, საკუთარ თავში დაურწმუნებელი პერსონაჟია. პიესაშიც და სპექტაკლშიც შექსპირის „ჰამლეტიდან“ ჩართულია პასაჟები. მამასა და მედვედენკოს სცენას მოსდევს, სპექტაკლის გასამართად ნერვული მზადების სცენა. ტრეპლევის „ახალი ფორმის“ ნაწარმოები, არკადინასა და მის თანმხლებთა წინაშე, ნინა ზარეჩნაიამ, ტრეპლევის სიყვარულის ობიექტმა უნდა გაითამაშოს. სამზადისი ემოციურად დაძაბულია, განსაკუთრებით ტრეპლევი და ანო ზურაშვილის ნინა ლელავენ. სწორედ აქ შემოდის დედა-შვილის დიალოგში პასაჟები „ჰამლეტიდან“.

მაია ცეცხლაძის არკადინას პირველი გამოჩენა ეფექტურად გადაწყვიტეს რეჟისორმა და მსახიობმა. თეთრებში გამოწყობილი, ელეგანტური, „ვარსკვლავთათვის“ დამახასიათებელი უტრირებული პლასტიკით, უესტიკულაციითა და მიმიკით, წითურთმიან არკადინას ამაღლა მოჰყვება. ვარსკვლავი ხომ ყოველთვის თავისი მცემელთა გარემოცვაში უნდა იყოს. ცოტა მოგვიანებით მათ რიცხვს დავით ჯაყელის ტრიგორინი შეუერთდება. დავით ჯაყელი ქმნის მელანქოლიური, ყველაფრისადმი ინდიფერენტული ადამიანის ტიპაჟს. მისთვის სახელგანთქმული მწერლობაც კი ერთგვარი



ტვირთია, სულ უნდა წეროს, ყოველი მოვლენა კი არ უნდა შეიგრძნოს, არამედ დააფიქსიროს, რომ მერე, როგორც მწერალმა, გამოიყენოს. დავით ჯაყელის ტრიგორინი კი არ ცხოვრობს, არამედ ცხოვრებისეულ დინებას მიჰყვება. როგორც უკვე აღვნიშნე, ტრეპლევისა და ნინას სპექტაკლის დაწყებამდე შემოდის შექსპირის „ჰამლეტის“ ხაზი. როგორც ჰამლეტს სურს დედა-ჰერტრუდა დააშოროს კლავდიუსს, ასევე ტრეპლევს უნდა არკადინა-დედა ტრიგორინს დააშოროს. ტრეპლევს საკუთარი მხატვრული სტილის უპირატესობის დამტკიცების სურვილი ამოძრავებს. კონსტანტინეს არა მარტო დედა ღალატობს, არამედ ნინაც უარს ეუბნება სიყვარულზე, ნინაც ტრიგორინთან ღალატობს. საბოლოოდ კი, სასოწარკვეთილი ტრეპლევი სუიციდით ასრულებს სიცოცხლეს.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც პირველივე სცენიდან იკვეთება დედა-შვილს, ძველ ტრადიციულ, დრომოჭმულსა და ახლის შექმნის მცდელობას შორის კონფლიქტი. გივიკო ბარათაშვილის კოსტია ტრეპლევი ბიძასთან - სორინთან საუბრის დროს ახასიათებს არკადინას - ჭკვიანი, ნიჭიერი, ქველმოქმედი, ამავე დროს ეჭვიანი, სხვისი წარმატების ვერ ამტანი (თვით ელეონორა დუმესიე კი), საკუთარ თავში შეყვარებული, ძუნწი, ეგოისტი. გივიკო ბარათაშვილი გვირილას იღებს და მაყურებელთან ჩამოდის, თან თითო ფოთოლს წყვეტს „ვუყვარვარ – არ ვუყვარვარ“ – ეკითხება საკუთარ თავს და მაყურებელს. რეჟისორმა თავიდანვე გაუსვა ხაზი ვაჟიშვილში დედისადმი არსებულ „ოიდიპოსის კომპლექსს“, რაც შემდეგ ერთ-ერთ სცენაში პირდაპირ აჩვენა. ამასთანავე, რეჟისორმა ამ სცენამდე, როდესაც კოსტია მხურვალედ კოცნის დედას ტუჩებში, მაყურებელი თანდათანობით მიიყვანა. ეს კოცნა შეიძლება აღიქვას, როგორც დედაზე შურისძიება ტრიგორინის გამო, ტრიგორინის, რომელიც არკადინასთვის უფრო ნიჭიერია, მომხიბვლელია, ვიდრე საკუთარი შვილი, ასევე არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ ტრიგორინმა წაართვა ტრეპლევს ნინა. წითელ კაბაში გამოწყობილი ბუბა გოგორიშვილის არკადინა, ამ ეპიზოდში კოსტიასადმი ურთიერთობაში ჩვეულად იჩენს ქედმაღლობას, ამპარტავნებას, გულგრილ დამოკიდებულებას. გივიკო ბარათაშვილის კოსტია თავიდან მას დედობრივ სითბოს, მზრუნველობას სთხოვს, თვითმკვლელობის მცდელობის შემდეგ – თავზე ნაიარევის ადგილას სახვევის გამოცვლას, იხსენებს ბავშვობას, რა ბედნიერები იყვნენ მაშინ, ახსენებს დედას, როგორ ზრუნავდა

ის დაჩაგრულ ქალზე, მის ბავშვებზე. ბუბა გოგორიშვილის არკადინა კი სახვევის გამოცვლისას იმგვარად მოქმედებს, რომ თავად კოსტიას აკეთებინებს ყველაფერს. მათ შორის ტრიგორინის გამოკამათისას დედა აქებს თავის საყვარელს და შვილს კი ამცირებს, უნიჭოს უწოდებს, შეუმდგარს და სწორედ აქ ამოხეთქავს კოსტიაში დაგროვილი ემოცია და ტუჩებში კოცნის არკადინას. ამ კოცნაში იგი ყველაფერს დებს – უსიყვარულობას, სასოწარკვეთას, მართოსულობას, წარუმატებლობას, ეჭვიანობას, ეს კოცნა მისი გაუცხოებული სულის კივილია. გივიკო ბარათაშვილი ექსპრესიული, ნერვული, ემოციური, ფიზიკურად მომხიბლავი, ჭკვიანი ახალგაზრდა კაცის სახეს ქმნის. მსახიობი პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, მიმიკით, მეტყველების მანერით ვიზუალურად ძერწავს თავისი გმირის შინაგან ბუნებას. მეორე მოქმედებაში, როდესაც ამბავი ორი წლის შემდეგ გრძელდება (პიესაში მეოთხე მოქმედება), მისი პერსონაჟი თავიდან თითქოს უფრო დადინჯებული გეჩვენება. მაგრამ ეს სიდინჯე მოჩვენებითია. ნინას მოსვლისთანავე მასში ისევ ვლინდება ნერვული ბუნება. ნინას სიტყვებზე, რომ მას ტრიგორინი, ყველაფრის მიუხედავად, ისევ უყვარს, უფრო მეტადაც კი – გივიკო ბარათაშვილის კოსტია თითქოს მოეშვება, იგი ხვდება, რომ მისთვის ყველაფერი დამთავრებულია. აქვე ერთი დეტალი აუცილებლად აღსანიშნავია. ნინას გაქცევის შემდეგ, იგი ამბობს, ნეტა არავინ დაინახოს, თორემ დედას ეტყვიან და ეწყინება. ამის შემდეგ ანადგურებს ნაწერებს, გადის სცენიდან და თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს.

თოლიას სიმბოლო ნინა სცენაზე სპექტაკლის თამაშისას ანდრო ენუქიძემ გალიის მაგვარ კონსტრუქციაში მოამწყვდია. ამ გალიას, ვფიქრობ, ორმაგი დატვირთვა აქვს. ნინა ხომ ტრეპლევის პიესას თამაშობს და რეჟისორმა გალიაში ნინას გამომწყვდევით, მიგვანიშნა იმაზე, რომ თოლია ტრეპლევის სიმბოლოცაა. მაია ცეცხლაძის არკადინა რამდენჯერმე სარკასტული ფრაზებით ერევა სპექტაკლის მსვლელობაში. დედის ქცევით გაღიზიანებული ტრეპლევი წყვეტს სპექტაკლს.

პიესისა და სპექტაკლის თითქმის ყველა პერსონაჟი საკუთარი ცხოვრების საზრისზე ფიქრობს. ყოველი მათგანი ერთმანეთისგან გაუცხოებული მართოსულები არიან. ზაალ გოგუაძის სორინი, რომელიც ცხოვრებამ სოფელში გამოამწყვდია, ვერ იტანს სოფელს, არაფერი გამოუვიდა, რაზეც ოცნებობდა – მწერლობა, მომღერ-



ლობა თუ ცოლის შერთვა. მსახიობი დანაჩანაკებული, ხელმოცარული, თუმცა კეთილი ადამიანის სახეს ქმნის. ტიტე კომახიძის ექიმი დორინიც მარტოსული ადამიანია, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ცხოვრება არ აკლდა ქალების ყურადღება. ინტელექტუალური პიროვნებაა, რომელიც დაძაბული სიტუაციებისა თუ ურთიერთობების დაბალანსებას ცდილობს. მან ერთადერთმა მიიჩნია არკადინასგან „დეკადენტურ“ ბოდვად შეფასებული ტრეპლევის პიესა საინტერესოდ. დორინიც არკადინაშია შეყვარებული. ტიტე კომახიძე დახვეწილი ხერხებით, ყოველგვარი ზედმეტი ემოციურობის გარეშე ქმნის დორინის ტიპაჟს. ქეთევან ეგუტიძის პოლინა კიდევ ერთი უიღბლოდ შეყვარებული ქალია. ჰყავს უხეში, არაფრით გამორჩეული მეუღლე – შამრაევი (ზაზა თოიძე), მაგრამ მთელი ცხოვრება დორინს ეტრფის, ის კი მუდმივად გაურბის. გიორგი ყურავას იაკობი, ერთი უბრალო სოფლელი ბიჭია, ცნობისმოყვარე, ყველაფრის საქმის კურსში ყოფნა რომ სურს და მიყურადებასაც არ თაკილობს.

ანასტასია ჭანტურაიას ნინა ზარეჩნაია, დავით დოიაშვილის „თოლიაში“, ენერგიული, მომხიბლავი, ზოგჯერ მიამიტი, ზოგჯერ თავდაჯერებული, მიზანსწრაფული ახალგაზრდა გოგოა. რეჟისორმა ეფექტურად გადაწყვიტა ნინას პიროვნული გამოჩენა. ეკრანზე მიდის კადრები, რომელშიც ნინა ცხენს მოაგელვებს კოსტიას დაწერილ პიესაში მონაწილეობის მისაღებად. პიესა და დადგმა ორივე ახალგაზრდისთვის ოცნებების ასრულების, მომავლის რწმენის, მიზნების მიღწევის, ძველთან დაპირისპირების გამოხატულებაა. სწორედ დრომოჭმულ, ძველი ფორმების ხელოვნებას აკრიტიკებს ტრეპლევი კულისებიდან სორინთან ცოცხალი ჩართვებით საუბრისას. სორინი ეტლში მჯდარი ეკრანს უყურებს, რომელიდანაც გივიკო ბარათაშვილის კოსტია დედამისის, მისი საყვარლის, სხვა მსახიობების ფოტოებს უჩვენებს და ეუბნება, რომ ყველა ეს ადამიანი ძველი თეატრის წარმომადგენელია, რომ ისინი აღარ არიან საინტერესოები, ვინაიდან ახლა სხვა ვარიაციები, ფორმები საჭირო. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა სიცოცხლით სავსე ახალგაზრდა ქალია. სხვების საუბრიდან ვიგებთ, რომ მას დედა ადრე გარდაეცვალა, დედის ქონება მამამ დედინაცვალს უანდერდა, მას გარკვეულწილად ჩაგრავენ, სორინის მამულში ყოფნას უკრძალავენ, ვინაიდან თავქარიან ხალხად მიაჩნიათ და მასზე ცუდი ზეგავლენის მოხდენის ეშინიათ. მიუხედავად ამისა, ნინა არ ეპუ-

ება აკრძალვებს და სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად სახლიდან იპარება. ეკრანზე გაშვებული კადრების შემდეგ, ნინა მაყურებელთა დარბაზში შემოიჭრება და სცენაზე ავარდება. ნინას არკადინას და ტრიგორინის პერსონები ხიბლავენ, ისინი ხომ წარმატებულები და ცნობილები არიან, ნინაც ოცნებობს მსახიობობაზე და დიდებაზე. ამიტომაც მას, კოსტიასგან განსხვავებით, დიდად არ ანერვიულებს სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელთა კომენტარები, შეწყვეტილი წარმოდგენა და შეურაცხყოფილი კოსტიას გაქცევა. მას უფრო მეტად არკადინას და ტრიგორინის საზოგადოებაში ყოფნა აინტერესებს. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა თავიდანვე ეკეკლუცება ტრიგორინს, მისთვის ტრიგორინი მსახიობობაზე ოცნების ასრულების ტრამპლინია. ტრიგორინსა და ნინას შორის სასიყვარულო ეპიზოდი რეჟისორმა ვიზუალური ეფექტებით, ერთი და იმავე ქმედების განმეორებით (ტრიგორინის მცდელობა – ავიდეს ხეზე, რომლის ტოტზე ნინა ზის), ნინასა და ტრიგორინს შორის გამართული სიტყვიერი ფლირტით სანახაობრივად მომხიბვლელი გახადა და ამავე დროს, ორივე პერსონაჟის ხასიათის თვისებებს კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი. ანასტასია ჭანტურაიას ნინა – ახალგაზრდა, სიცოცხლით სავსე, მიზანსწრაფული გოგო, გატაცებულია თავისზე უფროსი, საზოგადოებაში აღიარებული მამაკაცით და მის „მოსანადირებლად“ ყველა ხერხს მიმართავს, უკან არაფერზე იხევს. ბუსტად ისევე, როგორც პატარა ჯიუტი ბავშვი, რომელსაც რაიმე სათამაშოს არ აძლევენ და მანამდე არ მოისვენებს, სანამ თავისას არ მიაღწევს. ნინა ტრიგორინის (წარმატებული ადამიანის) კანში ოცნებობს ყოფნას, იხდის კაბას და ტრიგორინს აძლევს, თავად კი ტრიგორინის შლაპას იხურავს და ლაბადას მოისხამს. დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინი კი ოსტატურად ძერწავს შუახნის, კრიზისში მყოფი მამაკაცის აღტყინებას, ახალგაზრდა გოგოსადმი ლტოლვას, რომელიც მისივე სიტყვების პერიფრაზით შეიძლება ტრიგორინის ცხოვრებაში პირველი და უკანასკნელი სიყვარულია. ამ ეპიზოდში ბეშიტაიშვილის მოუქნელი მოძრაობები ინდიფერენტული ბუნებიდან თავის დაღწევის, ერთფეროვანი ცხოვრებიდან გაქცევის მცდელობის ვიზუალური გამოხატულებაა. მანამდე და მას შემდეგაც დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინის პლასტიკა, ჟესტიკულაცია, მეტყველების მანერა დინჯი და გაწონასწორებულია. მხოლოდ ცოტა ხნით ავლენს ემოციას, როდესაც ნინას ეფლირტავება და შემდეგ არკადინას სთხოვს, რომ გაუშვას.



დავით ბეშიტაიშვილის ტრიგორინმა ყველაზე უკეთ იცის საკუთარი ფასი, როგორც მწერლის და როგორც მამაკაცი. კარგად იცის, რომ მხოლოდ და მხოლოდ, პოპულარული, საშუალო დონის მწერალია, ხოლო როგორც მამაკაცი – პრინციპში არარაობაა, თავად ამბობს: – „საკუთარი ნება არ გამაჩნია... არც არასდროს გამაჩნდა... უნიათო, დონდლო, მუდამ მორჩილი – ნუთუ ეს შეიძლება ქალს მოსწონდეს?“.

ბუბა გოგორიშვილის ირინა არკადინა ეფექტური, მომხიბლავი, ნიჭიერი, ეგოისტი, თავისნათქვამა, ქედმაღალი, ძლიერი ხასიათის ვამპირია. ეს არის ადამიანი, რომელმაც ხელოვნების მსახურებას ყოველგვარი ადამიანური გრძნობები შესწირა, მათ შორის დედობრივი სიყვარულიც. მისთვის სცენა, თამაში, მაყურებლის ოვაციები უმთავრესია, ყველაფერი დანარჩენი კი მეორეხარისხოვანია. ურთიერთობები შვილთან, ძმასთან, საყვარელთან, ახლობელ ადამიანებთან მისი სურვილებისამებრ ვითარდება. ირინა არკადინა შემოქმედი ქალია, რომელმაც ცხოვრებაში ყველაფერს თავისით მიაღწია, თითქოს ბედნიერი უნდა იყოს, მაგრამ სინამდვილეში ისიც მარტოსული ადამიანია. სპექტაკლში, პიესის მსგავსად, ჩართულია პასაჟები შექსპირის „ჰამლეტიდან“, ნაწყვეტები ჰამლეტისა და ჰერტრუდას დიალოგიდან ტრეპლევის სპექტაკლის სამზადისის დროს ჩნდება დედა-შვილის დიალოგში. როგორც ჰამლეტს სურს დედა-ჰერტრუდა დააშოროს კლავდიუსს, ასევე ტრეპლევს უნდა არკადინა-დედა ტრიგორინს ჩამოაშოროს, თუმცა, დავით დოიაშვილის გადაწყვეტით, არკადინა და კოსტია შექსპირული ტექსტით „ეშაირებიან“ ერთმანეთს, ეს სიტყვიერი პაექრობა რეჟისორმა და მსახიობებმა გროტესკულად გამოსახეს. ჩეხოვთანაც და დოიაშვილის სპექტაკლშიც არკადინა (ისევე როგორც ჰერტრუდა) საკუთარი ბედნიერებისთვის იბრძვის, კოსტია კი (ჰამლეტის მსგავსად) ჭირვეული, ეჭვიანი „ბავშვივით“ იქცევა, ეჭვიანობს ტრიგორინზე, დედის კარიერაზე, მის გარშემო მუდმივად მოფუსფუსე თაყვანისმცემლებზე, რომელთა შორის ტრეპლევი არარაობად გრძნობს თავს. პიესიდან და პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე, ბუბა გოგორიშვილის სცენაზე ყოველი შემოსვლა ეფექტურია. იგი მუდმივად მოითხოვს ყურადღების ცენტრში ყოფნას, ვერ იტანს, როდესაც მისი თანდასწრებით სხვაზე საუბრობენ ან სხვას აქებენ. მსახიობი ხაზს უსვამს თავისი პერსონაჟის ცინიკურ, ქედმაღლურ დამოკიდებულებას სხვების მიმართ. მხო-

ლოდ ორ სცენაში ავლენს ადამიანურ, ემოციურ განცდას – მეორე მოქმედებაში კოსტიასთან დიალოგისას, როდესაც კოსტია ტუჩებში კოცნის, თითქოს იმ მომენტში იგი ჩამოიხსნის ვარსკვლავი მსახიობის ნილაბს და ნამდვილი დედა ხდება, დედა, რომელიც აცნობიერებს თავის დანაშაულს შვილის მიმართ. და, ფინალურ სცენაში, როდესაც ხვდება, რომ კოსტიამ თავი მოიკლა. დანარჩენ დროს იგი თამაშობს თანაგანცდას მომაკვდავი ძმის მიმართ, თამაშობს ტრიგორინისადმი სიყვარულს, თამაშობს ტრიგორინის დაკარგვის შიშს, თამაშ-თამაშით აიძულებს უნებისყოფო საყვარელს მასთან დარჩენას.

ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინი თავიდანვე უძლური მოხუცია, რომელიც პირველივე სცენაში ინვალიდის ეტლით ჩნდება სცენაზე, მას ხელში ცოცხალი ქათამი უჭირავს. ადამიანი, რომელიც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა მწერლობაზე, ოჯახის შექმნაზე, გარეგნობის და გაუგებარი მეტყველების გამო ქალებს არ მოსწონდათ, მწერლადაც ვერ შედგა, მხოლოდ ჩინოვნიკური კარიერის შექმნა შეძლო, და ისიც დამსახურებულ პენსიას მოურავი შამრავი სძალავს. მარტოსული, ხნიერი ადამიანი, რომელსაც ძალიან უნდა სიცოცხლე და ქალაქში წასვლა, უსახსრობის გამო სოფელშია გამოკეტილი და გასართობად ქათამილა შერჩენია. ბეგალიშვილის სორინს თავისებურად უყვარს კოსტია, თანაუგრძნობს მას, ზრუნავს მასზე, იმავდროულად აღმოჩნდება, რომ ნინა ზარეჩნაია ჰყვარებია. მისი პერსონაჟიც დუალისტურია, სიცოცხლეს ეჭიდება და თან სასმელს ეძალება და ეწევა.

ტატო ჩახუნაშვილის ექიმი დორნი გაწონასწორებული, ინტელექტუალი, თავშეკავებული ადამიანია. მას არ ახასიათებს სხვა პერსონაჟების მსგავსად ზღვარგადასული ემოციები, ზუსტად იცის საკუთარი თავის ფასიც და ისიც, თუ რა უნდა ცხოვრებიდან. არკადინასგან ვიგებთ, რომ ახალგაზრდობაში ქალებს ძალიან მოსწონდათ. დორნს ყველა ენდობა, მათ შორის მამაც, რომელიც სწორედ დორნს მიმართავს – მიშველე, თორემ რაღაც სისულელეს ჩავიდენო. უბედური, მეღანქოლიური, საკუთარ მშობლებთან გაუცხოებული მამა დორნისადმი მამობრივ გრძნობას განიცდის. დორნისა და პოლინას ურთიერთობა გაშარჟებულად გამოსახეს რეჟისორმა და მსახიობებმა. ნანა ბუთხუმი პროვინციელი ქალის გროტესკულ ტიპაჟს ქმნის. მისი კოსტიუმი, ვარცხნილობა, პლასტიკა, მიმიკა, ჟესტიკულაცია, მეტყველების მანერა უტრირებულია,



მაყურებელში ერთდროულად ღიმილის და სევდის აღმძვრელია. დორნისადმი ვნებას მსახიობი შუახნის, კლიმაქსის ასაკს მიღწეული ქალის თვისებებით გამოხატავს. დორნი მისი უხეში, ხეპრე ქმრის ანტიპოდი. ნანა ბუთხუზის პერსონაჟისადმი მაყურებელს სიმპათია უჩნდება, მართალია, იგი ერთი გაუნათლებელი, სასაცილო, პროვინციელია, მაგრამ ქალია, მასაც უნდა, სულ ცოტათი მაინც, თავი სასურველად იგრძნოს. ბადრი ბეგალიშვილის გადამდგარი პორუჩიკი ილია შამრაევი კი ხეპრე, გაუთლელი, უხეში ადამიანია, ნამდვილი სალდაფონია, რომელსაც არც მამობრივი სიყვარული აქვს მაშას მიმართ და არც მეუღლეზე მზრუნველობას იჩენს. მუდმივად ცდილობს ინტელექტუალთა წრეში საკუთარი თავის წარმოჩენას, მაგრამ მისი მცდელობები კომიკურ ხასიათს იძენს. ილია შამრაევის კოსტიუმიც პერსონაჟის უგემოვნობის გამომხატველია, რეჟისორმა და მხატვარმა მას ცისფერზოლებიანი შარვალი ჩააცვეს, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მის შინაგან ბუნებას, შამრაევი უხეში, რაღაც მომენტებში კი ბოროტი ჯამბაზია, მაგალითად, მედვედენკოსადმი მისი დამოკიდებულებაც კმარა. დევი ბიბილეიშვილი მედვედენკო ცხოვრებისგან დაჩაგრული ადამიანის ტიპაჟს განასახიერებს, მატერიალური გაჭირვება თავის თავში აეჭვებს, სინამდვილეშიც დიდი გამჭრიახი გონების პატრონიც არ არის. იგი თითქოს ყველასთან ბოღმის იხდის, ყველას ქედს უხრის, ყველა ზევიდან უყურებს, შამრაევი კი საკუთარ სიძეს აგდებულად ექცევა, მაშას თხოვნაზე – ცხენები მისცეს სახლში წასასვლელად, უპასუხებს – ფეხითაც მივა, ეგვეც გენერალი არ მყავდეს. პირველივე სცენაში მაშას და მედვედენკოს დიალოგში იკვეთება მათი ერთმანეთისადმი დამოკიდებულება. მაშაში მედვედენკო ძლიერ, გონიერ, შეძლებულ ქალს ხედავს, ყველაფერ იმას, რაც მას არ გააჩნია, ამიტომაც მისი სიყვარული და ერთგულება ფინია ძაღლის მსგავსია. მაშა კი მედვედენკოს დიდი გონებრივი შესაძლებლობების ადამიანად არ თვლის, მასთან ადამიანურ ბედნიერებაზე საუბარს მალევე წყვეტს, ვინაიდან მედვედენკო ვერაფერს გაიგებს. ცოლად მიჰყვება მხოლოდ იმის გამო, რომ ოჯახურ ცხოვრებაში ჩაეფლოს და ტრეპლევი დაივიწყოს. ტრიგორინი და მაშა მონათესავე სულის ადამიანები არიან, ორივეს სურს თავი დააღწიოს ერთფეროვან, მეღანქოლიურ ცხოვრებას, მაგრამ საბოლოოდ ამას ვერ ახერხებენ. მეორე მოქმედება რეჟისორმა მაშას და ტრიგორინის დიალოგით დაიწყო, ისინი სვამენ, ერთმანეთს უზი-

არებენ ფიქრებს საკუთარი ერთფეროვანი ცხოვრების შესახებ, ამ დროს მათი სხეულები გრძელ სარკეში ირეკლება, სარკეში, რომელიც ადამიანთა გაორებული ცხოვრების სიმბოლოდ შეიძლება აღვიქვათ.

შემოქმედის თემა ძირითად ხაზად გასდევს პიესას და ანდრო ენუქიძის სპექტაკლსაც. არკადინა, ნინა, ტრიგორინი, ტრეპლევი ხელოვანები არიან, ზოგი სახელგანთქმული და ზოგიც ახალდაშვები. ტრეპლევი თავის შემოქმედებით ცდილობს დედის ყურადღება მიიქციოს და მისგან ქება დაიმსახუროს. ნინასგან უარყოფილ სიყვარულს, თავის, როგორც შემოქმედის წარუმატებლობას აბრალებს – „ყველაფერი იქიდან დაიწყო, როცა ჩემი პიესა ჩავარდა, ქალი არასდროს გაპატიებს მარცხს!“. ნინა მსახიობობაზე ოცნებობს, უყვარდება ტრიგორინი, მაგრამ ყველაფერი მის ცხოვრებაში მარცხით მთავრდება. იგი ვერც სახელგანთქმული მსახიობი ხდება და ტრიგორინიც მიატოვებს. უფრო მეტიც, როდესაც ფინალისკენ ყველას თანდასწრებით ტრიგორინს უხსნის სიყვარულს, ტრიგორინი საშინელი, დამამცირებელი სიტყვებით უპასუხებს: „არაფერი მახსოვს“. ტრიგორინი შემდგარი, სახელგანთქმული მწერალია, თუმცა ბუნებით ინდიფერენტულს სჭირდება, რომ მუდმივად მასზე ზრუნავდნენ. მას ნამდვილი სიყვარული არ ძალუძს. არკადინა ყველაზე უფრო შემდგარი პიროვნებაა. მან თავისი ნიჭითა და შრომით მიაღწია ყველაფერს. არკადინა მუდმივად ქმედებაში და მოღვაწეობაშია, ამბობს კიდევ: „ჩემი გული და გონება ყოველთვის დაკავებულია“.

პიესაშიც და სპექტაკლშიც პერსონაჟები გამოსავალს ეძებენ. მაშა გადაწყვეტს მისთხოვდეს მედვედენკოს, ათასი საზრუნავი გაუჩნდება და სიყვარულზე ფიქრის თავიც აღარ ექნება, ყველაფერი დაავიწყდება. განადგურებული ნინა პროვინციაში მიემგზავრება. სრული კრახით მთავრდება ტრეპლევის „ამბოხი“. კონსტანტინე ყველასთან და ყველაფერში დამარცხდა – დედასთან, შეყვარებულთან, მეტოქესთან და რაც მთავარია, საკუთარ თავთან. თვითმკვლელობით კი ყველაფერს თავის ადვილს მიუჩენს.

ანდრო ენუქიძის ფინალში, პერსონაჟები შეესევნიან ლოჟებსა თუ ამფითეატრს, ლეწავენ, ანადგურებენ, მანეკენებს ყრიან თავიანთი ადგილებიდან. რეჟისორმა ეფექტური ფინალით ნათლად მიგვანიშნა, ახლის შესაქმნელად, ახლის დასაბადებლად ყველაფერი ძველი უნდა დაინგრეს, მათ შორის „ძველი თეატრიც“.



დავით დოიაშვილის სპექტაკლში პირველი მოქმედების ბოლოსკენ კოსტია პორტატიული მაცივრით შემოდის, ნინასთან ურთიერთობის გარკვევის დროს, მოკლულ თოლიას იღებს საყინულიდან და ნინას ფეხებთან აგდებს და თან ეუბნება – მე ტვინში ლურსმნები მაქვს ჩაჭედილი, მტკივა. მეორე მოქმედებაში ვიგებთ, რომ ნინა კოსტიასადმი მიწერილ წერილებს ხშირად აწერს ხელს – თოლია. მათ ბოლო დიალოგში კი რამდენჯერმე იმეორებს – მე თოლია ვარ... მოკლული თოლია ორი ახალგაზრდის შეუმდგარი ცხოვრების, ოცნებების მსხვრევის, თაობათა შორის ბრძოლაში ძველის, დრომოჭმულის გამარჯვების სიმბოლოა. მართალია, ფიზიკურად თოლია კოსტიამ მოკლა, მაგრამ სინამდვილეში მთავარი მკვლეელი ტრიგორინია, რომელსაც თავად არაფერი ახლის შექმნა არ შეუძლია, საკუთარი უუნარობის, უმოქმედობის დასაძლევად ნინას ეპოტინება, საბოლოო ჯამში კი, სხვებთან ერთად ისიც დამნაშავეა მომავლის განადგურებაში.

დავით დოიაშვილმა ჩეხოვის ტრაგიკომედიას ტრაგიკული ფინალი გაუკეთა, სორინის სახლში შეკრებილი საზოგადოება ლოტოს თამაშობს, არკადინა თავის წარმატებულ გასტროლებზე ჰყვება, გაისმის სროლის ხმა, ეკრანზე ბალახებში გდია მკვდარი ტრეპლევი, სკამზე მკვდარი ნინა ზარეჩნაია კი ცეცხლში იწვის. ბუბა გოგორიშვილის წითელ კაბაში გამოწყობილი არკადინა, რომელიც ხვდება, რომ კოსტიამ თავი მოიკლა, სიმღერის ფონზე (Tâches de Rousse – Les Mouettes, ჭორფლები – თოლიები), რომელიც სპექტაკლის მსვლელობისას რამდენჯერმე მეორდება და განმუხტვის ფუნქცია აკისრია, ნერვულ ცეკვას იწყებს, მას სხვებიც აჰყვებიან. მელოდიური, ჟღერადი, მსუბუქი სიმღერის ფონზე ეკრანზე გავრეხილი კადრები და სცენაზე მიმდინარე ქმედება მაყურებელზე დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს. ხვდები, რომ ნინა და კოსტია თაობათა ბრძოლაში მარცხდებიან, რომ კოსტიას და ნინას სიკვდილით ყველაფერი დამთავრდა, დამთავრდა სიყვარულის ძიება, დამთავრდა ცხოვრება, მომავალი აღარ არსებობს... გამოუვალობის გრძნობა ყელში გებჯინება.

„ჩეხოვის – „თოლიას“ – სათაურის ქვეტექსტი პიესის ტრაგიკულ დასასრულს უსვამს ხაზს – ოცნების შეჯახებას ვულგარულ და სასტიკ რეალობასთან. ის განასახიერებს ოცნების განადგურებას,

აუხდენელ იმედებს და ადამიანის მარტობას, რომელიც ამ სამყაროში ვერ პოულობს საკუთარ თავს“.<sup>1</sup>

ანდრო ენუქიძის და დავით დოიაშვილის დადგმები გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფ, გაუცხოებულ, მარტოსულ ადამიანებზეა.

#### ბიბლიოგრაფია:

- Мейерхольд В. Э., Статьи, Письма, Речи, Беседы. Русские драматурги. Ч. I. 1891-1917. Составление, редакция текстов и комментариев А. В. Февральского. Изд. „Искусство“. М. 1968. ст. 82. 88.
- Чехов А., Собрание Сочинений, М. Т. 9. 1956 г.
- Паклишева И.Н., Пьеса Чехова „Чайка“. <https://cbs-kb.ru/d0-bf-d1-8c-d0-b5-d1-81-d0-b0-d1-87-d0-b5-d1-85-d0-be-d0-b2-d0-b0-d1-87-d0-b0-d0-b9-d0-ba-d0-b0/>
- ვასაძე მ., მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო დავით დოიაშვილის „თოლიაში“. ჩეხოვი. თოლია. [https://www.theatre.life.ge/\\_files/ugd/0fb0d1\\_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41ebc2.pdf](https://www.theatre.life.ge/_files/ugd/0fb0d1_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41ebc2.pdf)

---

<sup>1</sup>Централизованная, пьеса, чайка.



მაია კიკნაძე,

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

## საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დადგენილება თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესების შესახებ

*საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა, პარტიული წესები, ცენზურა,  
სათეატრო პოლიტიკა*

1946 წლის 4 ოქტომბერს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებულმა ხელოვნების საქმეთა სამმართველომ გამოსცა ბრძანება N470 „თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. ბრძანება ითვალისწინებდა თბილისის წამყვან თეატრებში სარეპერტუარო პოლიტიკის გადახედვას და მასში ცვლილებების შეტანას. ცხადია, რომ ცვლილებებს თავად სამმართველო განსაზღვრავდა. პარტიის მხრიდან თეატრებისადმი ინტერესი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამდა თეატრის მნიშვნელობას საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდის საქმეში. აღნიშნული დოკუმენტი, პირველ რიგში, ასახავდა ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებს, რომელშიც კარგად იკითხებოდა პარტიის სათეატრო პოლიტიკა, მისი მოთხოვნები, ეპოქის სულისკვეთება და ამ ეპოქაში ქართული თეატრის ბედი. 4 ოქტომბრის ბრძანებით, ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსი შადური მიუთითებდა თეატრებს, რეპერტუარიდან ამოეღოთ „იდეურად და მხატვრულად შეუფერებელი პიესები“: კარლო კალაძის „ერთი ღამის კომედია“, გენო ქელბაქიანის „შესაფერი ჯილდო“, გრიგოლ ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“, „დასასრულის დასაწყისი“, ნატან რიბაკისა და იგორ სავჩინკოს „თვითმფრინავი ივვიანებს“, ბრაიტონის „სრულ შუაღამეს“, ხელმანის „მელიები“, ბენეტის „რატომ სდუმდა“, პინეროსის „სახიფათო ასაკი“, ბარსელიანის „სომეხი ქალი“, მიქაელიანის „ვარაზდატი“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> კრებული, 1946, გვ. 4.

ჩამოთვლილი პიესებიდან, მხოლოდ ქართული პიესები იდგმებოდა წამყვანი თეატრების სცენაზე (1945-46 სეზონი), თუმცა არცერთი მათგანი არ იყო საეტაპო და მათი სადადგმო ხარისხიც არ იყო საუკეთესო, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათ მაცურებელი ჰყავდა. ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად: კარლო კალაძის „ერთი ღამის კომედია“ ან გრიგოლ ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“, 50-ჯერ მაინც იყო ნათამაშები. რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმში დაცული სარეპეტიციო ჩანაწერებიდან ჩვენთვის ცნობილია, რომ ამ სპექტაკლების შესახებ არ ყოფილა გამოთქმული რაიმე შენიშვნა ან მოთხოვნა რომელიმე ეპიზოდის შეცვლის თაობაზე, არც იდეოლოგიურ მხარეზე იყო რაიმე მინიშნება. მხოლოდ რამდენიმე ჩანაწერი არსებობს საკვანძო სიტყვები: თეატრი, თოლია, ინტერპრეტაცია, ტრეპლევი, ზარეჩნაია, არკადინა, ტრიგორინი. „წარმოდგენა როგორც მხატვრულად ისე ტექნიკურად ჩატარდა სრულიად უნაკლოდ“ („დასასრულის დასაწყისი“). გვხვდება შენიშვნაც, რომელიც მხოლოდ ტექნიკურ მხარეს ეხება, რისი გამოსწორებაც შესაძლებელი იყო. მაგალითად: „ტირიფის“ ხისა და „ატმის“ ხეების სცენაზე ამ სახით გამოტანა აღარ შეიძლება“. სპექტაკლ „ერთი ღამის კომედიის“ პირველ მოქმედებაში, სუსტი ყოფილა სინათლე და სხვა.

აღნიშნული სპექტაკლები დადგმიდან დიდი ხნის შემდეგ მოიხსნა. თუ რატომ? ზუსტად პასუხის გაცემა ძნელია, თუმცა არსებული მასალების შეჯერებისა და პოლიტიკური კონტექსტის გათვალისწინებით, შესაძლებელია გარკვეული პასუხების პოვნა. ყველასათვის ცნობილია, თუ რა როლს თამაშობდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველო თეატრის ცხოვრებაში. ის არა მარტო თვალყურს ადევნებდა მათ მუშაობას, არამედ უშუალოდ ერეოდა შემოქმედებით პროცესში. სპექტაკლებს, რომლებიც თეატრში დიდი ხანი იდგმებოდა, რამდენიმე ეტაპი უკვე ჰქონდა გავლილი საკვანძო სიტყვები: თეატრი, თოლია, ინტერპრეტაცია, ტრეპლევი, ზარეჩნაია, არკადინა, ტრიგორინი. პიესის განხილვა, რეპერტუარის დამტკიცება, სპექტაკლის ჩაბარება. მაშ რამ გამოიწვია სპექტაკლების მოხსნა, რატომ შეიცვალა ვითარება? თუმცა, ფაქტია, რომ ამ აკრძალვებს თავისი მიზეზები გააჩნდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ პარტიამ წესები გაამკაცრა, რის გამოც დაიწყო თანამედროვე თემაზე უკვე დადგმული (ანუ პარტიისგან მოწონებული) სპექტაკლების რევიზია, რამაც გამოიწვია ზოგიერთი სპექტაკლის აკრძალვა.



ამ აკრძალვას ოთხი სპექტაკლი შეეწირა: კარლო კალადის „ერთი ღამის კომედია“, გენო ქელბაქიანის „შესაფერი ჯილდო“, გრიგოლ ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“ და „დასასრულის დასაწყისი“.

კარლო კალადის პიესა „ერთი ღამის კომედია“ 1945 წლის 29 მაისს რუსთაველის თეატრში დაიდგა (რეჟისორი – დიმიტრი ალექსიძე, მხატვარი – ელენე ახვლედიანი) ცნობილი მსახიობების თამარ ჭავჭავაძისა (სულიკო) და აკაკი ვასაძის (დათუნა) მონაწილეობით. გაზეთმა „კომუნისტმა“ სპექტაკლს დადებითი წერილი მიუძღვნა. რეცენზენტი აქებდა მსახიობთა შესრულებას, თამარ ჭავჭავაძის ბუნებრივ თამაშს, აკაკი ვასაძის ვირტუოზობას, „გმირის თვისებათა ყოველ დეტალს, ფსიქოლოგიურ ნიუანსს მსახიობი სრულყოფილ დახვეწამდე ამუშავებს. აკაკი ვასაძე როლის გახსნით დიდ დამაჯერებლობას აღწევს. განსაკუთრებით ძლიერია მსახიობი დივერსანტების შეპყრობის სცენაში და ფინალში“.<sup>1</sup> სტატიის ავტორი არც სხვა მსახიობებს აკლებდა ქებას (კობალაძე – არჩილი, მიხეილ ჩიხლაძე – ბაადური, რომელმაც მიმზიდველად გადმოგვიშალა დარბაისელი ქართველის გულღია პატიოსანი ადამიანის ბუნება სტეფანე ჯაფარიძე – მეტყვევ ბუხუტი ახვლედიანი, გიორგი გეგეჭკორი – ჩიტირეკია, ფელიკო ტანტურია – ჟუჟუნა, ლუბა ფოჩხუა – ია, რუსუდან ბერიძე – ჩიტოლია, ვუკოლი კინწურაშვილი – ლევანი). სპექტაკლის შესახებ დადებითად საუბრობდა ბესო ჟღენტიც. კრიტიკოსი ხაზს უსვამდა ელენე ახვლედიანის სცენოგრაფიას, მუსიკოს გულბათ ტორაძის, მსახიობ აკაკი ვასაძის ნამუშევრებს. შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის საშემსრულებლო დონე არ იძლეოდა მისი რეპერტუარიდან ამოღების საბაბს. პრობლემა, როგორც ჩანს, პიესის შინაარსი იყო, რომელიც, ერთი შეხედვით, სავსებით შეესაბამებოდა საბჭოთა დრამატურგიის თემატიკას. პიესაში მოქმედება 1942 წელს ხდება. მასში გადმოცემული ამბავი ერთ-ერთი სოფლის ყოფა-ცხოვრებას ასახავს, თუმცა სოფლის ყოველდღიური ცხოვრების ფონზე კარგად ჩანს თუ რა უჭირს ქვეყანას, რომ ქვეყანაში ომია. საბჭოთა ჯარები კავკასიაში გმირულად უტევენ, სოფლიდან წასულია ორი ახალგაზრდაც, რომლებიც იბრძვიან ფრონტზე...

1946 წლის 9 ივლისს, თბილისში ჩატარდა თეატრალური საზოგადოების მეორე პლენუმი (მეორე სხდომა). სხდომა მიეძღვნა 1945-1946 წლების ქართულ დრამატურგიაში მიმდინარე პროცე-

<sup>1</sup> ბახტურიძე, რუსთაველის, 1945.



სებს. გამომსვლელებმა (სიმონ მთვარაძე, ვასო პატარაია, კარლო კალაძე, აკაკი ფაღავა, აკაკი ხორავა და სხვები) დიდი ყურადღება დაუთმეს ქართულ დრამატურგიაში არსებულ პრობლემებსა თუ ნაკლოვანებებზე მსჯელობას. განიხილეს აღნიშნული ქართული პიესებიც, რომლებიც იმ დროისთვის ჯერ კიდევ არ იყო აკრძალული. პლენუმზე საანგარიშო მოხსენებით „დრამატურგია განვლილ სეზონში“ გამოვიდა კრიტიკოსი ბესო ჟღენტი. მან თავის მიმოხილვაში, სხვა პიესებთან (გიორგი შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“, სერგო კლდიაშვილის „ირმის ხევი“, სიმონ მთვარაძის „სახსოვარი“, ვიქტორ გაბისკირიას „მარტოსული“ და სხვა) ერთად, ისაუბრა აღნიშნული პიესების დადებით და უარყოფით მხარეებზე. კარლო კალაძის პიესაზე „ერთი ღამის კომედია“ ბესო ჟღენტმა თქვა: „პიესაში ასახული მოვლენები ემსახურება ჩვენი დიდი სინამდვილის ასახვას, თუმცა მთელ რიგ შემთხვევაში ვერ გადმოგვცემს სწორად სოფლის ცხოვრებას, უფრო მეტად პირადული განწყობა იქმნება, ვიდრე ის, რაც უნდა იყოს ომის წლებში“.<sup>1</sup> კრიტიკოსმა შენიშვნაში იგულისხმა პიესის სიუჟეტში ომის თემის, სოფლის საბრძოლო სულისკვეთების და საომარი განწყობის ზედაპირული ჩვენება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბესო ჟღენტმა აღნიშნა, რომ „რამდენიმე პერსონაჟის კოლორიტი უფლებას აძლევს იყოს რეპერტუარში“. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლი ერთი წლის შემდეგ მოხსნეს. მოხსნის მიზეზი არავის დაუკონკრეტებია, არც მხატვრულ ღირებულებაზე იყო რაიმე მინიშნება. ბრძანებაში მხოლოდ ზოგადი განმარტება იყო: „მორალურად და მხატვრულად შეუფერებელი“. ვერავინ იფიქრებდა, რომ ოფიციალურ ნებართვით დადგმული სპექტაკლი, იმავე ოფიციალურ ბრძანებით მოიხსნებოდა. მოხსნის მიზეზი კი, როგორც ჩანს, თეატრის რეპერტუარზე გამკაცრებული კონტროლი იყო, ვინაიდან მოსკოვის საკავშირო 26 ავგისტოს დადგენილება „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების შესახებ“, ახალი გამოქვეყნებული იყო. თბილისში ძალიან ფრთხილობდნენ, ეშინოდათ, რომ საბჭოთა თემზე დადგმული სპექტაკლი მაყურებელზე ვერ ახდენდა განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას. ის რომ მოქმედება პიესაში 1942 წელს ხდება, მაგრამ არ არის წარმოდგენილი საომარი სულისკვეთება და მეტი ყურადღება ეთმობოდა სოფლის ცხოვრების ამბავს, ვფიქრობ, შემდგომ ამას მიაქციეს ყურადღება. ამის

1 საქართველოს, მწერალთა, ფონდი 21, ანაწერი 1, საქმე 9.

თქმის საფუძველს თავად ხელოვნების სამმართველოს უფროსის მოხსენება გვაძლევს. სამ ოქტომბერს ჩატარებული ხელოვნების სამმართველოს კრებაზე, შადურმა გააკრიტიკა კარლო კალაძის პიესა, მან კერძოდ თქვა: „ამ პიესაში ყალბად არიან დანახულნი საბჭოთა ადამიანები. პიესა ეხება სამამულო ომის პერიოდს, მიუხედავად ამისა, არ არის ნაჩვენები გმირობა და პატრიოტიზმი, ფანდურისა და ღრეობის ხმები ისმის“.<sup>1</sup>

კარლო კალაძის პიესა „ერთი ღამის კომედიის“ შემდეგ, რუსთაველის თეატრმა მორიგი პრემიერა შესთავაზა საზოგადოებას – გრიგოლ ბერძენიშვილის „ტირიფის ქვეშ“, რომელიც 1945 წლის 27 ივნისს დაიდგა (რეჟისორი – სერგო ჭელიძე, მხატვარი – კორნელი სანაძე, კომპოზიტორი – იონა ტუსკია). მოგვიანებით ეს სპექტაკლიც აკრძალულთა კატეგორიაში მოხვდა. რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმში, სპექტაკლის ირგვლივ ჩანაწერები არ მოიძებნება, მაგრამ საბედნიეროდ, ეროვნულ არქივში დაცულია თეატრალური საზოგადოების პლენუმის სტენოგრაფიული ოქმი, რაც გარკვეულწილად საშუალებას გვაძლევს მცირე დასკვნები მაინც გამოვიტანოთ სპექტაკლის აკრძალვის გამომწვევ მიზეზებზე.

გრიგოლ ბერძენიშვილის პიესა „ტირიფის ქვეშ“, როგორც ჩანს, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, ვინაიდან საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში (ჭიათურა, ხარაგაული, ყვარელი, ფოთი და სხვა) იდგმებოდა. კრიტიკოსმა ბესო ჟღენტმა პიესა შეაფასა, როგორც „საბჭოთა დრამატურგიის დაბალი დონე, ვინაიდან მთავარი გმირები სიყვარულის, მეგობრობის საკითხში იქცევიან ისე, როგორც არ შეეფერება საბჭოთა ადამიანის მორალურ შეგრძნებებს... გაუმართლებელია საქციელი მეგობრის, რომელიც სარგებლობს შემთხვევით და მის საცოლეს ეპატრონება იმ დროს, როდესაც მეგობარი ფრონტზეა და სამშობლოს იცავს... ასეთი საქციელი არ შეეფერება საბჭოთა ადამიანის მორალურ შეგნებას... ჩვენი მაცურებელი ვერ შეეგუება მორალური შეგნების გაყალბებას“.<sup>2</sup>

მოყვანილი მაგალითი – ერთი მეგობრის არამეგობრული დამოკიდებულება მეორე მეგობრის მიმართ, რასაკვირველია, არ იწვევს სიმპათიას, მაგრამ მისი საქციელი ზოგად ადამიანური ღირებულებებით კი არ შეფასდა, არამედ საბჭოთა პარტიული ხედვიდან იყო ნაკარნახევი. საბჭოთა ადამიანის მორალური სახე მაცუ-

1 გაზეთი ლიტერატურა, საქართველოს, 1946.

2 საქართველოს, მწერალთა, ფონდი 21, ანაწერი 1, საქმე 9.



რებელს ყოველთვის სპექტაკი უნდა ენახა, მისაბადი რომ ყოფილიყო საზოგადოებისათვის. ამ შემთხვევაში, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ პერსონაჟის მორალური მხარე იყო მთავარი მიზეზი, რამაც სპექტაკლის მოხსნა გამოიწვია.

გრიგოლ ბერძენიშვილის მეორე პიესაც ვერ ასცდა ცენზურის მარწუხებს. სპექტაკლი „დასასრულის დასაწყისი“ 1946 წლის 10 ივლისს რუსთაველი თეატრში დაიდგა (რეჟისორი – აკაკი ვასაძე, სერგო ჭელიძე, მხატვარი – დიმიტრი თავაძე). რამდენიმე თვეში რეპერტუარიდან ამოიღეს. (რუსთაველის ეროვნული თეატრის მუზეუმში, შემორჩენილია მხოლოდ სპექტაკლის ჩაცმულობის, რეკვიზიტის, ფეხსაცმლის აღწერილობის ჩანაწერი). სპექტაკლის სიუჟეტი 1942 წელს აფხაზეთის სოფელში ხდება. ისტორიიდან ცნობილია, რომ ამ დროს სტალინმა ლავრენტი ბერია გააგზავნა კავკასიის ფრონტზე. მართალია, ბერია არ ჩანს პიესაში, მაგრამ იგულისხმება. პიესა მთავრდება წითელი არმიის იერიშზე გადასვლით. პიესა თავისი მხატვრული ღირებულებით ვერ შეესაბამება ავტორის მიერ არჩეულ თემას. სპექტაკლს, როგორც ჩანს, აკლდა სიმწვავე, საბრძოლო სულისკვეთება.

რეპერტუარიდან ამოსაღები სპექტაკლებიდან, სამი რუსთაველის თეატრში დაიდგა, ერთი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში. გენო ქელბაქიანის პიესამ „შესაფერი ჯილდო“ (დაიდგა 1945 წლის 30 დეკემბერს. რეჟისორი – პიერ კობახიძე, მხატვარი – ია იაკაშვილი, კომპოზიტორი – არჩილ კერესელიძე) თეატრალური საზოგადოების სხდომაზე ყველაზე დიდი კამათი გამოიწვია. პიესაც დაიწუნეს და ავტორის გამოსვლაც გააკრიტიკეს (გენო ქელბაქიანის გამოსვლა სტენოგრამაში ფიქსირდება, ხოლო ტექსტი არ არის). კერძოდ, პიესის შესახებ ითქვა: ამ პიესას არც მორალი და არც აზრი არ გააჩნიაო, პიესა უაზრო შეკოწიწებულ მელოდრამასა და ვოდვილის ნარევს წარმოადგენსო, ამ პიესაზე დიდი დრო დაიხარჯა, ის დადგა მარჯანიშვილის თეატრმაო და სხვა. პიესის დაწუნების ძირითადი არგუმენტი აქაც საბჭოთა მორალის არასწორად ჩვენება იყო, მაგრამ საქმე აქ უფრო რთულდებოდა, ვინაიდან ომის გმირს ეხებოდა. მთავარი გმირი ვალიკო ნებაძე ცოლ-შვილს ღალატობს, სხვა ქარაფშუტა ქალს ირთავს და მასთან ერთად უდარდელად ცხოვრობს. როდესაც ომი დაიწყება, სამშობლოს დაცვას გადაწყვეტს. ფრონტზე წასული ვალიკო წერილს არ იწერება. მეორე ცოლმა ლამარამ ჩათვალა, რომ ვალიკო მოკვდა და კვლავ



საქმროს ეძებდა. ყოფილი ცოლი ელენე კი მისი ერთგული რჩება და ხელახალ გათხოვებაზე უარს ამბობს. ერთ დღეს ლამარა ვალიკოსგან იღებს წერილს, რომ ის თბილისშია. დაჭრილია, თან ორივე ფეხი მოაჭრეს და შველა უნდა. ვალიკოს დაჭრის ამბავს იგებს მისი ყოფილი ცოლიც და შვილთან ერთად მიდის ელენესთან, რათა გაიგოს ვალიკოს ამბავი. მეორე ცოლს, ლამარას, არაფერში სჭირდება ხეიბარი ვალიკო, ამიტომ უთმობს ელენეს მოსავლელად. ამ დროს ჩნდება ვალიკო, რომელმაც გაიგო ლამარას გათხოვების სურვილი და მისთვის გამოსაცდელი წერილი დაწერა. სინამდვილეში, ის ჯანმრთელია და უფრო მეტიც, ომში გამოჩენილი ვაჟკაცობისთვის ბევრი მედალი დაიმსახურა. საბოლოოდ, ვალიკო ხვდება თავის შეცდომას, მოხვევს ცოლ-შვილს ხელს და სახლში წაიყვანს. პიესაში, ნათელია, რომ ვანიკოს სახე არ იყო საბჭოთა მორალური კრიტერიუმებით წარმოდგენილი. პიესის დაწუნების საბაბიც ვალიკოს პერსონაჟთან იყო დაკავშირებული. კამათი გამოიწვია ვალიკოს გადაწყვეტილებამ, სამშობლოს დასაცავად ფრონტზე წასულიყო, ვინაიდან საბჭოთა იდეოლოგიიდან გამომდინარე, ვალიკოს გმირობა შეუსაბამო იყო ცოლ-შვილის მოღალატე კაცის ბუნებასთან. მიუხედავად იმისა, რომ ვალიკომ ბოლოს თავისი საქციელი ინანა და ცოლ-შვილს შეურიგდა, მაინც მისი პერსონაჟი მორალურად მიუღებელი დარჩა პარტიისთვის. იმ შემთხვევაში, თუ ვალიკო ცოლ-შვილს არ უღალატებდა და ომის გმირიც გახდებოდა, მაშინ პარტიის შექებასაც დაიმსახურებდა.

პერსონაჟის ხასიათი უნდა ყოფილიყო დამაჯერებელი და თანმიმდევრული, ვინაიდან საქმე ეხებოდა არა უბრალოდ საბჭოთა ადამიანს, არამედ სამამულო ომის საბჭოთა გმირს, რომელიც მწიგნობრებზე მისაბაძი უნდა ყოფილიყო. ქელბაქიანის პიესის მიხედვით ისე გამოვიდა, თითქოს „სამამულო ომის გმირობა არც თუ ისე დიდი საქმე ყოფილა, არც დიდი მწიგნობა, არც დიდი გონიერება და ნებისყოფა ყოფილა საჭირო. იქნებ ავტორს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ გარდაიქმნა ომში გმირად მდებალი ადამიანი... არა, არც ბოლო სცენა ვარგა მისი ლამარასთან. თუ უყვარდა, იქნებ იმისგანაც მოესმინა ახსნა. არა, საბჭოთა ადამიანები ასე იოლად არ სწყვეტენ ოჯახურ ურთიერთობას, სიყვარულის საკითხს. საბჭოთა თეატრს არ უნდა ეცალოს „შესაფერი ჯილდოს“ მსგავსი პიესების-თვის“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ჟღენტი, ლიტერატურა, 1946, N18, გვ. 2.

ვანელები აგებდნენ პასუხს. სამხატვრო ხელმძღვანელების ასეთი აქტიური ჩართვა პიესის წერის პროცესში გამოწვეული იყო პარტიის მხრიდან „სწორი იდეოლოგიური“ ხაზის გატარების მოთხოვნით. მხოლოდ საბჭოთა თემატიკაზე დაწერილი პიესა იყო განსაკუთრებული დაკვირვების ქვეშ. მოთხოვნა მოთხოვნად რომ არ დარჩენილიყო და სასურველი შედეგიც მიეღოთ, გაკონტროლების კიდეც ერთი მექანიზმი შემუშავდა. სამხატვრო ხელმძღვანელებს ყოველი თვის 15 რიცხვში სამმართველოსათვის უნდა მოეხსენებინათ, თუ როგორ მიდიოდა პიესებზე მუშაობა. თეატრის დირექტორებს კი ეკრძალებოდათ სარეპერტუარო გეგმით გაუთვალისწინებელი პიესების დადგმა და ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს ნებადაურთველად ცვლილებების შეტანა რეპერტუარში. ეს იყო სამმართველოს მკაცრი მოთხოვნა და ვინც ამ წესს დაარღვევდა – „დაედებოდათ დისციპლინარული სასჯელი თანამდებობიდან მოხსნამდე, როგორც ანტისახელმწიფოებრივი პრაქტიკის დამშვებთ“.<sup>1</sup>

თბილისის თეატრების გარდა, ყურადღება მიექცა რაიონულ თეატრებსაც. რაიონულ თეატრებშიც უნდა მომხდარიყო რეპერტუარის გაწმენდა. თანამედროვე შინაარსის საბჭოთა პიესების შექმნა მათთვისაც სავალდებულო იყო. ეგრეთ წოდებული მეორე ჯგუფის თეატრებს: მოზარდ მაყურებელთა, სოხუმის, ბათუმის, ქუთაისის, გორის თეატრებს უნდა წარედგინათ ანგარიში, თუ რომელ დრამატურგებთან რა თემებზე იმუშავებდნენ. საბჭოთა თემაზე დაწერილი პიესების შექმნა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მწერალთა კავშირის წინაშე დასვეს საკითხი, თანამედროვე პიესების შექმნაში აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ, არა მარტო დრამატურგებს, არამედ სხვა ჟანრის მწერლებსაც.

თეატრების მუშაობისთვის თვალყური უნდა ედევნებინა სათეატრო განყოფილების უფროს ბუხნიკაშვილს, რომელიც შემდეგ ამ მუშაობის შესახებ წერილობით მოახსენებდა ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროს შადურს.

აღნიშნული ბრძანებები და დებულებები ქმნიდნენ მნიშვნელოვან დოკუმენტს მე-20 ს-ის 40-იანი წლების ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ვიმსჯელოთ ამ პერიოდის ქართული თეატრისა და საზოგადოდ ხელოვნების განვითარებაზე.

<sup>1</sup> კრებული, 1946, გვ. 8.

**ბიბლიოგრაფია:**

1. ბახტურიძე პ., რუსთაველის თეატრის დადგმა, გაზ. კომუნისტი 1945, 17 ივნისი, N119;
2. გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1946, N40, 11 ოქტომბერი, საქართველოს თეატრების, ხელმძღვანელი მუშაკების და კრიტიკოსთა რესპუბლიკური თათბირი;
3. კრებული დადგენილებები და განკარგულებები, თბ., 1946, N1;
4. ჟღენტი ბ. შესაფერი ჯილდო მარჯანიშვილის თეატრში, გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1946, 26 აპრილი, N18;
5. საქართველოს ეროვნული არქივი, მწერალთა კავშირის ფონდი – 21, ანაწერი – 1, საქმე – 9;
6. შადური რ. საბჭოთა საქართველოს ხელოვნების ამოცანები, გაზ. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1946, 1 ივნისი, N23.



## თამარ ცაგარელი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის  
ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თეატროლოგი

## სათეატრო ხელოვნების თეორიის ევოლუსცია (ზოგადი მიმოხილვა)

*საკვანძო სიტყვები: თეატრი, ისტორია, კრიტიკა, თეორია,  
მეცნიერება*

სათეატრო ხელოვნების საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე სასცენო შემოქმედებამ არაერთგზის განიცადა ფერისცვალება. მხედველობაში მაცეს არა მხოლოდ წმინდა ხელოვნებისეული ცვლილებები, არამედ სათეატრო საქმისწარმოების პროცესიც. მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ეპოქის თეატრი სხვადასხვაგვარად წყვეტდა აღნიშნულ პრობლემებს, რამდენიმე საერთო ნიშანი მაინც განსაკუთრებულად გამოიკვეთა:

1. თეატრი, როგორც საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი, ყოველთვის იყო მმართველი რგოლის ყურადღების ცენტრში, როგორც სოციუმზე ზემოქმედების უნივერსალური საშუალება;
2. თეატრი ეხმიანებოდა რა ეპოქის სულისკვეთებას, ასრულებდა რა მმართველი ელიტის დაკვეთას, ითვისისწინებდა საზოგადოების მოთხოვნასაც და ცდილობდა, უმეტესად, ალეგორიული მინიშნებით წარმოეჩინა უმთავრესი იდეები, მნიშვნელოვანი პრობლემები და მაყურებელზე აქტიური ზემოქმედებით ეთანამშრომლა სამოქალაქო საზოგადოების ჩამოყალიბების პროცესში;
3. მთავრად იდეათა, ესთეტიკათა, ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობითსა თუ აქტუალურ პრობლემათა სასცენო ადაპტაციასთან ერთად, ხვეწდა გამომსახველობით ფორმებს და აგნებდა წამყვან ტენდენციათა შესაბამის საშუალებებს, ამით კი, განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე წყვეტდა შემოქმედებითსა თუ ადმინისტრაციულ-ფინანსურ და ტექნიკურ საკითხებს.

მსოფლიო სათეატრო ხელოვნება, როგორც ერთიანი და შენაკადური სისტემით არსებული მოვლენა, განვითარების კანონთა თანახმად, „მარტივი“ ფორმებით დაწყებული, თანამედროვე კონცეპტუალური რეჟისორული თეატრის მიგნებათა ჩათვლით, ერთი სახეობის სასცენო შემოქმედებიდან „გადადიოდა“ უფრო რთულ ფაზაში, და მიუხედავად თეატრალური ხელოვნების ეფემერული ბუნებისა, მისი არქეტიპული სამყაროს თაობაზე კი, გარკვეული ინფორმაციაა შემორჩენილი. ამ მასალის წყალობით კი, შესაძლებელია ვიმსჯელოთ თეატრის გენეზისის იმ სახეობაზე, რომლის შემწეობითაც უკვე ორ ათასწლეულზე მეტია, რაც მსოფლიო პროფესიული თეატრი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ცივილიზაციის განვითარებაში.

თუკი თეატრის ისტორიას განვიხილავთ ეპოქების მიხედვით, იგივე სვლა შესაძლებელია გამოვიყენოთ თეატრზე შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურის და მასზე გამოთქმული აზრების შესწავლის დროსაც.

ამიტომაც, სათეატრო აზრის ევოლუციის მთელი პერიოდი, ანტიკური ეპოქიდან პოსტმოდერნულ ეპოქამდე – განვიხილოთ, როგორც გარკვეული დროის მონაპოვარი, რომელიც ასახავს პერიოდის დინების პროცესს.

ამგვარად, სათეატრო აზრის კვლევისას, რომელიც გამოხატულია სათეატრო ლიტერატურაში, შესაძლებელია გამოვიყენოთ ქრონოლოგიური დანაწევრების სახით, რომელიც მეცნიერულ მიმოქცევაში დიდი ხანია დამკვიდრდა:

- I. ანტიკური, ძველი აღმოსავლეთი;
- II. შუა საუკუნეები;
- III. აღორძინება;
- IV. განათლების ეპოქა;
- V. ახალი ეპოქა;
- VI. მოდერნული, სტრუქტურალიზმის, პოსტსტრუქტურალიზმის, პოსტმოდერნული ეპოქების სათეატრო ლიტერატურის ნიმუშები.

ნაშრომები, რომლებშიც განხილულია სათეატრო ხელოვნება, შესაძლებლად მიგვაჩინა შევისწავლოთ ამ ქრონოლოგიის მიხედვით. ვინაიდან, აღნიშნული პრობლემების კვლევა-ძიება, უნდა დაიწყოს ანტიკური ეპოქიდან, რის საშუალებასაც თავად თეატრის ისტორია გვაძლევს. „შუა საუკუნეებში მოხდა სათეატრო



ხელოვნების დიფერენციაცია, შეიქმნა სამი სათეატრო სანახაობითი კულტურა (სამოედნო თეატრი, საკარო თეატრი და საეკლესიო სანახაობა) და ჟანრებიც<sup>1</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში აქცენტი გადატანილი იყო იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ სათეატრო ესთეტიკაზე, ნაწილობრივ მაინც, გამოიკვეთა ანტიკურ სანახაობათა კულტურის რამდენიმე ასპექტი, რომელთა უგულვებლყოფა სათეატრო აზრის ანალიზის დროს შეუძლებელია. ეს იყო რიტუალი. მედიევისტიკის თეატრი, მისი გამომსახველობითი ფორმებით, პირველ რიგში, სწორედ რომ რიტუალით ახდენდა გავლენას შუა საუკუნეების საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ამისდა მიხედვით ჩამოყალიბდა სათეატრო ლიტერატურის სახეობაც. ხოლო, აღორძინების ეპოქამ, თუ გავითვალისწინებთ, თუნდაც, ტერმინს, სრულიად ახალ საფეხურზე აიყვანა სასცენო ხელოვნება, გამოიყენა და შეისწავლა რა ანტიკური ეპოქის მიღწევები. შემდგომ კი, სათეატრო სასიცოცხლო სივრცემ თვისებრივი ცვლილება განიცადა, შესაბამისად, სათეატრო კვლევებმაც. ამიტომაც შესაძლებლად მიმაჩნია აღნიშნული თემა – „სათეატრო აზრის ევოლუცია“ – რომელიც ჩემი მრავალწლიანი კვლევის ობიექტია, მხოლოდ სამი ეპოქის სათეატრო აზრის ანალიზს (ანტიკური, ძველი აღმოსავლეთი, შუა საუკუნეები და იტალიის რენესანსის ეპოქის ჩათვლით) დაეყრდნოს, სადაც გარკვეულ კანონზომიერებათა ჩამოყალიბებით ხდება მისი შესწავლა. თუნდაც იმ მიზეზით, რომ შემდგომ იწყება თვისებრივი ცვლილება თავად სასცენო შემოქმედებებისა და შესაბამისად, სათეატრო კვლევაც თვისებრივ ტრანსფორმაციას განიცდის.

როგორც ცნობილია, ტერმინი თეატრის მეცნიერება მაქს ჰერმანმა შემოიღო და დაამკვიდრა სამეცნიერო თუ პრაქტიკულ მიმოქცევაში. მოდერნულმა თეატრმცოდნეობამ თვისებრივად შეცვალა ამ დარგის კვლევა-ძიებათა ამოცანა, შესწავლის საგანი და მიაგნო კვლევის მეთოდსაც. შესწავლის საგნად აღიარეს სპექტაკლი და არა დრამა, ხოლო მეცნიერთა მიერ მიკვლეულ მეთოდთაგან, ჩემი აზრით, ყველაზე ოპტიმალურია მაქს ჰერმანის მიერ აღმოჩენილი „რეკონსტრუქციის პროცესი“<sup>2</sup>.

თეატრის მეცნიერებას კავშირი აქვს ფოლკლორთან, რელიგია-მითოლოგიასთან, მუსიკასა და ცეკვის ისტორიასთან, პოლი-

1 Fiero, The Humanistic, The First, 1998, P. 20.

2 ინსარაიძე, თეატრისმეტყველება, 1993, გვ. 561.



ტიკასთან, სოციოლოგიასთან, ფსიქოლოგიასთან, ესთეტიკასთან, ფილოსოფიასთან, ტექნიკასთან, არქეოლოგიასა და ფილოლოგიასთან, დავუმატებდი თანამედროვე ზუსტსა თუ ჰუმანიტარულ მეცნიერთა მიგნებებსაც. აქედან გამომდინარე, მთელი გზა, ანტიკური პერიოდიდან პოსტმოდერნულ ეპოქამდე, შესაძლებელია ორ ეტაპად განვიხილოთ:

I. სათეატრო ლიტერატურა და მასში გამოთქმული აზრი, რომელიც შეიქმნა დასაბამიდან XIX საუკუნის დასასრულისთვის;

II. მოდერნული თეატრის მეცნიერების სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის შემდგომი პერიოდი;

სათეატრო ლიტერატურამ შემოგვინახა საერთოდ სალიტერატურო აზროვნებისთვის დამახასიათებელ სახეობათა ფორმები: თეორიული განსჯანი, თეატრის ისტორიის ნარკვევები, ესეები, მოგონებები, ინტერვიუები, სოციოლოგიური გამოკვლევები, ფსიქოლოგთა მიერ სასცენო შემოქმედების კვლევა და ა.შ. თეატრმცოდნეობა, როგორც სათეატრო ხელოვნების პრიორიტეტული შემსწავლელი დარგი, XX საუკუნეში დაინტერესდა თავისი „წარმომავლობისა“ და „გენეზისის“ მიკვლევით. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა, რომ უმეტესად შესწავლილია ფილოსოფოსთა განსჯანი და სათეატრო კრიტიკის ნიმუშები. ეს ნაშრომები, უმეტესწილად, განიხილავენ ამა თუ იმ ქვეყნისა თუ ეპოქის გარკვეული პერიოდის, რამდენიმე წლის ან თუნდაც ნახევარი საუკუნის, თეორიასა და სათეატრო კრიტიკას. „ხელოვნების დასაწყისში იყო არა მეცნიერი, არამედ ხელოვანი“ – წერდა ოტტო ბრამი.<sup>1</sup> აქედან გამომდინარე, ჯერ უნდა აისახოს გზა თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა წარმოშობა-განვითარებისა, რომ, მასზე დაყრდნობით, შესაძლებელი გახდეს განსაზღვრული თეორიული კანონზომიერების ჩამოყალიბება. ეს კი, თავის მხრივ, ნათელს ხდის, რომ თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა წარმოშობა-განვითარების გზა, „თეატრის ისტორია თეატრის მეცნიერების შემადგენელი ნაწილია და არა პირიქით... ის არის არა მიზანი, არამედ, მხოლოდ გზა მიზნისაკენ, ერთი საშუალება. ის გვასწავლის ყველა დროისა და ხალხის თეატრს, სცენას, მსახიობის ხელოვნებას, ტექნიკას“.<sup>2</sup> ამიტომ, პირველად უნდა მოვხაზოთ, მხოლოდ მთავარ შტრიხებში, თეატრის მხატვრულ ნაწარმოებთა წარმოშობა-განვითარების გზა, რომ

1 Brahm, Some, 2001, P. 36.

2 არისტოტელე, პოეტიკა, გვ. 4.

მასზე დაყრდნობით შესაძლებელი გახდეს თეატრის კანონზომიერების თეორიული საფუძვლების ჩამოყალიბება, რამდენადაც ეს შესაძლებელია თეატრის მეცნიერების დღევანდელ დონეზე. საუკუნეთა მანძილზე სხვადასხვა ავტორი იკვლევდა დრამას, როგორც ლიტერატურის ჟანრს. აქ აღმოსაჩენია და გასავლენია სადემარკაციო ხაზი.

ის გამოკვლევები, რომლებიც შექმნილია დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრის, განსჯისა და შესწავლისათვის, ლიტერატურათმცოდნეობის განშტოებას წარმოადგენს, ხოლო დრამა, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, როგორც გამოსახვის ფორმათა მოკარნახე მოცემულობა, თავადაა სპეციალისტთა შემეცნების ობიექტი და ამ სახის ნაშრომებიც სათეატრო ლიტერატურის ერთ-ერთი განშტოებაა. „სასცენო შემოქმედების შესწავლა, მისი ისტორიის კვლევა, ცალკეული ასპექტების გაშუქება, ძალზე გართულებულია, ვინაიდან ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში შესწავლის ობიექტის ეფემერულობა მეცნიერული კვლევა-ძიების ტრადიციული ფორმების გამოყენებას ნაკლებად ემორჩილება. თეატრის ისტორია წარმოდგენების, სპექტაკლების, სანახაობების ისტორიაა და არა დრამის ისტორია, რომელიც თეატრის ისტორიის მხოლოდ შემადგენელი ნაწილია, როგორც მსახიობის ხელოვნების, თეატრალური მხატვრობის, თეატრალური მუსიკის, თეატრალური კოსტიუმების თუ თვით თეატრის შენობების ისტორია“.<sup>1</sup>

ყოველი სახისა და ეპოქის თეატრალურ საწყისშია მიმიკური გამოსახვა, რასაც ხშირად ერთოდა ვერბალური აქტივ. ამგვარი გამოსახვის უძველესი ფორმა კი, უნდა ვეძიოთ ადამიანის „შეუბოჭავი“ გრძნობიერებით გააზრებულ გამოსახვაში, რომელიც დასაბამიდან გვევლინება ყოველ ეპოქასა და ტომში, ხალხში, ერში. არისტოტელე იზიარებდა სამართლიან შეხედულებას, რომ „თამაში და მისწრაფება წაბაძვისაკენ სულის ყველაზე უფრო ადრინდელ და ელემენტარულ აღგზნებას მიეკუთვნება“.<sup>2</sup> განვითარების ისტორიით ის უფრო ხნიერია, ვიდრე რელიგია. ამდენად, სათეატრო ლიტერატურის შესწავლა, ამ ობიექტური წინააღმდეგობის გათვალისწინების გარეშე, შეუძლებელია. ვინაიდან კვლევის ობიექტი განსაზღვრავს მისი შესწავლის საშუალებებს, ამიტო-

<sup>1</sup> Gloria, The Humanistic, 1998. P. 22.

<sup>2</sup> არისტოტელე, პოეტიკა, 1979. გვ. 7.



მაც სათეატრო ლიტერატურისა და მასში გამოთქმული აზრისთვის საუკუნეთა მანძილზე დამახასიათებელი ხდება სხვადასხვა სპეციალისტთა მიერ მათი კვლევისათვის ნიშანდობლივი ფორმების გამოყენება. ეს პროცესი გაგრძელდა მას შემდეგაც კი, რაც გამოიკვეთა მოდერნული თეატრმცოდნეობა და მისი კვლევის ფორმები.

შესაძლებელია სათეატრო აზრის ევოლუცია ორი ეტაპითა და სამი სახეობით განისაზღვროს. ამასთანავე, სათეატრო ლიტერატურა, რომელშიაც „ჩაქსოვილია“ ამა თუ იმ ეპოქის აზრი, შესაძლებელია, კიდევ დაიყოს შემდეგ სახეობებად: მიმოხილვა, საკუთრივ სასცენო ნიმუშების აღდგენა-ანალიზი, თეორიული განსჯანი.

ამგვარად, მოკლედ მიმოვიხილე სათეატრო ხელოვნების განვითარების გზა, რაც გახდა მიზეზი სათეატრო აზრის ევოლუციის ანალიზისა, მისი ცალკეული ნაწილების კვლევა-ძიებისა, რომელიც რამდენიმე საუკუნეს მიითვლის.

#### ბიბლიოგრაფია:

- არისტოტელე, პოეტიკა, სერგი დანელიას წინასიტყვაობით, თბ., გამომცემლობა „განათლება“, 1979.
- ინასარიძე კ., თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1993.
- Otto Brahm. Some Words about the Theatre. Vienna. 2001. Second Edition.
- The Humanistic Tradition, Gloria K. Fiero. The First Civilization and the Classical legacy, 1998. Fiero Gloria K. The Humanistic Tradition, The First Civilization, and the Classical legacy, 1998.





# კინოპედაგოგობა





## ზვიად დოლიძე,

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

## იტალიური კინო 1970-იან წლებში

*საკვანძო სიტყვები: ეროვნული კინო, დებიუტანტები, ჯალო,  
პოლიციეტესკო, სკანდალები*

იტალიაში უკიდურესად დაძაბული სიტუაცია სუფევდა, ვინაი-  
დან ნეოფაშისტური ჯგუფები, ან კომუნისტების მიერ მართული, ე.  
წ. „წითელი ბრიგადები“, ან კიდევ სხვა შეიარაღებული ორგანიზა-  
ციები აწყობდნენ მანიფესტაციებს, ტერორისტულ აქტებს, მკვლე-  
ლობებს, ბიზნესმენებისა თუ პოლიტიკური პერსონების გატაცებას  
და ა. შ. ამაში მათ ხელს უწყობდა პრესის ზოგიერთი წარმომად-  
გენელი, ასევე ცალკეული სამოქალაქო აქტივისტი და, უმეტეს  
შემთხვევაში, ყოველივე ჰბრალებოდა ანარქისტებს. წამყვანი  
მემარჯვენე პოლიტიკური პარტიები ცდილობდნენ, შეენარჩუნებინ-  
ნათ საპარლამენტო რესპუბლიკა. 1970-იანი წლები ქვეყნის ისტო-  
რიაში შევიდა „ტყვიის წლების“ სახელით.

ეროვნული კინოწარმოება სასურველ კალაპოტში მიედინე-  
ბოდა. ფილმების მწარმოებელი კინოკომპანიების რიცხვი ავიდა  
400 ერთეულზე. იტალიელი კინემატოგრაფისტები იღებდნენ საინ-  
ტერესო პროდუქციას, რომელიც წარმატებით გადიოდა როგორც  
ადგილობრივ კინობაზარზე, ისე საზღვარგარეთ. მათი ნამუშევრე-  
ბის დიდი ნაწილი მცირე თანხა ჯდებოდა, სამაგიეროდ, უფრო მე-  
ტი შემოსავალი მოჰქონდა იტალიური კინოთეატრებიდან, ვიდრე  
ამერიკულ ფილმებს. ამავე დროიდან იწყება ტელევიზიის ფარ-  
თო ჩარევა კინოწარმოებით პროცესებში, რადგან სატელევიზიო  
არხებს თავადაც ესაჭიროებოდათ ხარისხიანი კინოპროდუქცია.  
ისინი დაჟინებით მიილტვოდნენ კინოკომპანიებთან სათანამშ-  
რომლოდ, ერთობლივი ფილმების შექმნის მიზნით ან საკუთარი  
შემოქმედებითი ძალებით ამზადებდნენ სატელევიზიო კინოსურა-

1 Morando, Auteurs, 1997, p. 594.



თებს. აღნიშნულმა გარემოებამ, ახლო მომავალში, ბევრი რამ და-  
 აკლო ტრადიციულ კინოწარმოებას.

წარმატებული გამოდგა ბერნარდო ბერტოლუჩის ფილმი  
 „კონფორმისტი“ (1970), რომელშიც წარმოჩნდა 30-იანი წლების  
 იტალიური ფაშიზმის ზეობის ხანა. კრიტიკამ მაღალი შეფასება  
 მისცა მას, ხოლო ვიტორიო სტორაროს უზადო საოპერატორო  
 ხელოვნებამ დაიმსახურა უცხოელი, განსაკუთრებით ამერიკელი  
 კოლეგების, აღფრთოვანება.

დარიო არჯენტოს სადებიუტო კინოსურათი „ბროლისბუმ-  
 ბულიანი ჩიტი“ (1970) იქცა საშინელებათა ფილმის, თრილერისა და  
 ეროტიკის თავისებური ნაზავის – ჯალოს მნიშვნელოვან ნიშანსვე-  
 ტად. ტერმინი „ჯალო“ მოდის იტალიური სიტყვიდან „ყვითელი“.  
 ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-იანი წლების მიწურულს იტალიაში გა-  
 მოიგა და პოპულარობით სარგებლობდა უცხოელი მწერლების  
 დეტექტიური რომანების სერიები. თითოეულ მათგანს ყვითელი  
 ფერის ყდა ჰქონდა. თავად იტალიელებმა მეორე მსოფლიო ომის  
 შემდგომ პერიოდში წამოიწყეს ასეთი ნაწარმოებების წერა. 60-  
 იან წლებში მარიო ბავამ გადაიღო რამდენიმე დაბალბიუჯეტიანი  
 ჯალო, თუმცა მათ ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინეს ეროვნულ  
 კინობაზარზე. არჯენტოს ნამუშევარმა იმდენად გააღვივა ინტერე-  
 სი ამ ქვე-ჟანრის მიმართ, რომ სხვებმაც მოიძიეს მსგავსი ლიტე-  
 რატურული პირველწყაროები, გადაამუშავეს და გაამწვავეს მათი  
 სიუჟეტები აუდიტორიის დასაშინებლად და შეუდგნენ ფილმების  
 გადაღებას. ჯალომ საკულტო მნიშვნელობა შეიძინა და დაახლო-  
 ებით ათი წლის განმავლობაში რამდენიმე ასეული კინოსურათი  
 შეიქმნა.

იტალიური კრიმინალური კინო განიცდიდა ამერიკული და  
 ფრანგული მსგავსი ნოპროდუქციის ძლიერ გავლენას და მით  
 უფრო მაშინ, როდესაც ქვეყანაში მოიმატა ორგანიზებულმა და-  
 ნაშაულმა, ძალადობამ, კორუფციამ, ძარცვამ, სხვა სოციალურ-  
 პოლიტიკურმა პრობლემებმა. ელიო პეტრის კინოსურათი „ექვ-  
 მიუტანელი მოქალაქის საქმის გამოძიება“ (1970) თვალნათლივ  
 მიუთითებდა სამართალდამცავი ორგანოების ზოგიერთი მუშაკის  
 თავგასულობას, ქედმაღლობას, დაუსჯელობის რწმენას და ამით  
 ერთგვარ სიგნალს უგზავნიდა საზოგადოებას ასეთი ჩინოვნიკე-  
 ბის წინააღმდეგ შესაბამისი ზომების მისაღებად. ფილმმა მოიპოვა  
 „ოსკარი“ და სხვა ჯილდოები.

ვიტორიო დე სიკას დრამატული ფილმი „ფინცი კონტინის ბა-ლი“ (1970) მიეძღვნა ფაშისტური რეჟიმის მიერ იტალიაში მცხოვრები ებრაელების დევნას. მასში ნაჩვენებია ერთი მდიდარი და გავლენიანი ებრაული ოჯახის თავგადასავალი, გულწრფელი სიყვარული, ახალგაზრდობის ოცნებები და მისწრაფებები. ამ კინოსურათმა სარეკორდო რაოდენობის პრიზი მიიღო, მათ შორის, „ოსკარი“, „ოქროს დათვი“ და სხვა...

იტალიაში 1971 წელს ძალაში შევიდა კანონი, რომელიც ითვალისწინებდა ეროვნული კინომრეწველობისათვის სახელმწიფო კრედიტების გაზრდას. ხელისუფლების მხრიდან გადადგმულმა ამგვარმა ნაბიჯმა წარმატებული მომავლის იმედი ჩაუსახა იტალიური კინოს წარმომადგენლებს. ამას დაემატა იმ წლის სტატისტიკური მიღწევა – შიდა კინობაზრიდან იტალიურმა ფილმებმა მიიღეს საერთო შემოსავლის 65 პროცენტი, ხოლო ამერიკულებმა – მხოლოდ 27 პროცენტი.<sup>1</sup> ეს იყო ისტორიული მოვლენა, რამაც გამოიწვია ჰოლივუდის ექსპანსიის გაძლიერება იტალიაში.

მას შემდეგ, რაც აღმოჩნდა, რომ ჯალო სარფიანად იყიდებოდა საერთაშორისო კინობაზრებზე და მასზე მოთხოვნა დღითიდღე იზრდებოდა, ის იტალიელი კინორეჟისორები, რომლებიც თავისუფლად მიგრირებდნენ ჟანრიდან ჟანრში, გადაერთვნენ ჯალოზე და სასურველ კომერციულ შედეგებს მიაღწიეს. ამ ნამუშევრებში ისინი წარმოაჩენდნენ ცინიზმის, ძალადობის, გარყვნილებისა და სიხარბის სამყაროს, რასაც თან ურთავდნენ ფანტასტიკურ ვიზუალურ ეფექტებსა და ყურადღების გადამტან მანევრებს.

კრიტიკოსებმა ეკრანიზაციის საუკეთესო ნიმუშებად აღიარეს ლუკინო ვისკონტის კინოსურათი „სიკვდილი ვენეციაში“ (1971) და პიერ პაოლო პაზოლინის ფილმი „დეკამერონი“ (1971). ორივე კინორეჟისორმა ლიტერატურული პირველწყაროები პირდაპირ კი არ გადაიტანა ეკრანზე, არამედ კინოსცენარებში შეიტანა გარკვეული ცვლილებები, რითაც უფრო გაამრავალფეროვნა თითოეული ნამუშევრის თხრობითი, ვიზუალური თუ მუსიკალური სტრუქტურები.

კანის მორიგი საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი, ერთბაშად, ორმა იტალიურმა პოლიტიკურმა კინოსურათმა – ელიო პეტრის „მუშათა კლასი სამოთხეში მიდის“ (1971) და ფრანჩესკო როზის „მატეის საქმე“ (1972) დაიმსახურა. ეს იყო იტალიური

<sup>1</sup> Cottino-Jones, A New Guide, 2007, p. 116.



კინოს მნიშვნელოვანი მიღწევა. ორივე მათგანი წარმატებით გაიტანეს უცხოეთში.

გამოიკვეთა კრიმინალური კინოს განშტოება – პოლიციური ფილმი (პოლიციოტესკო), რომლის უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა – ეკრანზე აესახა სხვადასხვა ჯურის დამნაშავეს წინააღმდეგ პოლიციელების თავდაუზოგავი ბრძოლა, ამ სახელისუფლებო დანაყოფის უანგარო ზრუნვა მოქალაქეთა უსაფრთხოებაზე, საკუთარი რიგების წმენდა უღირსი და კორუმპირებული თანამშრომლებისაგან და ა. შ. პოლიციოტესკოს წინამორბედ ფილმად ითვლება გამოცდილი კინორეჟისორის, სტეფანო ვანძინას ნამუშევარი, „პოლიცია მადლობას იხდის“ (1972). მასში მოთხრობილია ისეთ ორგანიზაციებზე, რომლებიც ღრმა გავლენას ახდენდნენ სახელმწიფოს ინსტიტუციურ ცხოვრებაზე. ამასთან დაკავშირებით ერთი კინოკრიტიკოსი აღნიშნავდა, თავისი რეალური ზრახვების გარდა, ეს ფილმი შეიძლება გულისხმობდეს იმასაც, რომ ფაშიზმი ადგილს პოულობს ბურჟუაზიული დემოკრატიის შეცდომებშიო.<sup>1</sup>

პოლიციოტესკო უმაღლესი პოპულარული გახდა. მკაფიოდ განისაზღვრა მისი ჟანრობრივ-სტილისტური საზღვრები და ღირებულებები. 70-იან წლებში იტალიელებმა გადაიღეს ასამდე პოლიციური ფილმი, რომელთა სიუჟეტებს საფუძვლად ედებოდა საგაზეთო კრიმინალური ქრონიკები, ხოლო მომდევნო ათწლეულის დამდეგისათვის ეს განშტოება საერთოდ გაქრა, რადგან ამოწურა თავისი ფუნქცია.

დიდი მითქმა-მოთქმა მოჰყვა ბერნარდო ბერტოლუჩის კინოსურათს „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ (1972). ოფიციალურმა ცენზურამ ნებართვა გასცა კინოეკრანებზე მის გასაშვებად, მაგრამ პრემიერიდან ექვსი დღის შემდეგ დედაქალაქის ხელისუფლებამ აკრძალა ფილმის დემონსტრირება, ხოლო გადამღები ჯგუფის წევრები სასამართლოში დაიბარეს. იტალიური კანონმდებლობის მიხედვით, მართვის ადგილობრივ ორგანოებს, ისევე როგორც ფართო საზოგადოებასა და პოლიციას, შეეძლოთ მოეთხოვათ ამა თუ იმ კინოსურათის დემონსტრაციის შეჩერება. სასამართლო პროცესი რამდენიმე კვირის განმავლობაში მიმდინარეობდა და დასრულდა აკრძალვის გაუქმებით, თუმცა ეს განაჩინი გასაჩივრდა. შემდგომი ინსტანციის სასამართლომ დიდხანს იმსჯელა, ფილმი უხამსობად გამოაცხადა და ხელახლა აკრძალა. ორიოდე წლის

<sup>1</sup> Lino, cinema, 1989, p. 270.



შემდეგ გამოიცა ახალი დადგენილება კინოსურათის ყველა ასლის განადგურების შესახებ, რაც ნაწილობრივ შესრულდა. იტალიაში ამ ნამუშევრის სრული რეაბილიტაცია გამოშვებიდან მხოლოდ 15 წლის შემდგომ მოხერხდა.

„სასტიკ მორალისტად“ მონათლული მარკო ფერერის პროვოკაციული კინოკომედია, „აუდიენცია“ (1972) გამოირჩეოდა გროტესკული სახეებით, სარკასტული იუმორით და ამათრახებდა ვატიკანის ბიუროკრატიულ სისტემას. სათანადოდ შერჩეულ მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი და ოსტატურად აწყობილი, დამინტრიგებელი სიუჟეტი ამ ფილმის კომერციული წარმატების გარანტიად გადაიქცა, თუმცა მისმა ავტორმა კათოლიკური სასულიერო სამყაროს რისხვა დაიმსახურა. ფერერის მორიგი ფილმი „დიდი თქვლეფა“ (1973) აშკარად დაუპირისპირდა ბურჟუაზიულ სამომხმარებლო საზოგადოებას,<sup>1</sup> რითაც სკანდალური ნაწარმოების იარაღი მიიწება. ამ ტრაგიკომიკურ ნამუშევარში ერთმანეთს ენაცვლებოდა რეალობა და მეტაფორა, ლამაზი ინტერიერები და ამაზრზენი საქციელი, ხაზი ესმებოდა დესტრუქციულ ქმედებას, რასაც თვითგანადგურებამდე მიჰყავს ინდივიდი.

იტალიის დედაქალაქისადმი მოწიწება და პატივისცემა გამოხატა ფედერიკო ფელინიმ კინოსურათში „რომი“ (1972). მან ჩვეული თხრობისა და აღწერის მანერებით წარმოაჩინა „მარადიული ქალაქის“ პორტრეტი 1930-იანი წლებიდან თანამედროვეობამდე, რასაც თან დაურთო საკუთარი მოგონებები, ემოციური დამოკიდებულება, მეგაპოლისის ყოველდღიურობისა და ავკარგიანობის ეპიზოდები. თავისი ბავშვობისა და სიყმაწვილის წლები აღადგინა ფელინიმ ნოსტალგიურ ფილმში „ამარკორდი“ (1973). მასში ნაჩვენებია საკურორტო სასტუმრო ეგზოტიკური დამსვენებლებით, საოკეანო ლაინერი, საავტომობილო რბოლა, სექსუალური ფანტაზიები მეძაგვებზე, რომიდან პროვინციაში ჩასული ფაშისტი ჩინოვნიკების კომიკური ქედმაღლობა, უმწეო განათლების სისტემა, ჰოლივუდურ მოდას აყოლილი ადგილობრივი მცხოვრებლები და სხვა. ქალაქი რიმინი, სადაც დაიბადა და გაიზარდა ფელინი, მდებარეობს ემილია-რომანიას რეგიონში და იქაურ დიალექტზე გამოთქმული „ამარკორდი“ ითარგმნება როგორც „მახსოვს“. კინოსურათმა ოცამდე პრიზი მოიპოვა და მათგან უმთავრესი იყო „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში.

<sup>1</sup> Pacchioni, A History, 2017, p. 289.

ჯალო, პოლიციოტესკო და „სპაგეტი-ვესტერნი“ იტალიური კინოწარმოების თავისებურ „სავიზიტო ბარათებს“ წარმოადგენდნენ, თუმცა განსაკუთრებული შემოსავალი მათ არ მოჰქონდათ. პოლიტიკური კინოპროდუქცია იყო მისი ავტორების თვითგამოხატვის ერთგვარი ფორუმი, რაც ძლიერ განსხვავდებოდა კათოლიკური იდეოლოგიისაგან და ასახავდა პროგრესულ ლიბერალურ მსოფლმხედველობას, რომელიც იხრებოდა იტალიის პოლიტიკური ცხოვრების შავ-ბნელი რეალიებისაკენ. უახლოეს წარსულში მომხდარი მოვლენების ამსახველ კინოსურათებს უწოდებდნენ „მომენტალურ ფილმებს“, რომლებსაც შედარებით დიდი აუდიტორია ჰყავდა. ამის მიუხედავად, კინოთეატრებში იკლო მაყურებელთა რიცხვმა, ამან კი გამოიწვია ბილეთის ფასის აწვევა, რის შედეგად, არარენტაბელობის გამო, მეორე და მესამეხარისხოვანი კინოდარბაზების დიდი ნაწილი დაიხურა.

მაყურებლის უკან დაბრუნების მიზნით კინოთეატრების მფლობელებმა მას შესთავაზეს სიახლე – მსუბუქი ეროტიკული ფილმები (სექსუალური კინოკომედიები), რომლებიც იკრძალებოდა ტელევიზიაში. იმხანად ეს იყო გაბედული, მოულოდნელი და მიმზიდველი სვლა, თუმცა ასეთ ნამუშევრებს კინოკრიტიკა არც აქცევდა ყურადღებას.

ლუკინო ვისკონტიმ კვლავ გამოავლინა დიდებული კინოსარეჟისორო ხელწერა მორიგ ნამუშევრებში – ისტორიულ ფილმში „ლუდვიგი“ (1973) და ფსიქოლოგიურ დრამაში „საოჯახო ჯგუფი ინტერიერში“ (1974). ორივეგან მან გამოიყენა ნიჭიერი სამსახიობო შემადგენლობა, საუცხოო თხრობითი სტილი, შთამბეჭდავი კინომხატვრობა, დახვეწილი დიალოგები, რამაც კიდევ უფრო გაამდიდრა მისი ფილმოგრაფია.

მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი პარტიზანული მოძრაობიდან თანამედროვე სამშენებლო ბუმამდე იტალიურ საზოგადოებაში მომხდარი სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებები გადმოიცა ეტორე სკოლას კინოსურათში „როგორ გვიყვარდა ერთმანეთი“ (1974). პოლიტიკური კინოსა და კომედიის ამ შესანიშნავმა ნაბავმა აღიარება მოუტანა ავტორს და მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. ფილმში მთავარი როლები ჩინებულად განასახიერეს სტეფანია სანდრელიმ, ნინო მანფრედიმ და ვიტორიო გასმანმა. ამ უკანასკნელმა ასევე გაიბრწყინა ღინო რიზის კინოკომედიაში „ქალის სურნელი“ (1974).



ლილიანა კავანის ფილმს „ლამის პორტიე“ (1974), რომელშიც მოთხრობილია უცნაური სიყვარულის შესახებ, იტალიის კინობაზარზე გასასვლელად დიდი ჯაფა დაადგა, რადგან ხელისუფლების წარმომადგენლებმა გადაწყვიტეს მისი აკრძალვა, რასაც მოჰყვა ეროვნული კინოწარმოების მუშაკთა მძლავრი გაფიცვა. ბოლოს, საქმეში ჩაერია უზენაესი სასამართლო, რომელმაც გამოაცხადა, რომ ეს იყო ხელოვნების ნაწარმოები და ნება დართო მის გაშვებას კინოთეატრებში, შეზღუდვა კი შეეხო 18 წლამდე ასაკის მაყურებელს.

დეკადის შუახნებისათვის იტალიური ფილმწარმოების წლიური მოცულობა სამჯერ შემცირდა, ხოლო შემოსავალს გამოკიდებულმა კინოდარბაზებმა კიდევ გაზარდეს ბილეთის ფასი. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები უკვე წარმატებით თანამშრომლობდნენ სატელევიზიო არხებთან და აკეთებდნენ სატელევიზიო ფილმებს, სერიალებს, კინო-პროგრამებს. ტელევიზია გადაიქცა მთავარ კინოსადემონსტრაციო საშუალებად.<sup>1</sup>

ასობით ახალი თუ ძველი ფილმი გადიოდა სატელევიზიო ეკრანებზე. ამასთანავე, ზოგმა კინორეჟისორმა შექმნა კინოსაწარმოო კოოპერატივი და შეითავსა პროდიუსერობაც, რამაც საერთოდ დააკნინა და გააუფერულა კინოპროდიუსერის პროფესია.

ტრადიციული იტალიური კინოკომედიები თანდათან კარგავდნენ ბრწყინვალეობას, ჩვეულ პოპულარობას, უნარს იმისა, რომ ადრინდელივით დაეცინათ და მათრახი გადაეკრათ საზოგადოების ნეგატიური მხარეებისათვის. ფილმებში მომრავლდა ხელისუფლებისა და პოლიტიკისადმი სრული უნდობლობა, დეპრესიული გარემო, დაუჯერებლობისა და შიშის ატმოსფერო. ცალკეული კინოკრიტიკოსი ტელევიზიას ადანაშაულებდა ეროვნული კინოს ამგვარ მდგომარეობაში ჩაგდებისათვის.

მიკელანჯელო ანტონიონის ნამუშევარი „პროფესია: რეპორტიორი“ (1975) უჩვეულო იგავია ადამიანზე, რომელიც ცდილობს, შეცვალოს საკუთარი ბედი. ავტორმა თავისებურად გადააკეთა ამერიკული „სავგაო ფილმისა“ და თრილერის ჟანრული მახასიათებლები, ნოვატორული კინოენითა და მარჯვე ვიზუალური ხერხებით გადმოსცა საინტერესო სიუჟეტი. სამუშაო, კინოსურათს არც კომერციულად გაუმართლა და არც კრიტიკულად.

<sup>1</sup> Pierre, Italian, 2001, p. 145.



1975 წლის 2 ნოემბერს გაურკვეველ ვითარებაში მოკლეს პიერ პაოლო პაზოლინი, რომელიც ბოლო ხანებში აქტიურად ილაშქრებდა სახელისუფლებო წრეების წინააღმდეგ. მართალია, სავარაუდო მკვლელი დააპატიმრეს, თუმცა ეს საზარელი აქტი ბოლომდე გამოუძიებელია და დღემდე საიდუმლოებითაა მოცული. მკვლელიობიდან ერთი კვირის თავზე ცენზურამ აკრძალა პაზოლინის ახალი ფილმის „სალო, ანუ სოდომის 120 დღე“ დემონსტრირება იტალიის ტერიტორიაზე. ამასობაში, კინოსურათის პრემიერა შედგა პარიზის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, სადაც მან ფურორი მოახდინა. დაახლოებით ერთი თვის შემდეგ აკრძალვაც გააუქმეს და მომდევნო წლის დასაწყისში ფილმი გავიდა ეროვნულ კინობაზარზე, მაგრამ დღის წესრიგში ისევ დადგა მისი აღკვეთის საკითხი და ეს პროცესი ორ წელიწადს გაგრძელდა, სანამ საბოლოოდ არ მოიხსნა აკრძალვა.

ტელემარშუყვებლობის სრული ლიბერალიზაციის შედეგად კარდინალური ცვლილებები მოხდა მედია ინდუსტრიაში. „რას“ (სახელმწიფო რადიოტელეკომპანია) დიდი ხნის მონოპოლია დასრულდა და კერძო სატელევიზიო კომერციულ ქსელებს ფართო მარშუყვებლობის უფლება მიეცა. ასეთი ტელეარხებისათვის ჯერ კიდევ არ არსებობდა რაიმე ნორმატიულ-სამართლებრივი ბაზა, ამიტომ ისინი აჩვენებდნენ ყველანაირ ფილმს.

ნეორეალიზმის ტრადიციები გამოიყენა ეტორე სკოლამ კინოსურათში „მახინჯები, ჭუჭყიანები, ავები“ (1976), რომელიც, თავდაპირველად, ჩაფიქრებული ჰქონდა დოკუმენტურ ფილმად. მისი პერსონაჟები არიან რომის გარეუბნის ბარაკებში მცხოვრები უღარიბესი ადამიანები, უღირსი და საზიზღარი ბრბო, რომლისთვისაც საარსებო მინიმუმისათვის ბრძოლა არის უმთავრესი ამოცანა.

1970-იანი წლების იტალიური კინოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიმუშია ბერნარდო ბერტოლუჩის ისტორიული დრამა „მეოცე საუკუნე“ (1976), ამაღელვებელი კინემატოგრაფიული საგა ორი განსხვავებული სოციალური სტატუსის მქონე ოჯახის შვილების მეგობრობაზე. ამ საკმაოდ ხანგრძლივსა (ოფიციალური ვერსია 317 წუთია) და ეპიკური ჟღერადობის ფილმში ხაზგასმულია ის გარემოება, რომ ცვალებადი ისტორიული ქართვეილებისა თუ სხვადასხვაგვარი ემოციური წინააღმდეგობების მიუხედავად, ადამიანებმა უნდა შეინარჩუნონ გულწრფელობა, წესიერება, სიკეთე, მოყვასისადმი სიყვარული. ბერტოლუჩიმ წარმოადგინა მეტად არაორდინ-

ნარული და თვითმყოფადი კინოპორტრეტები, რომელთა როლები დიდებულად განასახიერეს სხვადასხვა ეროვნების მსახიობებმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია რობერტ დე ნიროუსა და ჟერარ დეპარდიუს შესანიშნავი დუეტი.

კანის საერთაშორისო კინოფესტივალი ორი წლის განმავლობაში იტალიური ფილმების ტრიუმფით აღინიშნა. ჯერ ძმების, ვიტორიო და პაოლო ტავიანების კინოსურათმა „მამა პატრონი“ (1977), ხოლო შემდეგ ერმანო ოლმის ფილმმა „ფეხსაცმლის ხე“ (1978) დაიმსახურეს მთავარი პრიზები. პირველი აღწერდა მამისა და მისი ვაჟიშვილის რთულ ურთიერთობებს, მეორე კი გასული საუკუნის მიწურულის იტალიური სოფლის ცხოვრებას. ორივე ნამუშევრის ავტორებმა გამოავლინეს მხატვრულისა და დოკუმენტური სტილების, რეალიზმისა და პოეზიის ერთმანეთთან გასაოცარი შერწყმის უნარი, გლახობის მძიმე ყოველდღიურობის, ლხინისა და ჭირის ნატურალისტურად ასახვის ოსტატობა. აღნიშნულმა წარმატებებმა ოპტიმისტური განწყობა კი შექმნა, მაგრამ, ფაქტობრივად, კინოწარმოებითი და კინოსადემონსტრაციო საქმიანობა ნელ-ნელა უარესდებოდა, რის შედეგადაც კინოთეატრების აუდიტორია შემცირდა, კინემატოგრაფისტები უკვე აღარც იმედოვნებდნენ თავიანთი ფილმებიდან გვარიან შემოსავალზე, ინვესტორებიც გაურბოდნენ კინოწარმოებაში ფულის ჩადებას, იტალიური კინოპროდუქციის ხვედრითი წილი ეროვნულ კინობაზარზე დაეცა 42 პროცენტამდე, ხოლო ამერიკულმა აიწია 41 პროცენტზე.<sup>1</sup>

1978 წლის 16 მარტს „წითელი ბრიგადების“ წევრებმა გაიტაცეს ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწე და ყოფილი პრემიერ-მინისტრი, ალდო მორო. 55 დღის შემდეგ იგი მოკლეს და მისი გვამი ავტომობილის საბარგულში დატოვეს. ქვეყანა გლოვამ მოიცვა. ხელი-სუფლებამ გააძლიერა ტერორისტული დაჯგუფებების წინააღმდეგ ბრძოლა. ამისათვის შეიქმნა საგანგებო ქვედანაყოფი, რომლის ძალისხმევით, „წითელი ბრიგადების“ წარმომადგენლების ნაწილი დაიჭირეს, ხოლო მეორე ნაწილი ემიგრაციაში გაიქცა.

მოროს ტრაგედიამ სერიოზული ბიძგი მისცა პოლიტიკურად ისედაც ანგაჟირებულ იტალიურ კინოს. გაკეთდა რამდენიმე დოკუმენტური და მხატვრული ფილმი, რომლებიც პირდაპირ ან ირიბად ეხმაურებოდნენ ამ საშინელ მოვლენას. ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“ (1978) იყო იტალიაში ტერორისტული

<sup>1</sup> Gino, Historical, 2021, p. XXIX



წლების პოლიტიკური ალევგორია, 70-იანების ქაოსის გამოძახილი, ხოლო თავად რეჟისორი თვლიდა, რომ ეს ნამუშევარი წარმოადგენდა პასუხს ალდო მოროს გატაცებასა და მკვლელობაზე. ჯილო პონტეკორვოს კინოსურათი „ოპერაცია ოგრო“ (1979), რომელშიც გადმოცემულია ბასკი ტერორისტების მიერ ესპანეთის პრემიერ-მინისტრის მკვლელობის ამბავი, ჯერ კიდევ წინა წელს იყო გამზადებული, მაგრამ ეკრანებზე მისი გასვლის წინ მოხდა თავდასხმა ალდო მოროზე, ამიტომ რეჟისორმა ხელახლა დაწერა და გადაიღო ფინალი, რის გამოც ერთი წლით დაგვიანდა ფილმის დემონსტრაცია.

ფრანგული გაზეთი „ლე მონდი“ ევროპული კინოწარმოების მიმოხილვით სტატიაში, სახელწოდებით: „თითოეული თავისთვის, კატასტროფა ყველასათვის“, მიუთითებდა, რომ მთელ კონტინენტზე კინოთეატრებში დასწრება საგრძნობლად შემცირდა და ყველაზე ცუდ სიტუაციაში იტალია იმყოფება, ვინაიდან სახელმწიფო უგულებელყოფს კინოწარმოებას, სამაგიეროდ, სწრაფად იზრდება რიცხვი სატელევიზიო კომპანიებისა, რომლებიც სულ უფრო და უფრო მეტ ფილმს უშვებენ ცისფერ ეკრანებზე.<sup>1</sup> ამგვარმა უკონტროლო გავრცელებამ მოიტანა სიღვიო ბერლუსკონის კომპანია „ფინინვესტის“ ლიდერობა და მძაფრი კონკურენცია „რაისთან“. ორივე მათგანი წარმატებით აფინანსებდა და აწარმოებდა კიდევ ფილმებს.

#### ბიბლიოგრაფია:

- Bondanella., Peter and Federico Pacchioni. A History of Italian Cinema., New York: Bloomsbury, 2017.
- Brunetta., Gian Piero., The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>1</sup> Morando, Auteurs, 1997, p. 594.

- Micciche., Lino. Il cinema italiano degli anni '70, Cronache 1969-79. Venice: Marsilio, 1989.
- Moliterno, Gino. Historical Dictionary of Italian Cinema, Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.
- Nowell-Smith., Jeffrey, ed., The Oxford History of World Cinema., Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Sevastakis Michael., Giallo Cinema and its Folktale Roots., A Critical Studies of 10 Films, 1962-1987, Jefferson, McFarland and Company, 2016.
- Sorlin, Pierre, Italian National Cinema, 1896-1996. London: Routledge, 2001.





# უნივერსიტეტის სადოქტორო პროგრამა





## კინომსოფენობა

**ილია ასიტაშვილი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
აუდიო-ვიზუალური რეჟისურის  
სადოქტორო პროგრამის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელები – პროფ. დავით ჯანელიძე  
პროფ. ლელა ოჩიაური

### **იმიჯი, როგორც ქასტინგის პროცესის შემადგენელი**

*საკვანძო სიტყვები: ქასტინგი, მახასიათებლები, ხედვა,  
სტერეოტიპები, პროცესი, იმიჯი*

XX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართულმა კინომ ეკრანზე მკვეთრი ხასიათები მოიტანა – სრულიად განსხვავებული ყველა ფილმში, ნებისმიერ თემასა და ფორმაში.

იმავე პერიოდში, ამერიკულ და ევროპულ კინოში დამკვიდრდა ტრადიცია, რომელიც პირდაპირ უკავშირდებოდა ლი სტრასბერგის<sup>1</sup> სტუდიის სწავლების მეთოდს, მსახიობის ნებისმიერი შესაძლებლობის ორგანულად წარმოჩენის შესახებ. რობერტ დე ნიროს, დასტინ ჰოფმანისა და სხვა მსახიობთა თაობამ გმირის იმიჯის შექმნის ეს შესაძლებლობა ფართოდ წარმოაჩინა, თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ პროცესის მიზანი, ნებისმიერ სინჯებზე, „მთავარი შტრიხის“, ხასიათის მთავარი თვისების წარმოჩენა იყო.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ქასტინგის ეტაპი, ფორმის თვალსაზრისით, ტრადიციულისგან არ განსხვავდება. სამაგიეროდ, შეიცვალა და ალბათ ბოლომდე, სტერეოტიპების აუცილებლობა კინოში. რეჟისორები მუდამ ეძებდნენ ორიგინალურ ხასიათებს, თუმცა, მსახიობთა ახალმა თაობამ ამ პერიოდში ხასიათის გამოვლენა სხვა ხერხებით შეძლო. ქასტინგს უნდა წარმოეჩინა არა ყველაფერი ერთად, არამედ მთავარი – მთავარი თვისება, მთავარი შესაძლებლობა.

---

<sup>1</sup> ლი სტრასბერგი - ცნობილი სტუდიის ხელმძღვანელი და დამფუძნებელი ამერიკაში, ახალი ვარსკვლავური თაობის (დასტინ ჰოფმანი, ალ პაჩინო, რობერტ დე ნირო და სხვა) აღმომჩენი, მრავალი თეორიის შემქმნელი, სამსახიობო შესაძლებლობების შესახებ.

რეჟისორები ამერიკასა და სხვა ქვეყნებში, ამ გამოცდილებას ინდივიდუალური ხედვის თანახმად მართავდნენ. ხასიათის ნიშნების მხოლოდ გათვალისწინება არაფერს ნიშნავდა იმ თაობის მსახიობებისთვის, რომლებიც, მაგალითად, ლი სტრასბერგის სტუდიაში აღიზარდნენ. მათი უმრავლესობა სტრასბერგის თეორიაზე აღზრდილი პროფესიონალი იყო და ბოლომდე ფლობდა საკუთარ რესურსს, როგორც გარეგნულს, ასევე პროფესიონალურს.

ყველაზე მეტად, საჯაროობისა და მედიარეზონანსის მიზანში, იმ პერიოდშიც და თანამედროვე კინოშიც, სწორედ ამ რესურსის (გარეგნულის, შინაგანის, პროფესიულის) არსებობა-არარსებობის საკითხი დგება ხოლმე. თუმცა, თანამედროვეობამ მსახიობის არჩევანის საკითხებიც, სოციალურ-პოლიტიკური მოტივებით, იმდენად დატვირთა, რომ ხანდახან, ყოველივე ამას, არავითარი შემოქმედებითი გამართლება აღარ აქვს.

ნებისმიერი ის თემა, რომელმაც თანამედროვე კინო პოლიტიკური საკითხების სარბიელად აქცია, არსებობდა და თავის როლს ქასთინგშიც ასრულებდა. თუმცა, რა თქმა უნდა, არა ამგვარი მასშტაბითა და არა ისეთი შინაარსით, როგორითაც დღეს.

უხმო კინოს ვარსკვლავი, რუდოლფო ვალენტინო, არაბი შეიხის როლსა და გულთამპყრობელ რაინდებს ერთი და იმავე რომანტიკული პათოსით ასრულებდა, ინდოეთის რაჯას, ესპანელი მატადორისა და გრაფის როლებს ერთი სტილისტური ხერხებით თამაშობდა. შემდგომში, ეს მიდგომა აღარ იყო სტრასბერგის სტუდიის მსახიობებისთვის დამახასიათებელი. ყოველმხრივი გარდასახვა ბუნებრიობასაც გულისხმობდა, ამიტომ ქასთინგი, რომელიც ვალენტინოსა და მსგავსი ვარსკვლავების ბედს წყვეტდა, ფაქტობრივად, კინოს ისტორიის ნაკლებად შემოქმედებითი პროცესების მაჩვენებელიც იყო.

ძალიან დიდხანს, სხვადასხვა რასის პერსონაჟთა შემსრულებელი მსახიობები ქასთინგის ეტაპზეც კი, იშვიათად სვამდნენ შეკითხვას, თუ რამდენად შეესაბამებოდა კლეოპატრას ან ფერადკანიანი მონა გოგონას როლებს ვივიენ ლისა და ელიზაბეთ ტეილორის სამსახიობო ოსტატობა, ვინაიდან სტანდარტის არსებობა, ნაკლები მხატვრული ღირებულების ფილმის შემქმნელებს, აიძულებდა, აქცენტი ცნობილი მსახიობების იმიჯზე შეეჩერებინათ და არ, ან ვერ მოეძებნათ გარეგნულად თუ რესურსის მხრივ, პოტენციურად შესაფერისი მსახიობები.



ქასთინგის შედეგი ხშირად ცვლიდა ჰოლივუდის კინოს ორიენტაციას რასობრივი და იმიჯის მიმართულებითაც. 1930 წელს, „მადამ დიუ ბარის“ ერთ-ერთი მთავარი, მეფე ლუდოვიკის ფავორიტის როლი, ლათინოამერიკული წარმოშობის მსახიობმა, დოლორეს დელ რიომ შეასრულა. ამისთვის შეიცვალა გრიმისა და ვარცხნილობის, ჰოლივუდისთვის „მისაღები“, იმ პერიოდის სტილიც კი, დაიმსხვრა წარმოდგენები ლუდოვიკო XV-ის ეპოქის შესახებ.

ასეთი ცვლილებები მაინც არ ნიშნავს მიდგომების მკვეთრ ცვლილებებს, ვინაიდან, მათ იზვიათად მოჰყვება გამართლებული შინაარსობრივი გარდაქმნები.

1965 წელს, „ექიმი ჟივავოს“<sup>1</sup> ეკრანიზაციაში, რეჟისორმა და სცენარის ავტორმა, გადაწყვეტილება არა ექიმი ჟივავოს ტრადიციულად ჩამოყალიბებული ხასიათის მიხედვით, არამედ, მკვეთრად განსხვავებული და გამოკვეთილი გარეგნული და შინაგანი მონაცემების, ეგვიპტური წარმოშობის ომარ შარიფის სასარგებლოდ მიიღეს. ესეც ქასთინგის შედეგების ერთ-ერთი გამორჩეული მაგალითია კინოს ისტორიაში. იმის მიუხედავად, რომ ეკრანიზაციის მიმართ კრიტიკული აზრიც მრავლად გამოითქვა, მაინც, ასეთი მკვეთრი ცვლილებები სწორედ არჩევანის მნიშვნელობაზე მეტყველებს.

ფილმმა ბევრი ჯილდო დაიმსახურა და „ოსკარიც“ მიიღო. სტუდიის წარმატება მოგებაზე იყო დამოკიდებული. ომარ შარიფი „ოქროს გლობუსის“ ჯილდოს მფლობელი გახდა, თუმცა, არც გარეგნობითა და არც მახასიათებლებით, სლავურს არ ესატყვისებოდა.

მის მიმართ ინტერესი, არჩევანის პროცესში, სწორედ ამ, ერთი შეხედვით, შეუსაბამობამ განაპირობა. სწორედ ომარ შარიფმა შეასრულა კრონპრინც რუდოლფის როლი ფილმში „მაიერლინგი“ და მასწავლებლის როლი – „ჯვაროსანთა ომში“, რომელშიც, ოცდაათწლიანი ომის შემდეგ, განადგურებულ გერმანიაში მოხეტიალე მასწავლებელს ასახიერებდა.

შარიფს არც ერთი მახასიათებლით არ აღიქვამდნენ ევროპელ მსახიობად, თუმცა შექმნა „ტემმარითი არიელის“, აბვერის მაიორის სახე, სამხედრო დრამაში „გენერლის ღამე“ და სომხეთის მე-

1 „ექიმი ჟივავო“, ბორის პასტერნაკის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების ეკრანიზაცია, რეჟისორი დევიდ ლინი, 1965.



ფის როლი, კინოსურათში „რომის იმპერიის დაცემა“. ეს მხოლოდ ერთი ეპიზოდია კინოს ისტორიიდან, თუმცა ბევრს გვიხსნის ქას-თინგის მნიშვნელობისა და სრულიად განსხვავებული თვისებების მაძიებელი რეჟისურის შესახებ.

ასევე, კინოს ისტორიიდან არანაკლებ ინტერესს იწვევს გმირის, ან პირდაპირი ხასიათების, დადებითი და პოზიტიური თვისებების გმირების ისეთი სახეცვლა, როგორც ახალი გერმანული კინოს დაბადებასა და კონკრეტულად, ვერნერ ჰერცოგის გაკეთებულ არჩევანს უკავშირდება.

რეჟისორს არა მხოლოდ გმირების ხასიათის გარდატეხა, გარეგნულ, მიღებულ სტანდარტებში ცვლილების შეტანა, არამედ, მთლიანად გერმანული კინოს ხედვა შეეძლო შეეცვალა, რასაც სხვადასხვა თემაზე გადაღებულ მის ფილმებში ნათლად ვხედავთ. მაგრამ, ერთ-ერთი, ყველაზე მნიშვნელოვანი, არჩევანის მიმართულებით, მისი ფილმი „აგირე – ღვთის რისხვა“ (1972 წელი), რომელშიც მთავარ როლს კლაუს კინსკი ასრულებს – მეტყველი, უხეში, რისხვისა და დაუნდობლობის უჩვეულოდ მკვეთრი გამო-მეტყველების მსახიობი.

„აგირე – ღვთის რისხვა“ შედევრადაა მიჩნეული. მთავარ პერსონაჟ, კონკისტადორ ლოპე დე აგირეს ტრაგედია დიქტატურის საერთო სახეს ქმნის. კლაუს კინსკის არსებობამ გერმანულ კინოში განაპირობა მკვეთრი და ხანდახან ნეგატიური განცდებით აღსავსე გმირის იმიჯი. ამგვარი ხასიათების ძიება-დამკვიდრება თითქმის ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფში ხდება და ჩვეულებრივ მოვლენად ითვლება დღეს, თუმცა, თავად კლაუს კინსკი და მისი სახეები, თითქმის შეუცვლელი მოვლენაა კინოს ისტორიაში.

„[...] მისი გმირები აჩვენებენ განწირულ სვლას კულტურისა და უშუალობის ზეიმის წინააღმდეგ. ეს მცირერიცხოვანი გმირები ცივილიზაციის ტექნოლოგიებს გადარჩენილი ადამიანები არიან, რომლებსაც აქვთ ან ზეკაცის ნიჭი და ამბიციია, ან არაადამიანის რუდიმენტები [...] ყველაფერი, რაც მათ საშუალებას აძლევთ, ცივილიზაციის პერიფერიებზე აღმოჩნდნენ, მნიშვნელოვანია – საკუთარ ბუნებაზე გამარჯვების ფასადაც კი.

ადამიანი მხოლოდ ფიზიკური არსებობის ზღვარზე ავლენს საკუთარ დიდებულებას. ადამიანი, რომლის ბედიც უკვე გადაწყვეტილი და ტრაგიკულია, მხოლოდ სასოწარკვეთილებისა და უკანასკნელი ძალების დაძაბვისას ახერხებს გაიზარდოს, ამაღლდეს

ყოველდღიურობის საღ აზრზე და მითის მონუმენტურ გიგანტებს მიუახლოვდეს...“<sup>1</sup>

ასე აფასებდნენ ფილმსა და გმირს, რომელმაც ყოველდღიურობის განცდისგან გათავისუფლება და ახალი სახის, იმიჯის შექმნა მოახერხა.

იტალიური კინოს ცნობილ მსახიობ, დრამატული და ტრაგიკული როლების შემსრულებელ ანა მანიანის შექმნილი მხატვრული სახეებიც უჩვეულო თვისებების მატარებელია – ისიც, როგორც სხვა, მკვეთრი ინდივიდუალობის არტისტები, ნებისმიერ როლზე სინჯისას, სრულიად ახალ, განსხვავებულ ხასიათს ავლენდა და ქმნიდა, მაგრამ, უმეტესად, სწორედ ამ ფილმების ავტორებისთვის იყო ცხადი, თუ რას ეძებდნენ ანა მანიანის გარეგნობასა და ქცევაში.

„...თავისი ერთ-ერთი უკანასკნელი ფილმის – ალბერტო ჯანეზის სატელევიზიო ციკლ „სამი ქალის“ პრემიერა იტალიის ტელევიზიით, მსახიობის გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე გაიმართა. იმ პერიოდში, მსახიობი უარს ამბობდა შეთავაზებულ როლებზე. უარს კრიტიკოსები სხვადასხვანაირად ხსნიდნენ. ზოგი წერდა, ამ „შავ-თეთრმა“ მსახიობმა, რომელიც არასდროს ცნობდა სიკეთისა და ბოროტების, სიყვარულისა და სიძულვილის ნიუანსებს, ფერადი კინოს ესთეტიკა ვერ გაითავისაო. ზოგი ამტკიცებდა, რომ მანიანის არ სურს ბებიების თამაში, თავის კლასიკურ იმიჯს უფრო თხილდებაო... არადა, მსახიობს ნათქვამი ჰქონდა, ვამაყოფ ჩემი ნაოჭებითო და ისიც, რომ არ სურდა იაფფასიან იტალიურ კომედიებში მონაწილეობა და რომ ტრაგედიას ანიჭებდა უპირატესობას.

კრიტიკოსები ამბობდნენ, რომ ანა მანიანი არასდროს თამაშობდა კამერის წინ – უბრალოდ, თავის თავს ასახიერებდა. შეიძლება ამიტომაც, იგი, თეატრში დიდი წარმატების მიუხედავად, XX საუკუნის ხელოვნებაში დარჩა, როგორც კინომსახიობი, რომელიც, შეიძლება, „თავის თავს“ თამაშობდა, მაგრამ არასდროს განმეორებულა. ისიც ფაქტია, რომ ტრაგიკული სახეების შესრულების მიუხედავად, არასდროს ქმნიდა დისტანციას პერსონაჟებსა და მაყურებელს შორის. სიდიადე – ზოგჯერ მონუმენტურობაც კი – იყო, მაგრამ ეს სიდიადე ყოველთვის იჟღინთებოდა იუმორით და უბრალოებით“.<sup>2</sup>

1 Херцог / Плахов - Шервинский 2017, გვ. 35.

2 გვახარია, მანიანი.



ანა მანიანის მსგავსად, სილამაზის სტანდარტების უარყოფილი მსახიობების რიცხვი მცირეა, მით უმეტეს, რომ თანამედროვე კინოში ამ სტანდარტების უარყოფის გაზვიადებული და თითქოს მიზანმიმართულად ხელოვნური ფორმებიც კი გაჩნდა.

იმისთვის, რომ ყველაფერი მკვეთრად გამოჩნდეს, რაც ხასიათს ეხება, შერონ ბიალი მსახიობებს ურჩევდა, სინჯებისას, „მაგიდის საპირისპირო მხარეს“ მსხდომთა პოზიციიდან ემუშავათ. გასაგებია, რომ რჩევას პირობითი ფორმა აქვს. „მაგიდის მეორე მხარეს“ გადანაცვლება ნიშნავს პასუხს კითხვებზე – „რას ვეძებთ?“, „რას ეძებენ ავტორები?“, ან „რა არის მთავარი, რასაც ვეძებთ?“ – სამივე შემთხვევაში, ხასიათის ძიება უნდა წარიმართოს იმ ინტერესთა გათვალისწინებით, რომლებიც „მაგიდის მეორე მხარეს“ მყოფ ავტორებს გააჩნიათ.

როდესაც ამ რჩევის განხორციელება შესაძლებელია, მაშინ, მიზნის მისაღწევად, სინჯებზე მოსული ინდივიდის ამოცანაც გაადვილებულია.

ქართველი 60-იანელების კინოში, პროფესიონალ ან არაპროფესიონალ მსახიობს სინჯებზე ტიპაჟის იმ მახასიათებლების გამოვლენა შეეძლო, რომლებიც ადამიანისა და გარემომცველი სამყაროს თანაარსებობაზე დღესაც გვაფიქრებენ. პროცესი, ძირითადად, ზნეობრივისა და პიროვნულის ძიებას ეძღვნებოდა.

XX საუკუნის 20-იან წლებში, სინჯებს სპეციფიკური ფორმების პირველ და უმთავრეს ეტაპად მიიჩნევდნენ. მოგვიანებით, პროცესი თანდათანობითი განვითარდა უმარტივესიდან რთულისკენ. ყველა ქასთინგის საწყისი კინოს არსებობის პირველ – უხმო პერიოდში გაჩნდა. 20-იან და შემდგომ 60-80-იან წლებში აქტუალური ხდება საზოგადოებაში მომხდარ ცვლილებებთან დაკავშირებული თემები და ამიტომ, სინჯების დროს ავტორი, რეჟისორი სრულიად ახალი რაკურსით იკვლევს პიროვნებას, ხასიათს და მსახიობისადმი მიდგომა და სინჯების ხასიათიც, შესაბამისად, დროსა და მოთხოვნებთან ერთად იცვლება.



**ბიბლიოგრაფია:**

1. გვახარია გ., ანა მანანი, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/14/>,
2. Плахов А. С., Херцог, Вернер / Хвойка — Шервинский [Электронный ресурс], 2017, გვ. 35.
3. С. 35. — (Большая российская энциклопедия: [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов; 2004-2017, т. 34). ბოლოს ნახაია 7.11.2023.

**სალომე ცინდელიანი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, თეატროლოგი  
ხელმძღვანელი - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი –  
ანანო სამსონაძე

## სვანური სართულებიანი ფერხულის „მირმიქალა“ სახელწოდების ნაირგვარობის შესახებ

*საკვანძო სიტყვები: ფოლკლორი, ცეკვა, ქორეოგრაფია,  
ქორეოლოგია*

სვანეთი საქართველოს კუთხეთაგან ერთ-ერთი უმდიდრესია თავისი ფოლკლორით. ქართული ხალხური საცეკვაო ნიმუშების ფუნქციურ-შინაარსობრივ კლასიფიკაციას<sup>1</sup> თუ გავყვებით, ყველაზე მეტი ნიმუში სწორედ სვანეთში გვხვდება, საკულტო-რიტუალური ცეკვებიდან – ნადირობის, ასტრალური, ნაყოფიერების და სხვა ფერხულები, საერო-საყოფაცხოვრებოდან – საბრძოლო, შეჯიბრის, სახუმარო, შრომის, სატრფიალო ცეკვები. სვანური „მურყვამობა“ ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი დღესასწაულია, რომელიც დიდი მარხვის ყველიერის კვირის ორშაბათს იმართებოდა (მას შავ ორშაბათსაც ეძახდნენ) და მასში საგალობლები, ფერხულები და თამაშობები სრულდებოდა:

1. კვირიას საგალობელი
2. კოშკობა (მურყვამობა)
3. ჭიდაობა
4. ადრეკილა
5. მელია ტელეფია
6. მორილ მიაქელა
7. გიორგის ჯვრის ფერხული
8. „მურყვამობა-კვირიაობა“ (ხეწე)<sup>2</sup>

აღნიშნული ფერხულები და თამაშობები სხვადასხვა წყაროში განსხვავებული თანმიმდევრობით ფიქსირდება, ზოგან რომელიმე

1 სამსონაძე, ქართული, 2004.

2 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 102-104.

მათგანი საერთოდ არ ფიქსირდება, ზოგან ახალი ფერხული ჩნდება... აქ იკვეთება ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ნიშან-თვისება – ვარიანტულობა, რომელთაგან ვერცერთზე ვიტყვით, რომ ან მართებულია, ან არა, რადგან თითოეულ ვერსიაში არის იმ ადამიანის (ეთნოფორის) მონათხრობი, ვინც უშუალოდ მონაწილეობდა ამ დღესასწაულში. იგი ყველაფერს ისე გადმოგცემს, როგორც მის დროს სრულდებოდა. მოგეხსენებათ, ქვემო და ზემო სვანეთი განსხვავდება, ეს კიდევ უფრო ბევრ ვარიანტს და დიდ მასალას გვაწვდის.

ქვემო სვანეთში სწორედ რომ ზემოთ ჩამოთვლილი ფერხულები სრულდებოდა, ხოლო ზემო სვანეთში ხდებოდა სასიყვარულო სცენის თეატრალიზებული წარმოდგენა, რომელშიც მონაწილეობდნენ:

- კეისარი ანუ ყენი
- კეისრის პირველი დედაფლარი
- კეისრის მეორე დედაფლარი
- საქმისაი
- საქმისაის ათი მხლებელი<sup>1</sup>

„საქმისაის აცმევდნენ ძონძებს, პირისახეს ნახშირით უმურავდნენ, თავზე ქუდის მაგივრად თხის ტყავის გუდას დაახურებდნენ, ზურგზე აჭკიდებდნენ ძველ ნივთებს და ქამარზე ჩამოჭკიდებდნენ ხისაგან გამოთლილ მამაკაცის ასოს. კეისარსაც ამგვარად აცმევდნენ. კეისარს წინასწარ აშენებული თოვლის კოშკის გვერდით მოსასვენებელს უწყობდნენ, სადაც კეისარი დედაფლარებთან ერთად ისვენებდა. დალილ კეისარს რომ ჩაეძინებოდა საქმისაი მას დედაფლარს მოსტაცებდა, გაღვიძებული კეისარი საქმისაის ჭიდაობაში შეებმებოდა, ამის შემდგომ კი იწყებოდა სიმღერა და ცეკვა“.<sup>2</sup> განსხვავება ზემო და ქვემო სვანურ მურყვამობაში ეს გახლდათ, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი და მთავარი ნაწილი ერთი ჰქონდათ – თოვლის კოშკის აგება. კოშკის, რომელიც მურყვამს წარმოადგენდა, მაგრამ ვარიანტულობა აქაც გვაქვს: თოვლის კოშკს შიგნით ატანდნენ ან დიდი ყინულის ნატეხებს, ქვის ლოდებს ან ხის კეტებს (ხეს ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ დღესასწაულის საკულტო ხეებია: არყის, ნაძვის, ფიჭვის და

<sup>1</sup> ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 117.

<sup>2</sup> იქვე ჯანელიძე, 2018, გვ. 117-118.



მდგნალის).<sup>1</sup> აგრეთვე ვარიანტულია ისიც, თუ რა იქნებოდა მოთავსებული კოშკის კენწეროში: საცერი, კალათა, ხისგან გამოთლილი მამაკაცის ასო, დროშა (დურშა) თუ ჯვარი. ზემო სვანეთში კი ამას ცალკე თამაშობა ეძღვნებოდა – „აღბა-ლიღრალ“ („აღბა-თამაშობა“), ვინც პირველი აიღებდა კენწეროში დამაგრებულ ნივთს, მას აუცილებლად ვაჟი შეეძინებოდა.

„მურყვამობის“ შემადგენელი ნაწილებიდან ერთ-ერთი სართულებიანი ფერხულია – მირმიქელა (მირმინკელა, მურამულდიქულა, მორილ მიაქელა, მორელი, მორული, მორილი, მიაქელა, მარმალმიქელ), რომლის სახელწოდების ვარიანტულობამ ჩემი ყურადღება მიიქცია.

მურყვამობის რიტუალის სტრუქტურული ელემენტების თანმიმდევრობა, სხვადასხვა წყაროში, განსხვავებულადაა წარმოდგენილი. თუმცა, ფერხული „მირმიქელა“, მცირედად განსხვავებული სახელწოდებებით, ყველა მათგანში გვხვდება.

დიმიტრი ჯანელიძესთან მურყვამობის სტრუქტურაში გვხვდება „მორილი“, რომლის შინაარსი მირმიქელას მსგავსია. გარდა ამისა, ჩამონათვალში იგი „მორილის“ სახელით ფიქსირდება, ხოლო უკვე განმარტების დროს გვხვდება როგორც „მორული“: *„მორული“ ჰქვია იმას, რომ ფერხულს ასრულებს ექვსი კაცი. მიწაზე უდგათ ფეხები, რასაკვირველია, იმათ ბეჭებზე ადის კიდევ ექვსი კაცი და ფერხისობენ ასე: „მორილ მიაქელა, შევაბრუნებთ!“ შემდეგ ქვედა წყება იტყვის. ახლა ზედა წყება იტყვის: „შევანჯღრევთ“. შემდეგ ქვედა წყება იტყვის: „მორილ მიაქელა, ბეჭს ავიცდენტ, თეძოს მოიღრძობთ“. ახლა ზედა წყება: „შევანჯღრევთ, ბეჭებს მოვახლებთ“. ახლა ქვედა წყება: „მორილ მიაქელა, აღდგომა მშვიდობით მოგვესწრებოდეს, უწინდელი ყველიერის ორშაბათი დაგვაკვიწყდა“.<sup>2</sup>*

იგივე შინაარსის განმარტებას გვაძლევს „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“: *„მირმინკელა, მირმიქელა“ – სვანური ორდა სამსართულიანი ფერხული. ცეკვის შინაარსი საბრძოლო ხასიათისაა. მამაკაცთა ერთი ჯგუფი შეკრავს წრეს და ჩაიჩოქებს. მათ მხრებზე შეადგება მამაკაცთა მეორე ჯგუფი, რის შემდეგაც ორსართულიანი ფერხული მოძრაობას იწყებს წრეზე. მირმინკელას ქვედა სართული ემუქრება ზედას ჩამოგდებით, თავის მხრივ ზედა სართული ცდილობს გაუმკლავდეს, ბოლოს ზედა სართული მაინც*

1 ონიანი, მურყვამობა-კვირიაობა, 2020, გვ.162.

2 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ.100.

ჩამოვარდება და იწყება საერთო ცეკვა-თამაში. ცეკვა სრულდება სართულებს შორის გამართული სათანადო დიალოგის ფონზე.<sup>1</sup>

სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებას აფიქსირებს სახალხო პოეტი ერეკლე საღლიანი, რომელიც თვლის, რომ საქმე გვაქვს ორ სხვადასხვა ნიმუშთან. იგი ამბობს: „**მორული**“ და „**მირმიქელა**“ განსხვავდება. მორულის დროს ზედა სართულის ჩამოვარდნა მართლაც ხდება, ხოლო მირმიქელას დროს არა“.<sup>2</sup> თუმცა ამ შემთხვევაში ბატონ ერეკლეს ვერ დავეთანხმები, რადგან, მხოლოდ „ჩამოვარდნის“ სხვაობა არ გვაძლევს საბაბს, რომ სხვადასხვა ფერხულად მივიჩნიოთ. ზედა სართული ადრე თუ გვიან მაინც მიწაზე აღმოჩნდებოდა. ქვედა სართული ჩამოვარდებდა თუ თავად ჩამოცვივდებოდნენ, ამას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვს. ქვედა სართული მოულოდნელად გამოეცლება თუ ზედა სართული თავისი ნებით ჩამოხტებოდა, ნებისმიერ შემთხვევაში ზედა სართული ბოლოს მაინც მიწაზე იქნებოდა. არ იყო აუცილებელი, რომ ტექსტის შინაარსი რეალობად ქვეულიყო და ზედა სართულის მეფერხულებს მართლა რამე მოეტეხათ, აქედან გამომდინარე, ერეკლე საღლიანის ვარაუდი, ცოტა არ იყოს, უსაფუძვლოა.

ავთანდილ თათარაძე კი ამბობს, რომ მოულოდნელად ეცლება ქვედა სართული ზედას და მათი ჩამოვარდება ხდება. აქვე გვაწვდის იგი „მირმიქელას“ ტექსტს:

- „I გუნდი (ქვედა): ორი მირმიქელა ჟიქან ხარიდ ჩუაჯკვანედ ჰო  
(ორი მირმიქელა ზევით ხართ და ჩამოგავდებთ ჰო)  
II გუნდი (ზედა): ორი მირმიქელა ჯიქან ხარიდ დემანკვანედ ჰო  
(ორი მირმიქელა ზევით ვართ და ვერ ჩამოგავდებთ ჰო)  
I გუნდი (ქვედა): ორი მირმიქელა ფოყს ეჩქადნრნ ფოყს  
აყვიჩიდ ჰო  
(თეძოს ავიცდენტ, თეძოს მოგამტრევთ ჰო)  
II გუნდი (ზედა): ორი მირმიქელა დემ ეჩქადნენ დემ ანყვიჩიდ ჰო  
(ვერ ავიცდენტ, ვერ მოგვტრევთ ჰო)  
I გუნდი (ქვედა): ორი მირმიქელა ბარჯს ეჩქადნენ ბარჯს აყვიჩიდ ჰო  
(მხარს ავიცდენტ მხარს მოგამტრევთ, ჰო)  
II გუნდი (ზედა): ორი მირმიქელა დემ ეჩქადნენ დემ ანყვიჩიდ ჰო  
(ვერ ავიცდენტ ვერ მოგვამტრევთ ჰო)...“<sup>3</sup>

1 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, 1984, გვ. 13.

2 ინტერვიუ, ერეკლე საღლიანთან, ჩაწერილი 2021 წლის 8 აპრილს.

3 თათარაძე, ქართული, 1999, გვ. 75.



წარმოგიდგინებ „მირმიქელას“ კიდევ ერთ აღწერას ბორის კოვალევსკის მიერ, რომელიც გამორჩეულია იმ თვალსაზრისით, რომ მას აქვს აღწერილი სამსართულიანი მირმიქელა, რაც სხვა წყაროებში არ გვხვდება. თუმცა, ჯუნის ონიანთან რამდენიმე ეთნოფორი აღნიშნავს და გურგენ გურჩიანიც მიდასტურებს, რომ უფრო ხშირად, სწორედ რომ სამ სართულს აგებდნენ.

„დგება დღესასწაულის უმნიშვნელოვანესი ნაწილის დრო. ხალხის მასა გარს ერტყმის თორმეტი მამაკაცის ფერხულს, რომელთაც ერთმანეთი ქამრების ბალთებზე ჩავლებული ხელებით უჭირავთ და ცეკვავენ უბრალო (მარტივ), მაგრამ უჩვეულოდ მხნე და ელასტიკურ ცეკვას. ცეკვის დროს იმუხლებიან ცალ ფეხზე, ხოლო მეორეს გამოსწევენ წინ. კიდევ თორმეტი ადამიანი (მამაკაცი) დაყრდნობილი მოცეკვავეთა ზურგებს, მოქნილად შეახტება მათ მხრებზე და წარმოქმნიან მეორე წრეს, ამავე დროს ყოველი მათგანი მარცხენა ფეხით ადგას ერთის მარჯვენა მხარს, ხოლო მარჯვენა ფეხით მეორე მოცეკვავის მარცხენა მხარს. ვერ მოასწრო გამართვა (გამყარება) მეორე წრემ, რომ მის მხრებზე ადის მესამე წრე და დგება იმავე წესით. და, ეს უჩვეულო სამსართულიანი ფერხული ბრუნავს, მღერის და ერთმანეთს – ქვედა ზედას – პაექრობაში ეჯიბრება. ეჯიბრებიან ლანძღვის გამომგონებლობასა და მრავალფეროვნებაში, მანამ, სანამ შეურჩევს რა მომენტს, ქვედა სართული არ ჩამოყრის ზედას თავისი მხრებიდან, რასაც მაყურებელთა საერთო მხიარულება სდევს თან. ზეიმი გრძელდება, მოცეკვავეები წამოდგნენ, დაიფერთხეს და დაეწყვნენ ახალი ცეკვის-თვის – „მელიაი“.<sup>1</sup>

აღნიშნულში არაა ნახსენები სახელწოდება, მაგრამ მისი აღწერილობა სრულიად ემთხვევა „მირმიქელას“ – ფერხულის ფორმით, მარტივი ფეხის მოძრაობით, შინაარსით, სართულებს შორის პაექრობით და იმით, რომ ის ლიმურყვამალის (მურყვამობის) დღესასწაულზე „შავ ორშაბათს“ სრულდებოდა.

გარდა წერილობითი წყაროებისა, ამ ფერხულის ცოცხალი შესრულება ფიქსირდება რამდენიმე ფოლკლორულ ანსამბლში: მესტიის ანსამბლ „რიჰოს“ რეპერტუარში იგი გვხვდება როგორც – „მირმიქელა“, ხოლო ლეჩხუმის ანსამბლ „მიჟენარის“ რეპერტუარში როგორც – „მარმალ მიქელ“. თუმცა, კანდი მერლანის

<sup>1</sup> Ковалевский, Страна, 1930, Стр. 21-24.



თქმით, ფეხის მოძრაობა (მიდგმით სვლა) ორივეგან ერთია და შინაარსიც ერთნაირია, ქვედა სართული ცდილობს ზედა სართულის ჩამოგდებას. „მარმალ მიქელის“ სახელწოდება გვხვდება, ასევე, დმანისის კულტურისა და ხელოვნების ცენტრთან არსებულ ფოლკლორულ ანსამბლ „შგარიდას“ რეპერტუარში. გურგენ გურჩიანი, ანსამბლის ხელმძღვანელი, ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, რომ „ამ ფერხულს ორი სახელწოდება აქვს „მირმიქელა“ და „მარმალ მიქელ“, არც ერთი მათგანი არ არის შეცდომა და შეგვიძლია ორივე სახელწოდება გამოვიყენოთ“.<sup>1</sup> ჩემთან ინტერვიუში კი მან თქვა, რომ ყველა სოფელში სხვადასხვა სახელწოდებით მოიხსენიებენ აღნიშნულ ფერხულს. აქვე შემოგთავაზებთ ანსამბლ „შგარიდას“ მიერ შესრულებულ „მარმალ მიქელის“ (ჩუბეხევეური ვარიანტი) აღწერას: თექვსმეტი მეფერხულე რკალზე არიან განლაგებული, როგორც ძველი თაობა, ასევე ახალგაზრდებიც. ასრულებენ სასიმღერო ტექსტს „რაშა რერია ვო“. შემდგომ რკალი ნელ-ნელა იკვრება. ექვსი ახალგაზრდა ვაჟკაცი შედის შიდა წრეში, სამი მათგანი ცალ მუხლზე დაიჩოქებს, მკლავებს ერთმანეთის მხრებზე გადააჭედობენ, მეორე სამი ყმაწვილი კი ასევე მხრებზე გადახვევენ ერთმანეთს მკლავებს და მუხლზე ჩამჯდარ მეფერხულეებს ჯერ მუხლზე დაადგამენ ერთ ფეხს, შემდეგ მეორე ფეხს მხარზე და ზედა სართულზე ავლენ. დანარჩენი ათი ასაკოვანი მეფერხულე გარშემო შეკრავს წრეს, ხელჩაკიდებულები. იწყებენ „მირმიქელას“ სიმღერას. ფეხის მოძრაობა საკმაოდ მარტივია. სრულდება მიდგმით სვლა, შიდა ანუ სართულებიანი წრე ექვსი სათვალავი მარჯვნივ ბრუნავს, ექვსი სათვალავიც მარცხნივ, ხოლო გარეთა წრე მხოლოდ მარჯვენა მხარეს ბრუნავს. ამის შემდგომ, ზედა სართული ქვემოთ ჩამოხტება, ქვედა სართულის, წრის შიგნით. ხელებს წელს უკან გადაჯვარედინებულად ჰკიდებენ. მათი ფეხის მოძრაობა ისევ მიდგმით, მაგრამ ახლა მხოლოდ მარცხენა მხარეს. რაც შეეხება გარეთა წრეს, იცვლება მათი ფეხის მოძრაობა – მარცხენა მხარეს მიდგმა და მარჯვენა ფეხის გაქნევა, შემდეგ იმავეს ასრულებენ მარჯვენა მხარეს და გაქნევა კეთდება მარცხენა ფეხით, იმავე ფეხით დგამენ გადაჯვარედინებულ ნაბიჯს მარჯვნივ, შემდეგ აკეთებენ მარჯვენა ფეხის გაქნევას და იწყება თავიდან (იმეორებენ 3-ჯერ). ამას მოსდევს შემდეგი ნაწილი, „რირაშა“ („რერეშა“), აქ უკვე ორივე წრე მარჯვენა მხარეს ბრუნავს. ხელები ახლა უკვე ში-

<sup>1</sup> გადაცემა, ეთნოფორი, 2016.

და წრესაც მკლავეცემ აქვს ჩაკიდებული, როგორც გარეთა. ფეხის მოძრაობა ისევ იცვლება, ორივე წრე ერთსა და იმავე მოძრაობას აკეთებს – მარჯვენა ფეხი იდგმება წინ, შემდეგ მარცხენა გვერდით, მარჯვენა ფეხი იდგმება უკან, მარცხენა ფეხი ისევ გვერდით და ამ სვლით ატრიალებენ წრეებს მარჯვენა მხარეს, ნელ-ნელა ხსნიან წრეს, დგებიან რკალზე და შემდეგ იწყება ცერული.<sup>1</sup>

როგორც ვხედავთ, არსებული ჩანაწერის მიხედვით, „მარმალ მიქელ“ სამი ნაწილისაგან შედგება – „სვანური მხედრული“<sup>2</sup> („რაშა რერია ვო“), „მირმიქელა“ და „რირაშა“. სამივე მათგანი განსხვავდება ერთმანეთისგან: შიდა წრეში გვხვდება ხელის სამი მდგომარეობა: მხრებზე გადაჭდობილი, წელს უკან გადაჯვარედინებული და მკლავეცემ ჩაკიდებული. გარე წრეზე მხოლოდ მკლავეცემ ჩაკიდებულია. ფეხის მოძრაობა პირველ ნაწილში ორივე წრეს ერთი აქვს მაგრამ სხვა მიმართულებით, მეორე ნაწილში შიდა წრე მხოლოდ მარცხნივ ბრუნავს, გარეთა წრე მხოლოდ მარჯვნივ და ფეხის მოძრაობა განსხვავებულია. მესამე ნაწილში კი ფეხის მოძრაობაც ერთი აქვთ და მიმართულებაც, ორივე წრე მარჯვენა მხარეს ბრუნავს და რკალზე განლაგდებიან, რასაც ცერულს აბამენ.

„მირმიქელას“ აღნიშნული ვარიანტი თავად გურგენ გურჩიანმა აღადგინა და დასაწყისში „სვანური მხედრულიც“ თავად დაუკავშირა, შინაარსიდან გამომდინარე. რადგან „მირმიქელას“ როგორც საწვრთნო-სავარჯიშო და სახუმარო დანიშნულება ჰქონდა, ასევე იგი იყო საბრძოლო დატვირთვისაც, გურგენ გურჩიანის თქმით, „მირმიქელა“ იყო გათამაშება იმისა, რომ ციხესიმაგრე აეღოთ.<sup>3</sup> მსგავსი მოსაზრება აქვს ავთანდილ თათარაძეს (ყველა სართულებიანი ფერხული მისი თქმით საბრძოლოა). სწორედ ამ გათამაშების საფუძველზე დაყრდნობით დაურთო „მირმიქელას“ წინ „სვანური მხედრული“ გურგენ გურჩიანმა. მან შემოგვთავაზა „მირმიქელას“ ჩუბეხევური ვარიანტი, რომელსაც ჩუბეხეველები ასრულებდნენ.

წყაროებზე დაყრდნობით ჩვენ შეგვიძლია დადასტურებულად ვთქვათ, რომ ყველა ეს სახელწოდება – მირმიქელა, მირმინკელა, მორილი, მორული და მარმალ მიქელ ერთ ფერხულს ჰქვია

1 მარმალ მიქელ, 2016.

2 დათიკო ჩხეტიანისგან ვიცი სახელწოდება – „სვანური მხედრული“. გურგენ გურჩიანის თქმით, ასეთი მეორე ფერხული არ არსებობს.

3 გურგენ გურჩიანთან ინტერვიუ, 2022.



და ერთი და იგივე შინაარსი აქვთ, ამაზე მათი სახელწოდებების ფონეტიკური ჟღერადობა და ეტიმოლოგიაც მიგვითითებს, მაგრამ სხვა წყაროებში კიდევ ახალი სახელწოდებები ჩნდება. ნაშრომში „მურყვამობა-კვირიაობა სვანეთში“ ჯუნის ონიანი, მირმიქელასთან დაკავშირებით, მსგავს აზრს აფიქსირებს: „ორი ან სამსართულიანი ფერხული-სიმღერა „**მორილ-მიაქელა**“. აქაც, როგორც „**მელია-ტელეფიაში**“, სათაურად ორი სახელი გვაქვს – „**მორილ**“ და „**მიაქელა**“. ეს სიმღერა-ფერხული შეჰიბრის სახით ტარდებოდა. ზედა სართულის მეფერხულენი ემუქრებოდნენ ქვედა სართულის მეფერხულეთ, რომ მოსტეხენ თავს, ბეჭს, მკერდს, თეძოს, ფეხს. ასევე მუქარით უბასუხებდნენ ქვედა სართულის მეფერხულენი. ბოლოს ქვედა სართულის მეფერხულენი გაიწევდნენ და ბეჭებზე მდგომ მომღერლებს ჩამოყრიდნენ.

მსგავსი სიმღერა-ფერხული, სახელწოდება „**მურამულდი ქულა**“, როგორც საბავშვო თამაში, დამოწმებულია მხოლოდ უშგულში. იგი აღწერილი აქვს ბეს. ნიჟარაძეს და „**მორილ მიაქელა**“ მსგავსი სიმღერა-ფერხული ჩანს“.<sup>1</sup> იმავე თამაშობის აღწერას ვხვდებით „ხალხურ სიტყვიერებაში“: „**რამდენიმე ყმაწვილი ერთიმეორეს ჩაჰკიდებენ ხელს ბეჭებში და წრეს შეკრავენ. ამათ ბეჭებზე დაადგება იმდენივე ყმაწვილი, რამდენიც ქვევით დგას. ესენიც ერთიმეორეს ხელებს ჩასჭიდებენ ბეჭებში. ქვეშ მდგომნი დაიწყებენ მოძრაობას, სიარულს, მიხვევ-მოხვევას და სიმღერას. სიმღერაში ემუქრებიან ზევით მდგომ ყმაწვილებს, რომ ძირს დაახეთქებენ. ზეითურები უშიშროებას უცხადებენ სიმღერითვე. ამ დროს ქვეითურები ცდილობენ დრო უხელთონ ზედაურებს, ზედაურებიც, თუ მარჯვედ არ იქნებიან, მიწაზე გაიშხლართებიან. ეს კი დამოკიდებულია ქვედა ჯგუფის მოხერხებაზე და ზედის სიმარდეზე**“.<sup>2</sup>

ზემოთ მოყვანილ წყაროებში რა სახელწოდებებიც არის ნახსენები, თითქოს ყველა ჰგავს ერთმანეთს ჟღერადობით და ეს ვარიანტულობაც ლოგიკურია, მაგრამ აქ ჩნდება სრულიად სხვა ჟღერადობის სიტყვა – „**მურამულდი ქულა**“.

ჯუნის ონიანის მოსაზრება „**მირმიქელასთან**“ დაკავშირებით, აბსოლუტურად ემთხვევა ჩემს აზრს.

1 ონიანი, ქართული, 2020, გვ. 175.

2 ბლანკი, როგორი, 2011.



1. იგი თავის წიგნში ამბობს, რომ ორ ან სამსართულიანი ფერხული „მორილ-მიაქელა“ სრულდებოდა მურყვამობის რიტუალის დროს და სახელწოდება გვაქვს ორი – „მორილი“ და „მიაქელა“. (რადგან სვანური ენა ზეპირსიტყვიერია და დამწერლობა ქართული, შეიძლება გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ორი სახელწოდების წარმოქმნა დეფისთან იყოს დაკავშირებული).

2. დიმიტრი ჯანელიძის წიგნში მოყვანილ აღწერაში კი ჯუნის ონიანი ამბობს, რომ ორ ან სამსართულიანი ფერხული „მირმიქელა“, მსგავსი უნდა იყოს ფერხულ „მურამუდლიქულასი“.

ონიანისეულ მოსაზრებებს აბსოლუტურად ვეთანხმები, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ეს ფერხულები კი არ ჰგვანან ერთმანეთს ან მსგავსებაა მათ შორის, არამედ გამოვთქვამ მყარ ვარაუდს, რომ ყველა ამ სახელწოდების ქვეშ მოქცეული შინაარსი არის იდენტური, შესაბამისად, ფერხულიც გამოდის რომ არის ერთი, მხოლოდ სახელწოდებებია განსხვავებული, რაც ძალიან ბუნებრივია, რადგან, როგორც ვიცით, ქართული ფოლკლორი არის ზეპირსიტყვიერი და აღნიშნული ფერხული სათავეს იღებს ქრისტიანობამდე. ჩვენამდე მოღწეული ნიმუშები თაობიდან თაობას გადაეცემოდა და არ ხდებოდა მათი ფიქსირება (ნოტები, აუდიოვიზუალური მასალა). სწორედ აქედან გვაქვს ერთი და იმავე ფერხულის სახელის ნაირგვარობა.

სვანეთში მუავე წყალს ორი სახელწოდება აქვს: „სგიმ“ და „მორელ“, „მორილ“ იგივე „მორელ“ უნდა იყოს. მიაქელა, ჩანს, იგივე მიქელ (მიხილ) მთავარანგელოზია, რომლის მოვალეობას წყაროს წყლების მფარველობა შეადგენდა. ანალოგიურ ვითარებას ადასტურებს ვერა ბარდაველიძე აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებშიც, მათ მიერ „ნალექებსა და წყალთან ასოცირებული ადგილობრივ ღვთაებათა დიდი ნაწილი, მაგალითად „მიქელ წყაროსთავისაი“, „გიორგი ნაღვარმშვენიერი“, „გიორგი ნიაღვრის პირისაი“, „პეტრე ნიაღვრის პირისაი“, „მიქიელ წყალშუისაი“ და ა.შ.<sup>1</sup> წყაროს წყალი – როგორც სიცოცხლის წყარო, ახლის საწყისი. წყაროს წყალი მიწიდან ამოდის ანუ ახალი სიცოცხლე, სიცოცხლე კი გამრავლებას უკავშირდება ანუ ნაყოფიერებას, რაც პირდაპირ ბმაშია მურყვამობის რიტუალთან და მის შემადგენელ ნაწილ „მირმიქელასთან“.

<sup>1</sup> ონიანი, ქართული, 2020, გვ. 175.

ავთანდილ თათარაძე „ქართულ ცეკვათა განმარტებაში“ „მირმიქელას“ ასე აღწერს: „საბრძოლო შინაარსის ორსართულიანი სვანური ფერხული, შესრულებული მამაკაცთა მიერ (სიტყვა – მირმიქელას ხტუნვასთან აქვს კავშირი, ამ შემთხვევაში – ჩამოხტომასთან). ფერხულის დასაწყისში „მირმიქელას“ მონაწილე მამაკაცთა ერთი ნაწილი წრეზე განლაგდება, მკლავებს ერთმანეთს მხრებზე გადააწყობს და ცალ მუხლზე ჩაიჩოქებს. მათ მხრებზე შეადგება ასევე მხრებზე ხელებგადახვეულ მამაკაცთა მეორე ნაწილი, რის შემდეგაც ფერხული წამოდგება და სვლას იწყებს წრეზე მარჯვნივ. ფერხულის ქვედა სართული ჩამოგდებით ემუქრება ზედას, ზედა სართული კი, თავის მხრივ, უპასუხებს, რომ მათ არც ჩამოგდების ეშინიათ და ვერც ჩამოგდებენ. ბოლოს, ქვედა სართული იხელთებს დროს, მოულოდნელად გაეცლება და ჩამოყრის მათ...“<sup>1</sup> ამის შემდგომ იგი გვაძლევს „მურამულდიქულას“ განმარტებას: „იგივე მირმიქელა (იხ. მირმიქელას აღწერა)“<sup>2</sup>

ჯუნის ონიანისა და ავთანდილ თათარაძის ვარაუდები, რომ „მორილ-მიაქელა“ და „მირმიქელა“ მსგავსი არიან ფერხულ „მურამულდიქულასი“ (ონიანისეული ვერსიით „მორილ-მიაქელა“ მსგავსი „მურამულდიქულასი“, თათარაძის ვერსიით „მირმიქელა“ მსგავსი „მურამულდიქულასი“) სრულიად გამართლებულია და ჩემი კვლევიდან გამომდინარე დასტურდება კიდევ. ორივე მათგანი სხვადასხვა სახელწოდებას იყენებს, მაგრამ მსგავსებას ერთსა და იმავე სახელწოდების მქონე ფერხულთან ქმნიან, რაც კიდევ უფრო ამყარებს ჩემს ვარაუდს, რომ ფერხულ „მირმიქელას“ ბევრ სხვადასხვა წყაროში ვხვდებით, სახელწოდების განსხვავებული ფორმებით.

თითოეული მათგანის ფორმა, შინაარსი იდენტურია, ფერხულის ტექსტი ორ სართულს შორის პაექრობაა:

„ორი მირმიქელა, ჩუქუნ ხუარი, ქალაჯიპნი,  
 (ორი მირმიქელა, დაბლა ვარ და შემოვიბრუნდები),  
 ორი მირმიქელა, ჟიქან ხუარი, დემ ლამსიპნი,  
 (ორი მირმიქელა, ზემოთ ვარ და ვერ შემომიბრუნდები).  
 ორი მირმიქელა, ქა ლაჯიპნი, ჩუ აჯკუანნე,  
 (ორი მირმიქელა, შემოვიტრიალდები და ჩამოვაცდებ),  
 ორი მირმიქელა, დემ ლამსიპნი, დემ ამკუანნე,

1 თათარაძე, ქართულ, 1986, გვ. 22-23.

2 იქვე თათარაძე, 1986, გვ. 25.



(ორი მირმიქელა, ვერ შემომიტრიალდები, ვერ ჩამომაგდებ  
 ორი მირმიქელა, ბარჯს ეჯქადნე, ჩუ აჯკუანნე,  
 (ორი მირმიქელა, მხარს ავიცდენ, ჩამოგავდებ),  
 ორი მირმიქელა, დემ ემქადნე, დემ ამკუანნე,  
 (ორი მირმიქელა, მხარს ავიცდენ, ჩამოგავდენ),  
 ორი მირმიქელა, დომ აჯკუანნე, ქა ხეწდენი,  
 (ორი მირმიქელა, თუ ვერ ჩამოგავდებ, მაგასაც ნახავ)...<sup>1</sup>

ფერხული „მირმიქელა“ სავალდებულო და არასავალდებულო შესასრულებელ ფერხულებიდან, ერთადერთი სართულებიანი ფერხულია მურყვამობის რიტუალში და შეგვიძლია ის მურყვამის, კოშკის სიმბოლოდ ჩავთვალოთ. მირმიქელა თავდაპირველად, წარმართულ ეპოქაში, რიტუალური დატვირთვის მქონე ფერხული იყო, დროთა განმავლობაში კი მან ეს ფუნქცია დაკარგა და დღესდღეობით სახუმარო, შეჯიბრის ხასიათის, საწვრთნო-სავარჯიშო ფერხულად იქცა. სართულზე ასვლა და ფერხულის ასე შესრულება ნამდვილად საჭიროებს სპორტულ მომზადებას. ასევე, ამ ფერხულის სახუმარო ხასიათი ქვედა სართულსა და ზედა სართულს შორის პაექრობის საფერხულო ტექსტში იკვეთება.

მელოდიური თვალსაზრისით, დღევანდლობაში სამი მუსიკალური თემა ენაცვლება ერთმანეთს – „რაშა რერია ვო“, „მირმიქელა“ და „რირაშა“, რომელთა უღერადობაც ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავდება და შესაბამისად, განსხვავებულ რიტმულ სტრუქტურას იძლევა, დაბალი ტემპიდან გადავდივართ საშუალოზე და შემდეგ სწრაფზე.

გურგენ გურჩიანი გამოყოფს „მირმიქელას“ სამ დანიშნულებას:

1. საკრალური დანიშნულება („ნაყოფიერების რიტუალი“)
2. საბრძოლო ხასიათი (ციხესიმაგრის აღების გათამაშება)
3. საბავშვო თამაშობა (ყოფითი, სპორტული სანახაობა)<sup>2</sup>

ჩვენ შეგვიძლია მეოთხეც დავამატოთ, ფერხულის სახუმარო ხასიათი (სართულებს შორის პაექრობა).

როგორც ვხედავთ, „მირმიქელას“ მრავალფეროვნება მხოლოდ სახელწოდებაში არ არის, მისი ფუნქციური დატვირთვა, სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში, მრავალგვარია. გურგენ გურჩიანი იქვე დასძენს, რომ მთავარი მაინც მისი საკრალურობა და რიტუალური დატვირთვაა, თუმცა დღესდღეობით იგი მხოლოდ

<sup>1</sup> ცინცაძე, ფილფანი, სვანური, 2020, გვ. 67.

<sup>2</sup> ინტერვიუ გურგენ გურჩიანთან, 2022.



თამაშობის სახით გვხვდება, როგორც ყოფითი, სპორტული სანახაობა.

წყაროების მიხედვით მივდივარ იმ დასკვნამდე, რომ „მირმიქელა“ არის ერთი საცეკვაო (საფერხულო) ფოლკლორული ნიმუში, რომელიც იდენტური ფორმით, შინაარსით, ფეხის მოძრაობით, საფერხულო ტექსტის მცირედი ვარიანტულობით ფიქსირდება და მხოლოდ განსხვავებული სახელწოდებით არის მოხსენიებული – მირმიქელა, მირმინკელა, მორილ-მიაქელა, მორული, მორილი, მიაქელა, მარმალ მიქელი, მურამუდლიქულა.

ბიბლიოგრაფია:

1. გადაცემა „ეთნოფორი“, დმანისი, 2016, <https://ajaratv.ge/video/2463>.
2. თათარაძე ა., ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიის საკითხები, თბ., 1999.
3. თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბ., 1986.
4. „მარმალ მიქელ“, დმანისის კულტურის ცენტრთან არსებული ფოლკლორული ანსამბლი „შგარიდა“, ხელმძღვანელი გურგენ გურჩიანი, დმანისი, 2016 <https://youtu.be/YSuz405x3p0>
5. ონიანი ჯ., ქართული ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობა IV (მურყვამობა-კვირიაობა სვანეთში), თბ., 2020.
6. სამსონაძე ა., ქართული საცეკვაო ფოლკლორის ფუნქციურ-შინაარსობრივი კლასიფიკაციისათვის, სამეცნიერო შრომათა კრებული, ტ. II, თბ., 2004.
7. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 7, თბ., 1984.
8. ცინცაძე დ., ფილფანი ვ., სვანური ხალხური შემოქმედება, თბ., 2020.
9. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, თბ., 2018.
10. „ხალხური სიტყვიერება“, N 145, [https://www.busuna.ge/2011/08/blog-post\\_25.html?m=1](https://www.busuna.ge/2011/08/blog-post_25.html?m=1).
11. Ковалевский Б., Страна снегов и башен, „Прибой“, Л., 1930.

**Marine (Maka) Vasadze,**

Theatre Critics, PhD

The Professor at Shota Rustaveli Theatre and film Georgian  
State University

**ANTON CHEKHOV'S THE SEAGULL ON THE GEORGIAN  
STAGE OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY**

(on the example of performances by  
Andro Enukidze and Davit Doiashvili)

**Abstract**

*Keywords: Theatre, seagull, interpretation, Treplev, Zarechnaya,  
Arkadina, Trigorin*

The plays and prose of the great Russian writer and dramatist Anton Chekhov have been staged not only in Russia but also in world theatres since their publication. Chekhov (a doctor by profession), one might say, wrote almost since his youth and was even published under different pseudonyms (up to 50). Mostly, readers got acquainted with his stories, short stories, and humorous sketches under the name of Chekhonte. Anton Chekhov is one of the founders of „new drama“ together with great authors (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck...). The birth of a new theatre system and the transformation of stage art is connected with his name. In a very short period of his life (44 years, 1860-1904) or of his creative work (25 years), Chekhov created literature recognized as a world classic, which has been translated into many languages. His plays: *The Seagull*, *Three Sisters*, and *The Cherry Orchard* were staged and are being staged in many theatres in different countries, and their film and TV adaptations are still being created today.

This time, I will talk about two different interpretations of Chekhov's *The Seagull* on the Georgian stage in the 21st century. The performance was staged in 2021 by Andro Enukidze at the Batumi State Drama Theatre and in the performance staged in the 2022 season at the Vaso Abashidze New Theatre by Davit Doiashvili.

Andro Enukidze retained the dramaturgical text, almost nothing has been changed or removed, and only one character has been added - the author. Both in the play and the performance, the theme of love is intertwined with the search for new ways in art. Masha loves Treplev, Treplev loves Nina, Nina loves Trigorin, Arkadina loves Trigorin, and Medvedenko loves Masha. Everyone is sincere, and everyone has their own goal and truth, but they do not take into account each other's feelings.

The scenography of the play based on the play (artist - Gogla Gogiberidze) was created using the „theatre in theatre“ technique. On the stage, there is a small stage by the lake, a boat in the lake, and two amphitheatres, one on the proscenium, and the other on the stage. The author (Kakha Kobaladze) is watching the performance with the audience from the amphitheater proscenium. And from the amphitheater located on the stage, the mannequins are watching Treplev's performance along with the characters. Bushes are scattered here and there around the stage. In the back of the stage, there are shabby theatrical boxes, also with mannequins. Andro Enukidze made the audience participation in the story unfolding in *The Seagull*.

The performance, like the play, begins with the scene between Masha and Medvedenko. Anano Iashvili's Masha goes up on the stage from the parterre and addresses the „author“ – „Are we starting?“. The director gave a double meaning to this phrase, which the characters repeat several times during the performance. This applies both to Treplev's and Nina's acting performance, as well as to the form of the play itself, which is created by the method of „theatre in theatre“.

Davit Doiashvili created an outstanding interpretation of *The Seagull*, evoking many thoughts and emotions. The global alienation existing in the existential theatre, reaching to the extreme limits with the absurdists, is one of the main issues of Chekhov's dramaturgy, and in this case *The Seagull*. The characters of the play, family members, relatives, friends, or beloved ones: Treplev, Nina, Arkadina, Trigorin, Sorin, Masha, Dorn, Polina, and Medvedenko – in constant search for selves, are completely alienated from each other. They want relationships and love, but in the end, they remain lonely. Each



of them has his/her dream, but none of them will come true, even though they „work“ hard to realize their dreams. Their dreams „die“ like a seagull killed by Treplev.

Like with all great playwrights, Chekhov's plays are open to many interpretations, which is why they are always up-to-date. Davit Doiashvili did not specify the time in *The Seagull*. Giorgi Usitashvili's set design and Anano Mosidze's costumes, the props used in the performance are consistent with the director's concept. The scenery: the old-fashioned carpet, table, lamp, water decanter, Thonet chair, couch, gramophone, vase, samovar, and piano create the entourage of the late 19th century and 20th-century era, but the shots on the screen and backstage conversations of Giviko Baratashvili's Treplev with the audience or the other characters about the events developed behind the scenes are carried out via mobile phones with live (online) communication, which brings us into the 21st century. The models of Anano Mosidze's costumes, in which great importance is given to color symbolism, also cannot be attributed to a specific era.

Davit Doiashvili follows the play almost without change, it may be said that not a single scene or dialogue has been removed in the performance. At the same time, the director retained the musicality of Chekhov's text in the performance which lasts almost three and a half hours, and built the performance in such a rhythm that the audience does not lose concentration and is actively involved in the action.

Davit Doiashvili put forward several main lines in the performance: alienation between people, search for oneself, search for love, the confrontation between generations, and the most important thing, no matter how painful, is the absence of the future in the modern world. The director kept the meta form created by the playwright – a play within a play, a performance within a performance (Treplev writes a play within a play, stages a performance within a performance) and made the audience a participant of the events in the interactive performance. Depending on the building of the new theatre, the construction of the stage or the hall, of course, the sequence of events mainly develops through shots shown on the stage and screen, specially created for this production, but the characters-actors often act in the hall and conduct a dialogue with the audience.

## Bibliography:

- Chekhov A., Collected Works, M. T. 9. 1956.
- I.N.Paklishev, Chekhov's play „Chaika“ was written by the author. <https://cbs-kb.ru/d0-bf-d1-8c-d0-b5-d1-81-d0-b0-d1-87-d0-b5-d1-85-d0-be-d0-b2-d0-b0-d1-87-d0-b0-d0-b9-d0-ba-d0-b0/>
- M. Vasadze, The world without a future by David Doyashvili in Tolya. I'm going to kill you. It's the same. [https://www.theatre.life.ge/\\_files/ugd/0fb0d1\\_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41ebc2.pdf](https://www.theatre.life.ge/_files/ugd/0fb0d1_6ab28b9f2ce24fb4a382b084cc41ebc2.pdf)
- Mayerhold V. I've been working on this for the past two years. Russian playwrights. I'm sorry. I. 1891-1917. Writing, editing, and commentary by A. I'm not sure. February. I'm going to have to go back to the drawing board. I'm not sure. This is the 1968 Act. 82. 88.

---

Maia Kiknadze,  
Doctor of Arts, Associate professor at Shota Rustaveli theatre  
and film Georgia State University

RESOLUTION ON ENHANCEMENT OF THEATERS' REPERTOIRE  
APPROVED BY ARTS DEPARTMENT OF THE BOARD OF MINISTERS  
OF SOVIET SOCIALIST REPUBLIC OF GEORGIA

Abstract

*Keywords: Soviet, party rules, censorship, theater policy*

In October 14, 1946 Arts Department of the Board of Ministers of Soviet Socialist Republic of Georgia issued an order „on drama theaters' repertoire and its enhancement“. The order clearly revealed even the mistakes found in the Georgian theaters and the ways of its resolution.

Pursuant to the order was considered review and amendment of repertoire policy at Tbilisi leading theaters. The amendments were itself determined by the department. Communist Party used to focus special attention to theaters on the role and importance of theater in the promulgation of soviet ideology. The document clearly revealed party's theater policy, their request and aspiration of soviet era.

Pursuant to the order the theaters had to remove from the repertoire some ideologically and artistically improper plays, including 4 plays from Georgian dramaturgy: „One Night Comedy“ by K. Kaladze, „Proper Reward“ by G. Kelbakiani, „Under the Willow“, „Beginning of the End“ by G. Berdzenishvili. Performances for a long time were staged at the leading theaters, some of them were plaid even 50 times, though later the Arts Department of the Board of Ministers of Georgia decided to remove these performances. Then we have a question? Why had been prohibited these performances, long time after the first performance? Or why had the requirements been changed? It is hard to have exact answer to this question, but based on the materials, documents and political framework enable us to make certain conclusions.



In the soviet era the theaters were managed by state that provided finances and at the same time controlled them through special department. This was Arts Department that was not only supervising the work of theaters, but directly participating in the creative process. The performance for long staged at the theater had already passed censorship. Though, as it seems the party more strengthened the rules later. In Tbilisi they launched revision of performances already staged/so called approved by party on modern topic that stipulated prohibition of some performances. The reason of prohibition specific performances by Arts Department was not noted in the resolution; only general phrase was mentioned on all four performances: „ideologically and artistically improper“. So, we have to try to find the principal reason on removal of performances from the repertoire in the contents of plays that was not thematically right and some characters were inconsistent with the soviet moral values. For example, the main character of „Proper Reward“ by G. Kelbakiani, who became famous in the II World War and even got the title of soviet hero, was not able to regulate his personal life, betrayed his wife, left child and went to another woman. Based on soviet moral this character was a negative hero. And the negative hero would not be homeland defender, patriot. If not leaving his family, his deed would be considered as a self-sacrifice to homeland and praiseworthy for the party. The nature of character in the play had to be persuasive as the case related not only to the soviet citizen, but to the soviet hero, who should be a right and ethical person, in order to be a role model for the spectator.

What about the second play, „One Night Comedy“ by K. Kaladze /staged in 1945/ it had also passed censorship, though after passing certain period was ordered removal of the performance. The reason of performance’s removal was stipulated by the contents of the play. The action in the play takes place in 1942. The story mentioned in it represents the life of one of the Georgian villages that does not narrate the story about the war that was the reason of performance’s prohibition. The bases of its statement is itself the report made by the head of Arts Department. At the meeting of Arts Department held in October 3, himself head of Arts Department, Shaduri criticized the

play and noted that „soviet citizens are spuriously found in the play. The play relates to the period of Patriotic War, where is not reflected heroism and patriotism“.

As it seems, the reason of removal and enhanced monitoring of performances was stipulated by the resolution published in August 26, 1946, Moscow „on drama theaters’ repertoire and its enhancement“. They were very careful in Tbilisi, frightened that the performances staged on soviet topic would not especially impress the spectator.

Many feeble performances used to be staged at that time Georgian theater, though they were not removed. Special attention used to be paid only to modern soviet plays that had to play the role of propaganda and facilitate in the development of soviet ideology and country’s socialist system.

Pursuant to the order the department required employment of the best stage directors, artists and actors/actresses for the performances reflecting the modern life in order to have staged highly artistic and ideologically proper performance. The Georgian playwrights had to create the plays acceptable for soviet ideology. These plays would be controlled by the special commission established by Arts Department. In accordance with the order the leading Tbilisi theaters/Rustaveli Theater, Marjanishvili Theater and art directors of these theaters had to be involved in staging plays on soviet topic. They had to cooperate with specific playwrights, who were writing plays for their theaters. It was required quite a big responsibility, as the art directors were responsible for the quality and ideology of plays. Such an active involvement of art directors in the process of plays’ writing was stipulated by the requirement on following right ideological line by party. As noted above, the play written only on soviet topic required special observation.

In order not to have left the requirement alone and to have even desired result the Art Department had drawn out one more monitoring mechanism. Art directors had to report on the 15<sup>th</sup> day of each month on the course of work on plays. At the same time theater directors had no right to include plays in the repertoire not agreed with the department without their permission. Those, violating such a rule would have imposed disciplinary punishment before their dismissal

as anti-state practice admission.<sup>1</sup>

Besides Tbilisi theaters, attention was paid even on regional/ peripheral/ theaters. Repertoire had to be improved even in regional theaters. They were also obliged to create soviet plays including modern contents.

These orders and resolutions were forming significant documents in the history of the 20<sup>th</sup> century 40s Georgian and generally, Soviet Union theaters and it is impossible to discuss development of that period Georgian theater and generally even about Georgian culture and art without its consideration.

### Bibliography:

- Collection: resolutions and orders, Tbilisi 1946, #1.
- National Archives of Georgia, Writers' Union Foundation – 21, series – 1, case – 9.
- Newspaper, Literature and Art, 1946, #40, October 11. Republican Conference of Georgian Theaters, Directors and Critics.
- B. Zhghenti, appropriate award at Marjanishvili Theater. Newspaper, Literature and Art, 1946, April 26, #18.
- R. Shaduri Art Tasks of Soviet Georgia. Newspaper, Literature and Art, 1946, June 1, #23.
- P. Bakhturidze Performance of Rustaveli Theater, Newspaper Communist 1945, June 17, #119.

---

<sup>1</sup> Collection, 1946, p. 8.



Tamar Tsagareli,

Ph.D. Associated Professor, Art Sciences, Media and  
Management

Faculty Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgia State University, Tbilisi (Georgia)

## EVOLUTION OF THE THEORY OF THEATER ART (General Overview)

### Abstract

*Keywords: Theater, History, Criticism, Theory, Science*

Works, where is illuminated the theatre problem, such as historical sources, official documents, correspondence of stage experts, reminiscences, scientific research, or reviews, could be mentioned as a viewpoint expressed in theatre art. This term is accepted and implemented in scientific circulation. Achievements of professional theatre have stipulated the kind of theatre literature, enthusiasm, and research specifics. As it has been known, scientists divided the whole process of civilization development into epochs for systemizing the mechanism intrinsic to this ordinary course. This course has also been assumed by the study of art and it could be used in the study of the theatre.

The group of scientists who revealed the aim of experts' research, subject, and research method, has explored the 25th-century professional theatre evolution period with this natural division. Consequently, theatre art has gained the kind of scientific research-investigation. The research of different aspects of theatre art became the prerogative of experts for the last quarter of the XIX century. Henceforth the theater literature has been enriched with specific research investigations of these experts (theatre experts). This time had revealed persons, who rose, developed, made universal, and dimensioned the analyses of theater art specifically. They systematized traditional forms of research and created modern theatre science with a comprehension of empirical methods. There

was segregated a group that created a base for the study of theater as a priority science of theater art learning. Max Herman's, Arthur Kutcher's, and Carl Nicen's activities, discoveries, and research achievements have created an authority to study of theatre and created this field's university study in Germany.

Thus, this work is part of this research and at the same time has finalized for promotion of this process that is typical for mentioned epochs and creates a base for a finding of certain regularity.

The study of theatre, as a prioritized learning field of theatre art, in the XX<sup>th</sup> century, has become interested in finding its „origin“ and „Genesis“. In this regard is noteworthy that, mostly are examined judgments of philosophers and examples of theatre criticism.

Those works, mostly discuss theory and theatre criticism of a certain period, several years or even half a century, of this or that epoch.

The work, which would discuss expressed opinions about theatre art from the initial stage of professional theatre including the postmodern epoch, has not been created yet. Therefore, this attempt is the first step in examining the united flow of theatre literature and the opinions expressed in it according to the epochs, its differentiation, and classification. In addition, for the first time Georgian scientific space had brought one of the literature samples of eastern theatre - Bharata-natya shastra (Sanskrit: Nāṭyaśāstra) treatise.

World theatre art, as a united and supply system exist event, according to the laws of development, starting from „simple“ forms including the findings of a modern conceptual stage director theatre, was „moving“ from one kind of stage creativity to a more difficult phase. Despite the ephemeral nature of theatre art, it has even preserved certain information about its archetype world. Thanks to this material, could be discussed the kind of theatre genesis, owing to which the world of professional theatre plays an important role in the development of civilization for more than two millenniums.

If the history of theatre has been considered according to the epochs, the same move has been used for the study of scientific literature about the theatre and opinions expressed on it.

Therefore, the entire period, from the antique to post-modern epoch, of theatre idea evolution, has been considered a finding of a certain time, reflecting the time flow process.

During the centuries-old history of theatre art, stage creativity has undergone numerous transfigurations. I mean not only the pure art changes but the theatre administration process as well. However, theatres of different epochs have solved mentioned problems differently; some common sign still particularly emerged:

1. Theatre, as a public and state institution, has always been at the center of attention of the ruling circle, as a universal means of impact on society;

2. Theatre responded to the spirit of the epoch, carried out the ruling elite's orders, was taking into account society's requirements, and tried to present, mostly in allegorical reference, the main ideas, and important problems and cooperate with the process of creating an active civil society with help of active influence on the spectators;

3. With current ideas, aesthetics, philosophical - worldview, or with the stage adaptation of actual problems, was refining expressive forms and finding appropriate means of leading trends, thus, was solving creative or administrative – financial and technical issues on the higher phase of development.

### Bibliography:

- Aristotle. Poetics, with a foreword by Sergi Danelia. Tbilisi. Publishing house., „Education“ 1979.
- Inasaridze K. Theater studies, Munich. 1993.
- Otto Brahm. Some Words about the Theatre. Vienna. 2001. Second Edition. P.36.
- The Humanistic Tradition. Gloria K. Fiero. The First Civilization and the Classical legacy. 1998.. Fiero Gloria K. The Humanistic Tradition, The First Civilization, and the Classical legacy. 1998.



Zviad Dolidze,  
Shota Rustaveli theatre and film  
Georgia state university,  
cinematographer, professor, Doctor of art studies

## ITALIAN CINEMA IN THE 1970s

### Abstract

*Keywords: National Cinema, Debutants, Giallo, Poliziettesco, Scandals*

An extremely tense situation reigned in Italy as neo-fascist groups or the „Red Brigades“, led by communists or other armed organizations, organized demonstrations, terrorist acts, murders, kidnappings of businessmen or political figures, etc. In this, they were supported by some representatives of the press as well as individual civil activists, and, in most cases, everything was blamed on the anarchists. The leading right-wing political parties tried to preserve the parliamentary republic. The 1970s entered the country's history under the name „The Years of Lead“.

National film production was flowing in the desired direction. The number of film production companies has reached 400 units. Italian cinematographers made interesting films, which were successfully shown both in the local cinema market and abroad. Much of their work cost little money and brought in more revenue from Italian movie theaters than American films. At the same time, the wide intervention of television in the film production processes begins, because the television channels themselves needed high-quality film production. They persisted in working hard with film companies to create joint films or make TV movies with their creative power. Shortly, the mentioned circumstances will reduce a lot of traditional film production.

The Successful was a film by Bernardo Bertolucci, „The Conformist“ (1970), that depicted the 1930s heyday of Italian fascism. Critics gave

it high praise, and Vittorio Storaro's flawless cinematography earned him the admiration of American colleagues.

Dario Argento's debut film, „The Bird with the Crystal Plumage“ (1970) became a unique mixture of horror, thriller, and eroticism—a seminal landmark of Giallo. The term „Giallo“ comes from the Italian word „yellow“. Even at the end of the 1920s of the XX century, a series of detective novels by foreign writers was published and enjoyed popularity in Italy. Each of them had a yellow cover. The Italians themselves started writing such works in the period after the Second World War. In the 1960s, Mario Bava made several low-budget films, but they failed to make an impact on the national film market. Argento's work sparked interest in the sub-genre to such an extent that others sought similar literary sources, reworked and intensified their plots to scare audiences, and began making films. Most of them could not rise above the average level.

Italian crime cinema was heavily influenced by similar American and French film productions, and even more so when organized crime, violence, corruption, robbery, and other socio-political problems increased in the country. Elio Petri's film, „Investigation of a Citizen Above Suspicion“ (1970), vividly pointed out the stubbornness, arrogance, and belief in impunity of some law enforcement officers, thereby sending a kind of signal to the public to take appropriate measures against such officials. The film brought in significant commercial revenue and won the Jury Grand Prize at the Cannes International Film Festival, the Oscar, and other awards.

Vittorio De Sica's dramatic film „The Garden of the Finzi Contini“ (1970) was devoted to the persecution of Jews living in Italy by the Fascist regime. It shows the adventures of one rich and influential Jewish family and the sincere love, dreams, and aspirations of youth. This film received a record number of awards, including the Oscar, the Golden Bear, and others.

In 1971, a law came into force that provided for the increase of state credits for the national film industry. The government's action gave representatives of Italian cinema hope for a prosperous future. Added to this was the statistical achievement of that year: Italian films received 65% of the total revenue from the domestic cinema

market, while American films received only 27%. This was a historical event that led to the strengthening of Hollywood expansion in Italy, and from then on, the above ratio gradually changed in favor of the Americans.

Critics recognized Luchino Visconti's film „Death in Venice“ (1971) and Pier Paolo Pasolini's film „The Decameron“ (1971) as the best examples of screen adaptation. Both filmmakers did not transfer the literary sources directly to the screen but made some changes to the screenplays, thereby diversifying the narrative, visual, and musical structures of each work. Two Italian political films, Elio Petri's „The Working Class Goes to Heaven“ (1971) and Francesco Rosi's „The Mattei Affair“ (1972), won the main prize at the next Cannes International Film Festival. It was an important success for Italian cinema. Both of them were successfully exported abroad.

A branch of criminal cinema emerged: the police film (Poliziottesco), the main goal of which was to show on the screen the selfless struggle of policemen against the various scumbags, the selfless care of this government unit for the safety of citizens, etc. The forerunner of Poliziottesco is the film of veteran filmmaker Stefano Vanzina, „The Police Gives Thanks“ (1972). It tells about such organizations that had a deep impact on the institutional life of the state. This, one film critic noted that, in addition to its real intentions, this film may also imply that fascism finds its place in the mistakes of bourgeois democracy.

Poliziottesco quickly became popular. Its genre-stylistic boundaries and values were clearly defined. In the 1970s, the Italians made about a hundred police films based on newspaper crime chronicles, and by the beginning of the next decade, this branch had completely disappeared because it had exhausted its function.

Bernardo Bertolucci's film „Last Tango in Paris“ (1972) was a big hit. The official censors gave permission to show it on the screens, but six days after the premiere, the authorities of the capital banned the demonstration of the film, and members of the film crew were summoned to court. Under Italian law, local authorities, as well as the general public and the police, could demand that a film be stopped. The trial lasted several weeks and ended with the ban



being overturned, although this verdict was appealed. A higher court deliberated at length, declared the film obscene, and banned it again. A couple of years later, a new decree was issued to destroy all copies of the motion picture, which was partially carried out. In Italy, the complete rehabilitation of this work was achieved only 15 years after its release.

Giallo, Poliziottesco, and „Spaghetti-Western“ were special „visit cards“ of Italian film production, although they did not bring special income. Political film production was a kind of forum for the self-expression of its authors, which was very different from Catholic ideology and reflected a progressive liberal worldview that leaned towards the dark realities of Italian political life. Films depicting the events of the recent past were called „momentary films“, which had a relatively large audience. Despite this, the number of filmgoers decreased, and this led to an increase in ticket prices, as a result of which, due to unprofitability, a large number of second and third-rate movie theaters were closed.

To bring back the filmgoers, cinema owners offered them a novelty: light erotic films (sexual comedies), which were banned on television. At that time, it was a bold, unexpected, and attractive move that paid off temporarily, although film critics did not pay attention to such works.

By the middle of the decade, the annual volume of Italian film production had decreased by threefold, and movie theaters dependent on revenue had raised ticket prices even more. Young cinematographers have already successfully cooperated with television channels and made television films, series, and film programs. Television has turned into the main film demonstration medium. Hundreds of new and old movies were shown on TV screens. At the same time, some filmmakers created a film production cooperative and became film producers, which generally degraded and discredited the profession of a film producer.

Traditional Italian film comedies gradually lost their brilliance, their usual popularity, and their ability to laugh at the negative sides of society. Complete mistrust of the government and politics, a depressed environment, and an atmosphere of disbelief and fear

increased in the films. Some film critics blamed television for putting the national cinema in such a state.

The Cannes International Film Festival celebrated the triumph of Italian films for two years. The film by the brothers Vittorio and Paolo Taviani „Padre Padrone“ (1977), and the film of Ermanno Olmi „The Tree of Wooden Clogs“ (1978) won the main prizes. The first described the difficult relationship between a father and his son, and the second described the life of an Italian village at the end of the last century. The authors of both works showed an amazing ability to combine artistic and documentary styles, realism and poetry, and the skill of depicting the hard daily life of the peasantry. The mentioned successes created an optimistic mood, but, in fact, film production and film demonstration activities gradually deteriorated, as a result of which the audience of movie theaters decreased, cinematographers no longer hoped for a decent income from their films, investors avoided investing in film production, and the share of Italian film production in the national film market fell to 42%, while the American one rose to 41%.

On March 16, 1978, the members of the „Red Brigades“ kidnapped the famous statesman and former prime minister, Aldo Moro. 55 days later, he was killed and his body was left in the trunk of a car. The country was in mourning. The government strengthened the fight against terrorist groups. For this purpose, an extraordinary unit was created, with the efforts of which, some of the representatives of the „Red Brigades“ were caught, while the other part fled to emigration.

The tragedy of Moro gave a serious boost to the already politically engaged Italian cinema. Several documentaries and feature films have been made that directly or indirectly address this horrific event. Federico Fellini's „Orchestra Rehearsal“ (1978) was a political allegory of the terrorist years in Italy, an echo of the chaos of the 1970s, and the director himself believed that this work was a response to the kidnapping and murder of Aldo Moro. The film of Gillo Pontecorvo, „Operation Ogro“ (1979), about the assassination of the Spanish prime minister by Basque terrorists, had been in production the previous year, but an attack on Aldo Moro occurred before its release, so the director rewrote the script and reshot the finale. Due to this, the film's release was delayed by a year.

## Bibliography:

- Bondanella, Peter and Federico Pacchioni. A History of Italian Cinema. New York: Bloomsbury, 2017.
- Brunetta, Gian Piero. The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century. Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Celli, Carlo and Marga Cottino-Jones. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Micciche, Lino. Il cinema italiano degli anni '70. Cronache 1969–79. Venice: Marsilio, 1989.
- Moliterno, Gino. Historical Dictionary of Italian Cinema. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ed. The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Sevastakis Michael. Giallo Cinema and its Folktale Roots. A Critical Studies of 10 Films, 1962–1987. Jefferson, McFarland and Company, 2016.
- Sorlin, Pierre. Italian National Cinema. 1896–1996. London: Routledge, 2001.



---

---

# UNIVERSITY PhD PROGRAM

## FILM STUDIES

**Ilia Asitashvili,**

Ph.D. candidate in the Audio-Visual Directing program  
Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia

Program conductor: professor David Janelidze

Scientific conductor: professor Lela Ochiauri, Ph.D. in art science

### IMAGE AS A CONSTITUENT OF THE CASTING PROCESS

#### Abstract

**Keywords:** *Casting, Characteristics, Vision, Stereotypes, Process, Image*

The casting process which has shown different characteristics in different eras of film history often relies on the experiences of acting mastery schools and traditions. Here, the meanings of the most interesting qualities of what experience the silent film period as well as Lee Strasberg and other famous studios have started being determined.

In this article, we discuss the historical context of this process and its characteristics. As easy as it is to look back at this path, it's similarly hard to specifically separate and describe the whole picture of what is shown experience-wise, what role the change of image of a hero in American and western European cinema play and how important is all of this today when the results of casting are often depending on social and political processes.

The artistic portraits created by a famous actress of Italian cinema, Anna Magnani, who played many dramatic and tragic roles, and a whole generation of American actors on screen both carried this unusual trait. Georgian cinema of the 50s and 60s brought vivid portraits on screen - completely different in every film, in any topic or form.

During the same period, a tradition in American and western European cinema became established, which was directly linked to the teaching method of Lee Strasberg's<sup>1</sup> studio about organically portraying the actor's abilities. At every casting, there was an opportunity to see „The main stroke“, the main quality of a character.

In the second half of the XX century, in terms of form, most castings were not different from traditional ones. But instead, the necessity of stereotypes in cinema had changed. Maybe even completely. The search for an original face and character had always been an important step on the road of a director's work. Yet, the new generation of actors during this era managed to portray and use a character with a different method, which meant that the casting process was not meant to show everything together at once, but instead – to portray the main quality of the characteristic details, the main ability.

Filmmakers in the United States and other countries managed this experience by using individual vision.

The results of casting would often change the orientation of Hollywood cinema, race, and image-wise.

The search and establishment of such characteristics happen in almost every big and small country's cinematography and it's considered a common event today.

To portray everything regarding a character vividly, Sharon Barr advised actors to work from the perspective of „The person sitting at the other side of the desk“ during casting. It is also understandable that these advice had more of a symbolic form rather than specific to have them executed.

The term – „Switching to the other side of the desk“ is more about realizing things about the concept of the role. Therefore, it has to answer these questions: „What are we looking for?“, „What are the authors of this project looking for?“ or „What is the main thing we're looking for?“.

When it is possible to execute this advice, then the task of the individual arriving at a casting to reach a goal becomes easier. In this

---

<sup>1</sup>Lee Strasberg – famous studio creator and chairman. Discovered the new generation of stars (Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro). Created many theories and denied standards about acting abilities.

situation, characteristics existing in the script and the idea answer the question „What do we want“ themselves.

„What is the biggest topic to think about right now? It’s to look into a human’s nature. This is the main question for me and this is why in the movie „Three Days of a Hot Summer“ – We hear the same: You must give it your all... I am always trying to find the right answer to this question: „Who gives their all and how?“. Today, humanity is facing a huge danger of mechanical relationships. Suliko Zghenti said these amazing words: „We live in a strange time – People are coming together; humans are becoming separated“. It’s true! This explains everything and this is what I see today...“ – Says filmmaker Merab Kokochashvili and it seems like he is answering the main question with this – What is he looking for in a character in every single one of his films – who gives it their all and how. Is it visible in appearance and other qualities? Portraying this often becomes a very hard task.

In works made by the „60s generation“ in Georgian cinema, for example, an actor or a type who arrived at the casting could portray those characteristics which still make us think about the harmonical coexistence of a human and their surrounding world to this day. A change of conscience and an ability to change own’s values – these are the traits the „60s generation“ filmmakers were looking for in every single character they created, therefore, the process of searching itself mainly contained an artistic idea that was dramaturgically balanced and masterfully put together. This process was mostly dedicated to looking for something moral and personal.

It can be said that casting was considered the first and utmost important step of finding specific forms in the 20s. Later, when dramaturgical storytelling and the acting face replaced the leading role of editing, every creative process existing on every next step was limited in a way. While discussing every era of cinema history, and researching the genres, and movements, it is impossible not to mention how the casting process developed from as simple as possible to quite difficult, where the difficult part contains the elements of the simple part. From all that is said above, it is visible that the beginnings of every single form of casting were born during the very first period of its existence – during the silent film era. In



the 20s and 60–80s, tendencies regarding the changes happening in society’s being and conscience become topical – And during the casting, the author, and the director research the person from a brand new perspective, which is one of the main topics of this article.

### Bibliography:

- Gvakharia G., „Anna Magnani“, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/14/>
- Херцог, Вернер / Плахов А. С. // Хвойка - Шервинский [Электронный ресурс]. - 2017.

---

---

## CHOREOLOGY

Salome Tsindeliani,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Ph.D. of Theater studies  
Heads of – Prof. Anano Samsonadze

### SVANURI FLOORS FERKHULI „MIRMIQELA“ ABOUT A VARIETY OF NAME

#### Abstract

*Keywords: Folklore, Dance, Choreography, Choreology*

Georgian folklore, with its diverse dialects, serves as the finest representation of our national intangible culture. Svan dances, alongside the majestic peaks, carafes, and castle towers of Svaneti, symbolizing freedom and a resilient spirit. The traditional rituals of Svaneti are well-preserved and held in high esteem.

Svaneti is one of the most culturally rich regions in Georgia, especially regarding its folklore. According to the functional-substantive classification of Georgian dance patterns, the most diverse range of dance patterns can be found in Svaneti. These include cult-ritual dances such as hunting, astral, fertility, and other dances, as well as dances that reflect secular-household life, such as combat, competition, gambling, and work.

The cult-ritual performance devoted to fertility encompasses the Svan „Muryvamoba“, held on the Monday of the Great Lent week (also known as Black Monday). The event comprises chants, Ferkhuli, and games.

One of the essential components of „Muryvamoba“ is the two-story Ferkhula - Mirmikela. While different sources present the structural elements of the „blasphemy“ ritual in varying orders, Ferkhuli Mirmikela (also referred to as Mirmikela, Mirminkela, Moreli, Moruli, Moril, Miakela, Moril Miakela, Marmal Mikel, Muramuldikula) remains consistent.

In Kvemo Svaneti, the „Muryvamoba“ ritual includes Adrekila, Melia Telefia, Kviria's song, Ferkhuli of the Girog cross, Koshkoba,

Ferkhuli, Mirmikela, and other Ferkhuli games. In Zemo Svaneti, the ritual is accompanied by „Kshetisai“.

The participants of the event used to wear turbans, smear their faces with charcoal, cover their heads with a goatskin guide instead of a hat, carry old items on their backs, and hang a man’s letter carved out of wood on their belts. Caesar also dressed this way. A resting place was provided for Caesar next to a pre-built snow tower where he could relax with his mother’s flares. When a tired Caesar would fall asleep, Geserai would kidnap his mother, and when Caesar was awake, he would engage in wrestling with Geserai, and after that, he would start singing and dancing“.<sup>1</sup>

„This was the difference between Upper and Lower Svan paganism, but they had one important and central practice in common - the construction of a snow tower called „Muryvami“. However, there are variations in the objects placed inside the tower. Large pieces of ice, stone boulders, or wooden kets were sometimes carried inside, and the inclusion of a tree was considered to be significant“. The iconic trees of this holiday are birch, fir, pine, and fir).<sup>2</sup> There are various options for what could be placed in the pillar of the tower, such as a sieve, a basket, a man’s letter carved out of wood, a flag (known as „Drosha“ or „Dursha“ in Georgian), or a cross. In Zemo Svaneti, a separate game was dedicated to this, known as „Aghba-lighral“ or „taking-playing“. The first person to pick up the thing attached to the kentsero was believed to have a son.

The content of the multi-story building mentioned above reflects the relationship between the upper and lower floors. The lower floor threatens the upper floor, saying they will turn their backs and topple them, while the upper floor responds that they stand firm and cannot be knocked down. This content is identical in all sources, but the different forms of the name still require research to determine the variability of this pattern.

There is a fixed term for this dance, known as **Moruli** or **Morili** according to Dimitri Janelidze, and **Morili**, **Miakela**, **Moril Miakela**, **Muramuldikula** according to Junis Ojiani and Avtandil Tataradze. Different sources may use varying names for this dance, but the content of the mentioned ferkhuli is the same everywhere.

1 Janelidze, History, 2018, p.117-118.

2 Oniani, Ignorance-strangeness, 2020. p. 162.



In addition to written sources, the live performance of this ferkhuli has been recorded in several folk ensembles. For example, it is found in the repertoire of the ensemble „Riho“ of Mestia as „Mirmikela“, and in the repertoire of the ensemble „Mizhenari“ of Lechkhumi as „Marmal Mikel“. However, according to Kandy Merlan, the movement of the foot (step) is the same in both, and the content is the same as well, with the lower floor trying to knock down the upper floor. The name „Marmal Mikeli“ can also be found in the repertoire of the folklore ensemble „Shgarida“ at the Dmanisi Culture and Art Center. Gurgen Gurchiani, head of the ensemble, said in one of the interviews that “this ferkhuli has two names, „Mirmikela“ and „Marmal Mikel“, neither of them is a mistake and we can use both names”.<sup>1</sup> During an interview with me, he mentioned that the Ferkhuli dance is known by different names in every village. In this context, we will describe the „Marmal Mikel“ dance as performed by the „Shgarida“ ensemble.

The performance involves sixteen rowers on an arc, consisting of both young and old generations, who sing the lyrics of the song „Rasha Reria Vo“. The arc then closes slowly, and six young men enter the inner circle, with three kneeling on one knee and placing their arms on each other’s shoulders. The remaining three boys also put their arms on each other’s shoulders, and the kneeling porters put one leg on the knee, followed by the other leg on the shoulder, and then open the upper floor.

The other ten elderly rowers form a circle, holding hands and singing „Mirmikela“. The leg movement is simple, with vertical movement completed as the inner circle rotates six times to the right and six times to the left. The outer circle only rotates to the right. The upper floor then descends, inside the circle of the lower floor, and the hands are crossed behind their back. The leg movement is vertical again, but this time only on the left side. The outer circle changes their leg movement, stepping on the left side and swinging the right leg, then repeating the same on the right side and swinging with the left leg, taking a crossed step to the right with the same leg, and then swinging the right leg and starting over (repeated three times).

The next part is „Rirasha“ („Rerasha“), and both circles turn to

---

<sup>1</sup> Ethnofor, program, 2016.

the right. The inner circle of the hands is now also hanging in the lower arm, just like the outer circle. Both circles make the same leg movement – the right foot is placed forward, followed by the left foot, the right foot is then placed back, and the left foot is again placed to the side. With this movement, the circles turn to the right side, slowly opening the circle, standing on the arc, and then the thumb is performed. Thumb.<sup>1</sup>

As we can see from the existing records, „**Marmal Mikel**“ consists of three parts: „Svanuri Mkhedruli“ („Rasha Reria Vo“), „Mirmikela“, and „Rirasha“. All three parts are distinct from each other. In the inner circle, there are three positions of the hand: crossed over the shoulders, crossed behind, and hanging on the lower arm. It is only attached to the outer circle in the lower arm. In the first part, both circles have the same foot movement but in different directions. In the second part, the inner circle rotates only to the left, the outer circle only to the right, and the foot movement is different. In the third part, the foot movement is in the same direction, both circles turn to the right, and they are placed on an arc, which they bathe in ceruleus.

The mentioned variant of „**Mirmikela**“ was restored by Gurgen Gurchiani himself, and at the beginning, he also connected it with „Svanuri Mkhedruli“, depending on the context. According to Gurgen Gurchiani, „Mirmikela“ had both a training and entertainment purpose, and it also had a combat load. Therefore, he believed that „Mirmikela“ was a raffle to capture the fortress. A. Tataradze shares a similar opinion (according to him, all multi-story Ferkhuli are military). Based on this draw, Gurgen Gurchiani joined „Svanuri Mkhedruli“ in front of „Mirmikela“. He proposed the Chubekhev variant of „Mirmikhela“, performed by the Chubekhevs.

Ferkhuli „Mirmikela“ is the only two-story Ferkhuli in the rite of idolatry from the mandatory and optional Ferkhuli, and we can consider it as a symbol of idolatry, the tower. Initially, in the pagan era, Mirmikela was a Ferkhuli with a ritual load, but over time it lost this function, and today it has become humorous, competitive, and training Ferkhuli. Climbing on the floor and performing the Ferkhuli like this requires athletic training. Additionally, the humorous

<sup>1</sup> Marmal Mikel, Folk ensemble, 2016.



character of this Ferkhuli is reflected in the dialogue between the lower floor and the upper floor.

Based on the sources, we can confirm that all these names – **Myrmikela**, **Myrminkela**, **Moril**, **Morul**, and **Marmal Mikel** – refer to the same Ferkhul and have the same content. The phonetic sound of their names and etymology also indicate this.

In different historical periods, „**Mirmikela**“ had a different functional load:

1. Sacred purpose (fertility ritual)
2. Combat character (castle capture game)
3. Children’s game (former, sports spectacle)

The purpose before Christianity is different from today. In modern existence, „**Mirmikela**“ only exists as a sports spectacle. It is no longer performed during the rite of „blasphemy“ because the rite itself has changed form, and the elements that were unacceptable to Christendom have disappeared. Ferkhuli „**Mirmikela**“ is an example of Georgian dance folklore, which shows that we cherish our treasures, take care of them, and try to combine time and era.

### Bibliography:

- Georgian Soviet Encyclopedia., Vol. 7., 1984.
- <https://ajaratv.ge/video/2463> „Ethnofor“ program, Dmanisi, 2016.
- [https://www.busuna.ge/2011/08/blog-post\\_25.html?m=1](https://www.busuna.ge/2011/08/blog-post_25.html?m=1) „People’s speech“, N 145.
- <https://youtu.be/Ysuz405x3p0> „Marmal Mikel“. Folk ensemble „Shgarida“ near the Dmanisi Culture Center. Head Gurgen Gurchiani. Dmanis., 2016.
- Janelidze D., History of Georgian Theater, Tb., 2018.
- Oniani J., Georgian Ethnographic Heritage IV, (Ignorance and Ignorance in Svaneti), Tb., 2020.
- Samsonadze A., For functional-content classification of Georgian dance folklore, collection of scientific works, vol. II, Tb., 2004.
- Tataradze A., Definitions of Georgian Dances, Tb., 1986.
- Tataradze A., Issues of the history of Georgian folk choreography, Tb., 1999.
- Tsintsadze D., Filfani V., Svan folk art, Tb., 2020.
- Ковалевский В., Страна снегов и башен, „Прибой“, L., 1930.



ი 14/246

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

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

