

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო.

გელაშვილი ლალი

რეალური სამოსიდან

კინოკოსტიუმამდე

(კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით)

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (PhD)

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

_____ 2011წ.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

ქეთევან კინწურაშვილი

თბილისი – 2011

სარჩევი

შესავალი	3
ლიტერატურის მიმოხილვა	10
კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ შესახებ	18
თავი I – კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრები	37
თავი II – თბილისი XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე	58
თავი III – კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ – პერსონაჟთა კოსტიუმების აღწერა და დახასიათება:	85
დასკვნა	163
ბიბლიოგრაფია	170
დანართი (1)	
დანართი (2)	
დანართი (3)	

„ნუ ხატავთ უბრალოდ კოსტიუმს, არამედ
გამოსახეთ იგი მოქმედი გმირის ხასიათზე
თქვენი წარმოდგენებიდან გამომდინარე.
უნდა გახსოვდეთ, რომ მხატვრის ყოველ
უწვრილეს, მაგრამ სწორად მიგნებულ
შტრიხს შეუძლია დიდი დახმარება გაუწიოს
მსახიობს, სწორი გზით წარმართოს იგი” –
ნემიროვიჩი – დანჩენკო. (54, გვ. 4).

ინტერესი მუსიკალური კინოფილმისადმი „ქეთო და კოტე“ დიდია, ეს კინოშედეგრი, გარდა სიუჟეტისა აღფრთოვანებას იწვევს მსახიობთა კოსტიუმებითა და ფილმის მხატვრული გაფორმებით. სურათი, მიუხედავად იმისა, რომ შავ-თეთრია, ყოველთვის ფერადოვან შეგრძნებას ტოვებს. კინო-სურათში გამოყენებული კოსტიუმებისა და მათი მხატვრული გაფორმების შესწავლისა და კვლევის მიზნით, იმის გამოსავლენად, თუ რა გზით მიაღწია მხატვარმა ფილმში სათანადო შედეგს და გამომდინარე იქიდან, რომ კინოფილმისათვის დახატული ესკიზები თითქმის აღარ შემორჩა და ამ მიმართულებით მასალა ძალიან მწირია, კვლევა განხორციელდა უკუსვლით. შეიქმნა ფილმის თითოეული პერსონაჟის კოსტიუმი ესკიზის სახით, სათანადო ფერებში, კოსტიუმის ისტორიაზე დაყრდნობით, იმის გათვალისწინებით, თუ რომელი კოსტუმი რა სილუეტით, რა ფერისა და ფაქტურის ქსოვილით იკერებოდა მე-19 საუკუნის 60-იან წლებში ჩვენს ქვეყანაში, აგრეთვე წარმოსახვიდან გამომდინარე, თუ როგორ ვხედავდით ამა თუ იმ კოსტიუმს.

ექსპერიმენტის შედეგად მივიღეთ გარკვეული შედეგი. თვალსაჩინოების მიზნით უკვე შექმნილი ესკიზების მიხედვით შეიქმნა მინიატურული

თოჯინები, რომლებშიც ფერი, ფორმა, სილუეტი და სამოსის დამუშავების ტექნოლოგია მიახლოვებულია კინოსურათის პერსონაჟების კოსტიუმებთან. ჩატარებულმა სამუშაომ საშუალება მოგვცა გაგვერკვია და აღგვედგინა ის მასალები, თუ რომელ კოსტიუმში, სავარაუდოდ, რას გამოიყენებდა ამ ფილმის კოსტიუმების მხატვარი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი. კვლევას დიდად შეუწყო ხელი იმ ფაქტმა, რომ საბედნიეროდ მოგვეცა შესაძლებლობა მიგვეკვლია კინოფილმისათვის შექმნილი ესკიზებისათვის.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევარი ფილმში „ქეთო და კოტე“ შეიძლება შეფასდეს როგორც დეფილე, რომელიც ასახავს შესაბამისი პერიოდის მოდის მიმართულებას საქართველოში, როდესაც ხდება ახალი ტენდენციების დანერგვა ნაციონალურ თუ ქალაქურ სამოსში, თუმცა, ძირითადი ქართული ეთნოელემენტების შენარჩუნებით. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით კარგად ჩანს კინოსურათის მასობრივ სცენებში.

ნაშრომი ზემოთ ჩამოთვლილი საკითხებისა და მხატვარ ფარნაოზ ლაპიაშვილის კინემატოგრაფიაში, შემოქმედებითი საქმიანობის სპეციფიკის კვლევის ასპექტებს ეხება. ერთ–ერთი ძირითადი საკითხია, თუ როგორ გარდაიქმნება რეალური სამოსი კინოკოსტიუმად. კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ პერსონაჟთა კოსტიუმების მაგალითზე. ნაშრომში განხილულია მე–19 საუკუნის 60–იანი წლების ქართული ჩაცმულობა კინონაწარმოებში. მისი განვითარება და ტრანსფორმაცია.

ყველასათვის ცნობილია, რომ კინო სინთეზური ხელოვნებაა და შეიცავს სხვადასხვა ელემენტებს. მასში გაერთიანებულია ლიტერატურა, მუსიკა, მხატვრობა, სამსახიობო ხელოვნება და სხვა. სინთეზი იძლევა ახალ ესთეტიკურ ხარისხს, გამოსახავს ახლებურ ხედვას.

გამოჩენილი საბჭოთა რეჟისორი სერგეი ეიზენშტეინი თვლიდა, რომ კინემატოგრაფი ფერწერის განვითარების სისტემის ნაწილი, მისი ისტორიის

ნაწილია. შემთხვევითი არ არის, რომ კინოხელოვნების დაბადებამდე ცოტა ხნით ადრე, მსოფლიოს იმპრესიონისტები მოეკლინენ. ისინი ცდილობდნენ გადმოეცათ დროის მომენტი, „დაეჭირათ წამი“, რომელიც ის-ის იყო უნდა შეცვლილიყო ახლით, გადმოეცათ მოძრაობის ილუზია, წამიერი შთაბეჭდილება. კინემატოგრაფი თავისთავად წამიერი მომენტების ასახვის ხელოვნებაა.

მიუხედავად მხატვარის მნიშვნელოვანი როლისა კინოხელოვნებაში, დღესაც ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი რათა ბოლომდე შესწავლილ იქნას მისი როლი კინოში, მისი ამოცანა, მისი ადგილი ფილმის შექმნაში.

ცნობლია, რომ გადაღების დაწყებამდე, იქმნება ე.წ. რეჟისორული სცენარი, ე.ი. მომავალი ფილმის კადრების ერთგვარი ლიტერატურული აღწერა. ამ სცენარის ავტორი ვიზუალურად წარმოადგენს მომავალი ფილმის სახვით წყობას, კადრების კომპოზიციებს, ადამიანების და საგნების განლაგებას მათში და ა.შ. მაგრამ ცხადია, არც ერთ სცენარს არ შეუძლია სახვითი შთაბეჭდილების გადმოცემა, მომავალი ფილმის „დახატვა“ ისე, როგორც თვით ნახატს. ფილმზე მუშაობა იწყება მხოლოდ მისი სრული „დანახვის“ შემდეგ. ამისათვის კი მზადდება მომავალი ფილმის სახვითი სცენარები, კადრირება და შემდეგ, კადრირების საფუძველზე, ესკიზები, ეგრეთწოდებული „შეჩერებული ფილმი“. ყოველივე ამას ქმნის ფილმის მხატვარი.

ფილმის მხატვარი განსაზღვრავს ინტერიერის თუ ბუნებრივი გარემოს ხასიათს, მის ატმოსფეროს და განწყობილებას. მხატვარმა უნდა განსაზღვროს დროის რა მონაკვეთში იმყოფებიან პერსონაჟები კონკრეტულ გარემოში, როგორია ატმოსფერო, როგორ იცვლება დეტალები, განათება და რაღა თქმა უნდა, კოსტიუმები.

თეატრის მხატვრის ნამუშევარი მკაფიოდ და ნათლად აღიქმება სპექტაკლში, ხოლო ფილმისაგან მიღებული შთაბეჭდილება განსხვავებულია. კინოში მხატვრის ნამუშევარი უფრო ნატურალურ ხასიათს ატარებს, მოკლებულია თეატრისათვის დამახასიათებელ პირობითობას.

კინოფილმები სტილისტიკით თეატრის პირდაპირ მიბაძვას წარმოადგენდა, ამიტომ მათი დეკორაციული გაფორმებაც მთლიანად თეატრიდან იყო აღებული, ხოლო როცა ამას აუცილებლობა მოითხოვდა, ამოძრავებდნენ დეკორაციებს. მხატვარი წამყვანი ძალა იყო 1920–იანი წლების დასაწყისშიც, როცა კინოში შემოიჭრა ექსპრესიონისტური ტალღა.

ექსპრესიონისტულ ფილმებში ეგზოტიკური დეკორაციები, პავილიონები, ცხოველხატული კადრები გადამწყვეტ როლს თამაშობდა საერთო შთაბეჭდილების შექმნაში. ეს ფილმები წარმოაჩენდა მხატვრის უდიდეს როლს კინოში. თუმცა, ზოგ შემთხვევაში ადგილი ჰქონდა გადამეტებას. ერთგვარად იკარგებოდა თვით კინოს სპეციფიკა, მისი თავისებურებები და შესაძლებლობები, მაგრამ ექსპრესიონიზმით გატაცება მალე ნელდება და რეალისტური ხელოვნება ახალ ამოცანებს უყენებს მხატვრებს.

1930–იანი და შემდგომი წლების ქართულ კინოში მოღვაწეობდნენ: დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, ვალერიან სიდამონ – ერისთავი და სხვები. ჩამოთვლილ მხატვართა ნამუშევრებში მკაფიოდ ჩანს, თუ როგორი თანაბარი დატვირთვის უნდა იყოს გამომხატველობის ხერხები კინოში, როგორც ერთიან ორგანიზმში.

ცნობილია შემთხვევები, როდესაც რეჟისორმა ფილმში ვერ გამოიყენა რთული და საინტერესო პავილიონი, რის გამოც კინოს მხატვრის ნამუშევარი ფილმს გარეთ დარჩა, მაგრამ მომხდარა ისიც, რომ საკმაოდ უფერულ

დეკორაციებს რეჟისორისა და ოპერატორის შემწეობით საინტერესო სახე მიუღიათ.

ამიტომ კინომხატვრის საქმიანობაზე საუბრისას გასათვალისწინებელია, რომ ფილმი შემოქმედებითი კოლექტივის პროდუქტია და საბოლოო შედეგს განსაზღვრავს სცენარისტს, რეჟისორს, ოპერატორსა და მხატვარს შორის შემოქმედებითი თანამშრომლობა. საუკეთესო შემთხვევაში რეჟისორმა ფილმზე მუშაობა ისე უნდა განახორციელოს, რომ ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და მსახიობები მთელი ფილმის პროცესში განუწყვეტლივ „გადასცემდნენ ერთმანეთს ესტაფეტას“ და ერთ საერთო მიზანს – კონკრეტული ფილმის შექმნას ემსახურებოდნენ.

ცნობილია მხატვრის უდიდესი და, ამავე დროს, სპეციფიკური სირთულეების შემცველი როლი კინონაწარმოების შექმნაში. კინოს მხატვრის შემოქმედება აგებულია ნატურის შერჩევასა და ესკიზზე, რომელიც გარკვეულ ცვლილებას განიცდის კადრად გადაქცევისას, კინობიექტივში მოხვედრის შემდეგ. ხშირად ეს სახეცვლილება იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ავტორის ინდივიდუალობა იკარგება. 1960–იანი წლების დასაწყისის ფრანგული „ახალი ტალღის“ ფილმებში ეს ცვალებადობა იმდენად დიდი იყო, რომ მხატვარი მთლიანად იკარგებოდა ეკრანზე, (რეჟისორებმა უარი თქვეს პავილიონებზე, ნატურის გააზრებულ შერჩევაზე და ფაქტიურად, მხატვარზეც), მაგრამ კინოს ისტორიამ იცის შემთხვევები, როდესაც ცვალებადობა საერთოდ აღარ ხდებოდა ეკრანზე.

იმ შემთხვევაში, თუ მხატვრის შემოქმედების ხასიათი შეეთვისება ფილმის ხასიათს, კინოს მხატვარი მკაფიოდ გამოვლინდება ფილმში. სწორედ ამიტომ, მხატვრის ნამუშევრის შეფასებისას, ყოველთვის გასათვალისწინებელია, რომ ფილმი შემოქმედებითი თანამშრომლობის

პროდუქტია. როგორ ვლინდება მხატვარი კინოში, ინარჩუნებს თუ არა ინდივიდუალობას, სტილს, გამოვლენილს მის დაზგურ ნამუშევრებში, როგორია მისი მოქმედების ძალა, და მისი როლი, – ეს საკითხები წარმოადგენენ ჩვენი ინტერესის საგანს.

ქართული კინოს ძიებები გარკვეულწილად ემთხვევა მხატვრების შემოქმედებით ინტერესებს. ფილმში „ქეთო და კოტე“ კამერა ტრადიციული კინოპავილიონებიდან გამოდის ქუჩაში, ღია ცის ქვეშ აღბეჭდავს თბილისის ქუჩებს, სახლებს, ადამიანებს, მათ ყოფა-ცხოვრებას. ჟანრულ სცენებში ყოველთვის იგრძნობა კინემატოგრაფისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ერთგვარი დოკუმენტალიზმი, მომენტების წამიერი დაფიქსირება. რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი ცდილობს აღადგინოს მე-19 საუკუნის 60-იანი წლების ეპოქის სული, რომელიც მხოლოდ ხსოვნას შემორჩა. ის კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ აცოცხლებს მაშინდელი ქალაქური ცხოვრების სურათებს, რომელიც თანდათან გვმორდება, ფერმკრთალდება და იცვლება. რეჟისორი თავისებურად ხსნის ლიტერატურული ნაწარმოების ხასიათსაც. მხატვრების დახმარებით პოულობს სივრცეში მოხვედრის არაორდინარულ გზას და ინდივიდუალურ გასაღებს არგებს თითოეულ პერსონაჟს.

ფილმის კოსტიუმების მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი ევროპული და აზიური ნაციონალური კოსტიუმების შერწყმით, კინოსურათში „ქეთო და კოტე“ ქმნის დროის პორტრეტს – მე-19 საუკუნის 60-იანი წლების თბილისს, აღადგენს ქალაქის ცხოვრების სურათებს, რომელიც მაშინ მეტად მრავალფეროვანი იყო.

კინოფილმზე მომუშავე მხატვრები ცდილობენ წარმოგვიდგინონ ინტერიერი, დეკორაცია – ყველაფერი ის, რაც აუცილებელია იმ ეპოქის დასახასიათებლად, რათა ყოველივე ამით შექმნან საერთო ატმოსფერო და იმ

პერიოდის თბილისის იერსახე. გადმოსცენ ის გარემო, რომელიც ლაპარაკობს იმ ეპოქის საზოგადოების ხასიათზე, მათ ყოფით გარემოზე. ცალკეულ სცენებში ერთმანეთს ერწყმის, ერთი მხრივ, სახიერად აღბეჭდილი გარემო და მეორე მხრივ, ადგილი აქვს ერთგვარ გაზვიადებას, გროტესკს, განსაკუთრებით ჟანრული სცენების შერჩევასა და მათ ურთიერთდაკავშირებაში.

ფილმში „ქეთო და კოტე“ ყოველი მიზანსცენა განუმეორებელია. მხატვარს კარგად აქვს განსაზღვრული დროის რა მონაკვეთში იმყოფებიან პერსონაჟები ამა თუ იმ ინტერიერში, ბუნებრივ გარემოში, ითვალისწინებს დეტალების ცვალებადობას დროის გარკვეულ მონაკვეთში. მხატვრების მიერ დროის და გარემოს ცვალებადობა ვლინდება მსახიობთა ჩაცმულობაში, ასევე, ცალკეულ საგანთა, აქსესუართა გამოყენებაში.

კინოს მხატვრის შემოქმედება გარკვეული სპეციფიკურობით გამოირჩევა და ამ სპეციფიკურობას კარგად გრძნობენ და ითვალისწინებენ ფილმ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრები. ამიტომაცაა ეს კინოკადრები საინტერესო. კინემატოგრაფში გადავიდა მხატვრის შემოქმედებითი თავისებურებანი, დინამიკის, რითმისა და მოძრაობის მძაფრი შეგრძნება. სურათში მხატვარი თითქოს მონტაჟურად აერთიანებს მრავალფეროვან ქალაქურ ეპიზოდებს. „ქეთო და კოტეს“ ნახვისას მაყურებელი თითქოს ერთვება მოქმედებაში და ხდება მისი უშუალო მონაწილე. ფილმის მხატვრებმა იოსებ სუმბათაშვილმა და ფარნაოზ ლაპიაშვილმა იმ ეპოქის განუმეორებელი პორტრეტი შექმნეს. მათი ნამუშევარი მკვეთრი ინდივიდუალობით გამოირჩევა.

ლიტერატურის მიმოხილვა

მოცემული ნაშრომის კვლევისათვის საჭირო გახდა დიდი ემპირიული მასალა, რომელიც დამეხმარა დასმული პრობლემის სწორი მიმართულებით გადაჭრაში. პირველ რიგში კარგად შევისწავლე კინოფილმის „ქეთო და კოტე“ თითოეული კადრი, პარალელურად კეთდებოდა კადრირება ესკიზების სახით, თითოეულ ცენტრალურ და მნიშვნელოვან კოსტიუმზე, ჩატარებული სამუშაოს შემდეგ, საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, აგრეთვე საქართველოს ეროვნულ სამეცნიერო ბიბლიოთეკაში და საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში მოძიებულ იქნა სხვადასხვა მასალები ფილმის ირგვლივ: კინოსურათის რეჟისორების შესახებ, მათი მოგონებები, ხელნაწერები და ა.შ. გავეცანი აგრეთვე, საგაზეთო თუ სხვა პუბლიკაციებს ფილმის გამოსვლის დღიდან დღემდე: დარბაიძე მ, ინტერვიუ ვ. ტაბლიაშვილთან, გაზეთი „ახალი 7 დღე“, 2001; კარტოზია ქ, „ქეთო და კოტე“, გაზეთი „ეკრანის ამბები“, 1987; ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტომი–IV, თბილისი, 1979; ბაგრატიონი ლ, „ქეთო და კოტეს“ შესახებ. გაზეთი „კომუნისტი“, 1948; ჩიკურიშვილი ბ, „ქეთო და კოტე“. გაზეთი „ახალი ვერსია“, 2006; ქართული კინოკომედიის კლასიკა, ფილმი „ქეთო და კოტე“. გაზეთი „ახალი თაობა“, 2008.

მოვიძიე ბიოგრაფიები ფილმის მონაწილე მსახიობებისა და მათი შემოქმედების შესახებ, აგრეთვე, გავეცანი მათ წერილებს და მოგონებებს ფილმის ირგვლივ: კრავეიშვილი ბ, შეხვედრები და მოგონებები, თბილისი, ხელნაწერი 1966; ტაბლიაშვილი ვ, რეჟისორის მოგონებანი, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1996; კრავეიშვილი ბ, დაუვიწყარი, გამომცემლობა „მერანი“ 1970.

მოვიძიე მასალები ფილმის მუსიკალური გაფორმებისა და გამოყენებული მელოდიებისა თუ არიების შესახებ, აგრეთვე, ფილმის „ქეთო და კოტე“ კომპოზიტორის არჩილ კერესელიძისა და ოპერის „ქეთო და კოტე“ კომპოზიტორის ვიქტორ დოლიძის ბიოგრაფიასა და შემოქმედების შესახებ: ღონღაძე დ, ქართული მუსიკის ლიტერატურა, თბილისი, გამომცემლობა „განათლება“ 1998; იაშვილი მ, არჩილ კერესელიძე, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1977.

შევერბე მასალები ფილმის ქორეოგრაფებზე – ილიკო სუხიშვილზე, დავით მაჭავარიანზე და ნინო რამიშვილზე. აგრეთვე მოცეკვავეთა ანსამბლის შესახებ, რომელთა ქორეოგრაფია უდავოდ აგვირგვინებენ სურათს: მაჩაიძე ა, საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური დამსახურებული ანსამბლი, თბილისი, გამომცემლობა “ხელოვნება“ 1980; კასრაძე ქ, ტრიუმფით მსოფლიოს გზებზე, თბილისი, გამომცემლობა “ხელოვნება“ 1971.

მოვიძიე და შევერბე მასალები კინოფილმის „ქეთო და კოტე“ მხატვრებზე, შევისწავლეთ მათი ბიოგრაფიები და აგრეთვე, ლიტერატურა მათი შემოქმედების შესახებ და ა. შ. მქონდა პირადი საუბარი ფარნაოზ ლაპიაშვილის მეუღლესთან ქალბატონ ეთერთან, ფილმის გარშემო ვთხოვე გაეხსენებინა ის პერიოდი, როდესაც მხატვარი მუშაობდა ამ სურათზე. მოვიძიე აგრეთვე, ინფორმაცია ი. სუმბათაშვილის, ქრ. ლებანიძის, კ. კვალიაშვილის, ე. მაჭავარიანის შემოქმედებაზე: გინსბურგ ტ, მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, მოსკოვი, გამომცემლობა „გამმა პრეს“ 2009; ნინიკაშვილი კ, ქართველი თეატრის მხატვრები: ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, საქართველოს მხატვართა კავშირი“ 1973; კერესელიძე ა, მხატვრები: ქრისტესია ლებანიძე, კოტე კვალიაშვილი, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1979; კულეშოვა ვ,

მხატვარი და სცენა, მოსკოვი, გამომცემლობა „საბჭოთა მხატვარი“ 1988; კინწურაშვილი ქ, „პირველი ნაბიჯები“. გაზეთი „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ერთდროული გაზეთი“, 1988; ხუციშვილი ქ, ნინიკაშვილი კ, თეატრალური მხატვრები, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 1976; თოდუა ს, „როგორ იხატება კინო“. ჟურნალი „არტიფაქტი“, 2008. # ZERO; გვახარია გ, „დimitრი ერისთავი – კინომხატვარი“. ჟურნალი „ხელოვნება“, 1981. # 8; კინწურაშვილი ქ, „ძიების გზით“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980. # 1; კინწურაშვილი ქ, „ქართული სცენოგრაფიის სკოლის შესახებ“. ჟურ. „литературная грузия“, 1981. # 1; ურუშაძე ნ, თეატრის სამყაროში. ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 1982; Димитриева Е, Изображение и слово, Москва, издательство «Искусство» 1962; Художник и театр, Москва, издательство «Советский художник» 1975; Александров Г, Эпоха и кино, Москва, издательство <<Политической литературы>> 1976; Мурина Е, Проблемы синтеза пространственных искусств, Москва, 1982; Березкин В, Искусство сценографии мирового театра (От истоков до середины XX века), Москва, издательство «Искусство» 1999; Рапопорт С, От художника к зрителю (Проблемы художественного творчество), Москва, издательство «Советский художник» 1978; Алибегашвили Г, „Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили“, ჟურ. „Ars Georgica,“ 1974. серия В, т-7; ალიბეგაშვილი გ, „ფილმის გამომსახველობითი მხარის გამო“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963. #6; ალიბეგაშვილი გ, „მხატვარი თეატრსა და კინოში“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966. #3; ელიაშვილი ნ, „ქართული დეკორაციული ხელოვნების დაბადების საწყისები“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973. #8; კესნერ – მითაიშვილი ს, „ფარნაოზ ლაპიაშვილი“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978. #9; საუბარი ვ. ი. ნემიროვიჩ–

დანჩენკოსთან: (თავისი სამხატვრო მუშაობის შესახებ თბილისში). გაზეთი კომუნისტი, 1941. 07/12/; ბაქრაძე ა, კინო. თეატრი, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1989; კუჭუხიძე ი, „თავისებური სტილის საკითხი ქართულ კინოში“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982. #2; კუკულაძე კ, „ქართული საბჭოთა დეკორაციული ხელოვნება“. ჟურნალი „დროშა“, 1957. #3; ურუშაძე ნ, ქართულ თეატრზე, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1982.

ფილმში მნიშვნელოვანი კადრები გადაღებულია თბილისის სხვადასხვა არქიტექტურული ძეგლების ფონზე და მათ კედლებში. აქედან გამომდინარე მოვიძიე მასალები: [http:// www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), თბილისის არქიტექტურა. 28/12/2010; <http://www.wikipedia.com>, საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. 05/02/2010; <http://www.google.ge>, ისტორია თბილისზე საერო ისტორიული ძეგლები. 07/03/2010; გერსამია თ, ძველი თბილისი, თბილისი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ 1984; ჩიტაია გ, გლეხის სახლი ქვაბლიანის ხეობაში, თბილისი, გამომცემლობა „მომომხილველი“ 1926, ტომი – 1; ბერიძე ვ, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801–1917 წლებში, თბილისი, 1960, ტომი 1–2; ჩუბინაშვილი გ, ქართლის დარბაზი, თბილისი, 1926–1927; გრიშაშვილი ი, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა, ბათუმი, გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“ 1986.

იმისათვის, რომ უკეთ შემეცნო მხატვარ ფ. ლაპიაშვილის ჩანაფიქრი, კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ და რადგანაც ფილმი შავ–თეთრია, გადავწყვიტე ეს სურათი წარმომესახა ფერადად, მაგრამ აუცილებლად უნდა გამეთვალისწინებინა სხვადასხვა სამოსის დოკუმენტალურად ჩვენამდე მოღწეული სტილი, ფორმა, ხაზი, ფერთა გამა. ამისათვის გამოვიყენე შემდეგი ლიტერატურა: ჯავახიშვილი ი, მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და ხელოვნების ისტორიისათვის, თბილისი, გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1982;

ჩოფიკაშვილი ნ, ქართული კოსტიუმი, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1979; მოლოდინი ლ, ჩაჩაშვილი გ, ქართული კოსტიუმების კატალოგი, თბილისი, გამომცემლობა „განათლება“ 1960; გელაშვილი ლ, მსოფლიო მოდის ილუსტრირებული ენციკლოპედია. თბილისი, გამომცემლობა „იმპერია“ 2006; ჯავახიშვილი ი. მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისი 1946; ბრაილაშვილი ნ, ასეთი მახსოვს საქართველო ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1990; ბეზარაშვილი ც, ჯალაბაძე გ, ქართული ხალხური ტანსაცმელი, თბილისი, გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1988; გვათუა ნ, ჩაცმულობის ისტორიიდან ქალის ქართული ჩაცმულობა XIX – XX საუკუნის დასაწყისი, თბილისი, გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1967; ციციშვილი ე, ქართული ხალხური ტრადიციები დიზაინის სამსახურში, თბილისი, გამომცემლობა „არქიტექტურა და დიზაინი“ 1998.

იმისათვის, რომ ფერთა სინთეზი უკეთ აღმეჭვა და წარმომედგინა, უფრო ახლო შეხება მქონოდა თითოეულ პერსონაჟთან, გადავწყვიტე გამეკეთებინა მინიატურული თოჯინები და შემემოსა ისინი, რათა უკუსვლით გამეგრძელებინა კვლევა. ნაშრომის დასაწყისში აღინიშნა, რომ გაკეთებულ იქნა ფილმის კადრიერება და ესკიზები, ხოლო ფერები უკვე თოჯინების სამოსის დასამზადებლად შეირჩა. ფერებთან ერთად რაღა თქმა უნდა გასათვალისწინებელი იყო მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოში სამოსის ფორმა, სილუეტი, აქსესუარები და სხვა. ამისათვის კი, დავეყრდენი შემდეგ ლიტერატურას: როზანოვი თ, ცაგარელი ნ, ცერცვაძე ლ, ქსოვილის ხლართები, თბილისი, გამომცემლობა „ცოდნა“ 1964; ლინდემანი გ, ბეკჰოფი ჰ, ხელოვნების ლექსიკონი ტომი პირველი ბერძნული არქაიკიდან ბაროკომდე, თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1992; მერცალოვა მ, კოსტიუმის ისტორია, მოსკოვი

1972; ბეისი გ, ხალხური შიდა მრეწველობა უძველესი დროიდან ჩვენს დრომდე, მოსკოვი 1975–1979; კლუევი მ, ტანსაცმლის ფერის ფსიქოლოგია. მოსკოვი. 1983; გოტტენპოტი ფ, შიდა კულტურის ისტორია. ტანსაცმელი საშინაო, საველე, საომარი ნივთები სხვადასხვა ხალხების უძველესი დროიდან, ახალ დრომდე, მოსკოვი 1911; სურგულაძე ი, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი“ 1993; ბარდაველიძე ვ, ჩიტაია გ, ქართული ხალხური ორნამენტი, თბილისი 1939; გურგენიძე ტ, ხელგარჯილობა, თბილისი, გამომცემლობა „განათლება“ 1973; დვალი რ, ღამბაშიძე რ, ტექნიკური ტერმინოლოგია, თბილისი, გამომცემლობა „მეცნიერება“ 1977; Kantor T, The Theatre Of Death: A Manifesto. The Twentieth - Century Performance Reader. Edited by Michael Huxley and Noel Witts. 2nd Edition. Reprinted 2008; Gordon C, The Actor And The Uber-Marionette. The Twentieth - Century Performance Reader. Edited by Michael Huxley and Noel Witts. 2nd Edition. Reprinted 2008.

მე-19 საუკუნის თბილისი გაევროპელდა, მაგრამ ქართული ჩაცმულობის ცალკეული ელემენტები მაინც აქტუალური იყო და გამოიყენებოდა ტანსაცმელის გასალამაზებლად. არა მარტო უცხოურ აქსესუარებს იყენებდნენ, არამედ საქართველოში უცხოეთიდან შემოჰქონდათ სხვადასხვა სახის ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი და აგრეთვე, ახალ-ახალი ტექნოლოგიებით დამუშავებული ქსოვილები, – სხვადასხვა სახისა თუ ფაქტურის და კერვის დროს, ხდებოდა მათი შეთავსება ქართულ საფეიქრო ნედლეულთან. ამ საკითხთან დაკავშირებით გავეცანი შემდეგ ლიტერატურას: ნანობაშვილი ნ, ტყავის დამუშავების ხალხური წესები საქართველოში, თბილისი, გამომცემლობა „აკად. ს. ჯანაშიას სახ. მუზეუმი“ 1973; ვასაძე გ,

მამარდაშვილი უ, აბრეშუმის ქსოვილების წარმოების ტექნოლოგია, თბილისი, გამომცემლობა „განათლება“ 1985; არველაძე შ, კეზევაძე უ, აბრეშუმის წარმოების ზოგადი ტექნოლოგია, თბილისი, გამომცემლობა „განათლება“ 1976; არმანდ ტ, ქსოვილის ორნამენტირება, მოსკოვი 1931; მოროზოვა პ, მხატრული ქსოვილის მუზეუმი, მოსკოვი 1987; კუკინი პ, სოლოვიოვი ა, მასალათმცოდნეობა მე-3-ე ნაწილი, მოსკოვი 1967; Allen B, Tides in English Taste 1619 – 1800, New-York 1958; Boehn M, Bekleidungskunst und mode, Мюнхен 1918; Boehn M, Die Mode. Menschen und moden im 19 Jahrhundert тт. I – IV, Мюнхен 1919; Bradley C, A History of World Costume, London 1953-54; Davenport M, The Book of Costume, тт. I-II, New-York 1948; Falke O, Kunstgeschichte der Seidenweberei, тт. 1- II, Берлин 1913; Fischel O, Chronisten der mode, Потсдам 1923; Gutmann A, Flanderisches Tuch in Kunst und mode. Ciba-Rundschau, Базель 1937; Laver J, Costume, London 1963; Barton L, Historic coctume for the stage, London 1937-1949; Bowra C, Classical Greece, New-York 1965; Klein R, Lexikon der Mode, Баден-Баден 1950; Laver J, 17th and 18th Century Costume, London 1959; Steinmann W, Zwangstrachten im Mittelalter, Ciba-Rundschau, Базель 1938; Banach A, O modze XIX w, Warszawa 1960.

საქართველოში ტრანსფორმაცია განიცადა ქალისა და მამაკაცის კოსტიუმმა, დაიხვეწა კოსტიუმის მხატრული მოდელირება. შემოტანილი ნედლეულის ფართო ასორტიმენტის გამო კი, სხვადასხვა ხერხებითა და ტექნოლოგიებით შესაძლებელი გახდა, უფრო მრავალფეროვანი ქსოვილის მიღება და ახალი მეთოდებით მათი დამუშავება, და აგრეთვე, გაფორმებაც. ყოველივე ამან თავის მხრივ ჩვენს ქვეყანაში ხელი შეუწყო მოდური ტენდენციების განვითარებას, რამაც ასევე ასახვა ჰპოვა სასცენო კოსტიუმშიც. შეიცვალა როგორც ქალების, ასევე მამაკაცების ვარცხნილობა. მოდაში შემოვიდა წვერ – უღვაში, ბაკენბარდები და სხვა. მე-19 საუკუნის 60-იანი

წლების რეალური სამოსი კი, მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა ოსტატურად აქცია კინოკოსტიუმად, რაც ულამაზესი კუთხით აისახა კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ ამ საკითხთან დაკავშირებით გავეცანი შემდეგ ლიტერატურას: მანაგაძე შ, გრიმი, თბილისი, გამომცემლობა „პოლიგრაფტრესტის მე-2-რე სტამბა“ 1926; მიულერი ვ, ქალისა და მამაკაცის თეატრალური კოსტიუმის ტრანსფორმაცია, მოსკოვი 1948; ელიასონი ი, ქსოვილის მხატვრული დამუშავების ტექნიკა სცენისათვის, მოსკოვი 1955; ზაკარჟევსკაია პ, კოსტიუმები სცენისათვის, მოსკოვი 1967; მოკულსკი ლ, თეატრალური ენციკლოპედია, მოსკოვი 1961; ურუშაძე ნ, თეატრის სამყაროში. ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 1982; Howard P, What is scenography?, New York 2009; ურუშაძე ნ, თეატრის სამყაროში: მცირე მეგზური ჟურნალისტებისათვის: ხელოვნება, მუსიკა, დრამატურგია, ქორეოგრაფია, მსახიობი, რეჟისორი, მაცურებელი, თბილისი, გამომცემლობა „გრიგოლ რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტი“ 2005.

კვლევის პროცესში დიდი დახმარება გაგვიწია მოძიებულმა ლიტერატურამ, დოკუმენტურმა მასალებმა და კვლევის ჩვენ მიერ შემუშავებულმა ხერხმა, რომელიც გამოყენებულ იქნა ნაშრომზე მუშაობის პროცესში.

კინოფილმ „ქეთო და კოტე“ შესახებ

კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ გადაღებულია 1948 წელს ა. ცაგარელის კომედიის – „ხანუმა“ და ვიქტორ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“ მიხედვით. უკვე რამდენიმე ათეული წელია, რაც ეს ფილმი ახარებს და ახალისებს მაყურებელს.

მეორე მსოფლიო ომით გადაღლილ მოსახლეობას სანახაობრივი ფილმი სჭირდებოდა, ამის გამო დართო ნება სსრკ კავშირის მთავრობამ ქართველ რეჟისორებს გადაეღოთ მუსიკალური კინოკომედია „ქეთო და კოტე“. წინამდებარე ნაშრომში მოთხრობილია, თუ რა სიძნელები და დაბრკოლებები გადაილახა იმასათვის, რომ კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ ყოფილიყო ისეთი, როგორსაც ჩვენ ვიცნობთ. „ქეთო და კოტე“ გადაიღეს რეჟისორებმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და შალვა გედევანიშვილმა, სიკო ფაშალიშვილის სცენარის მიხედვით. მუსიკა ეკუთვნით ვიქტორ დოლიძეს და არჩილ კერესელიძეს. ფილმის მთავარი მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, ხოლო კოსტიუმების მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილია. ფილმზე, აგრეთვე, მუშაობდნენ მხატვრები: კოტე კვალიაშვილი, ევგენი მაჭავარიანი და ქრისტესია ლებანიძე.

ამ ფილმის წარმატებაში მთავარი როლი დამდგმელ რეჟისორებს ეკუთვნით. ფილმის რეჟისორის ვახტანგ ტაბლიაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში „ქეთო და კოტე“ განცალკევებით დგას, როგორც გამორჩეული ქმნილება, ყველა აღმატებულ ეპითეტთან ერთად, „უკვდავსაც“ რომ უწოდებენ. მომავალი თაობები დაადასტურებენ ან უარყოფენ ასეთ შეფასებას, ყოველ შემთხვევაში, ეს კინოფილმი დღესაც ინარჩუნებს ცხოველმყოფელობას, ფეიერვერკულ სილამაზეს და ბრწყინვალეობას და ერთხელ კიდევ გვიდასტურებს, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება არ ძველდება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დიდი გემოვნება და ტაქტი, რომლითაც შესრულებულია ფილმის ძირითადი ნაწილი. რეჟისორული ოსტატობის თვალსაზრისით, ბრწყინვალედ არის გადაწყვეტილი ცალკეული სცენები: ყარაჩოღელთა სერენადა, ქეთოსა და კოტეს დუეტი, ქაბატოს სცენები, ხანუმას გამეგების ეპიზოდი და სხვა. ფილმში მრავალი დიდი მსახიობია გადაღებული. ისინი ეპიზოდურ როლებში მონაწილეობაზეც კი თანხმდებოდნენ, ოღონდ ამ კინოკომედიაში მიეღოთ მონაწილეობა.

ეკრანიდან მხიარულება და სიხარული იღვრება და შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ მისი შექმნაც ასე მხიარულად და ხალისიანად, ასეთივე სიმსუბუქით განხორციელდა.

ფილმის ხედვა რეჟისორს მოულოდნელად ჩამოუყალიბდა. როცა ოპერის ეკრანიზება შესთავაზეს, თავიდან უარი განუცხადებია. მაგრამ წინ რომ დაუდეს მინისტრთა საბჭოს მიერ დამტკიცებული ფილმების სია, სადაც „ქეთო და კოტე“ მეშვიდე თუ მერვე ადგილზე იყო მითითებული და ხელს სტალინი აწერდა, მაშინ უეცრად გაიფიქრა: „ფილმი უნდა გადავიღო, ეს გარდაუვალია, ფილმი დავინახე, და ჩემმა უეცარმა გარდაქმნამ მევე გამოაცაო,” – იხსენებს რეჟისორი. თითქოს ერთიანად წინასწარ „დაინახა“ ფილმი და დათანხმდა.

ფილმს გადაკეთების საფრთხე რომ დაემუქრა, ერთადერთი გამოსავალი საქართველოს პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მაშინდელი პირველი მდივნის მონახულება და მისი დარწმუნება იყო. ამისთვის კი, გაგრაში უნდა ჩასულიყო და რადგან მდივანს არავინ შეახვედრებდა, მალულად, ეკლიან მავთულხლართებზე გადამრომა დასჭირდა.

არ იცოდა, როგორ დახვდებოდნენ. შეიძლება, მძიმე ბრალდებასაც ვერ გადარჩენოდა, მაგრამ ვახტანგ ტაბლიაშვილი ალლოთი გრძნობდა, რომ გამორჩეული კინემატოგრაფიული ნიმუში უნდა შეექმნა. პარტიის

ცენტრალური კომიტეტის მდივანთან შეხვედრითა და მისი დარწმუნებით ყველა დაბრკოლებას ერთბაშად ჩამოაცილებდა. ჩარკვიანთან საუბრის შემდეგ, მართლაც ასე მოხდა. [(იხ. დანართი 1. გვ. 1). ფილმის რეჟისორების ბიოგრაფია (იხ. დანართი 1. გვ. 6–7.)] რეჟისორს აღარაფერი და არავინ ზღუდავდა. საუკეთესო ხარისხით შენდებოდა დეკორაციები. ავეჯი და ძვირფასი ნივთები გამოჰქონდათ სახელმწიფო დაწესებულებებიდან, სასახლეებიდან, მუზეუმებიდან, ოჯახებიდან. სამი დასვენების დღის განმავლობაში, საჯარო ბიბლიოთეკის დირექციამ დართო ნება, ბიბლიოთეკის ლამაზ ინტერიერში მოზრდილი ეპიზოდები გადაეღოთ.

მსახიობები დიდი მონდომებით მუშაობდნენ. მედია ჯაფარიძემ შექმნა ქეთოს იდეალი, კოტეს ტენორმა კი ფილმს საოცარი ჟღერადობა შემატა. ეს იყო ბათუ კრავეიშვილის დამსახურება. შეიკრიბა უნიჭიერესი ანსამბლი მსახიობებისა: ელიზაბედ ჩერქეზიშვილი, თამარ ჭავჭავაძე, მერი დავითაშვილი, შალვა ღამბაშიძე, პეტრე ამირანაშვილი, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე - ყველა ზედმიწევნით ცხოვრებისეული, ყველა დასრულებული სახეა, ყველა მიმზიდველია. ძნელია განასხვავო პატარა და დიდი როლის შემსრულებლები ერთნაირად მომხიბვლელნი არიან: ვერიკო ანჯაფარიძე, ცეცილია წუწუნავა, სესილია თაყაიშვილი, თამარ ციციშვილი, ცაცა ამირეჯიბი, სერგო ზაქარიაძის ყარაჩოდელი ჭეშმარტი რაინდია. მიხეილ მგელაძის ყარაჩოდელს ვლადიმერ მაჭავარიანმა „შავი გედი“ უწოდა. „ვაიმე, სახლი ინგრევა!“ – ამ ფრაზას სხვა ვერავინ იტყოდა ისე, როგორც სანდრო ჟორჟოლიანი ამბობს. ძველი თბილისის კოლორიტული ფიგურა შექმნა ვასო აბაშიძემ. ახალგაზრდული ეშხი შემატეს ფილმს: ზურაბ ლეჟავამ, გოგი გელოვანმა, ედიშერ მაღალაშვილმა, ოთარ კობერიძემ, იაკობ ტროპოლსკიმ, ჟორა ქორიძემ, აგული დადიანმა, ვახტანგ ფირცხალავამ და რეზო იაშვილმა. მათ ტოლს არ უდებენ: ლეილა აბაშიძე, ეთერ ჟორდანიას, ლეილა ამაღლობელი,

თამარ მაისურაძე, ნონა მაღალაშვილი, კატო და თინა მახათელები და სხვანი. მათმა შესანიშნავმა აქტიორულმა ნიჭმა ხელი შეუწყო სურათის წარმატებას. (ფილმში მონაწილე მსახიობთა ბიოგრაფიები იხ. დანართი 1. გვ. 12–23).

ფილმში რუსთაველის თეატრის მსახიობი, დეზდემონასა და როქსანას როლების შემსრულებელი ალექსანდრა თოიძეც მონაწილეობს. მას ცეკვა „ქართულში“ ილიკო სუხიშვილის პარტნიორობა ერგო წილად. გადაღებების დასრულების წინა დღეებში კი ნატო ვაჩნაძეს თავად გამოუთქვამს სურვილი, საფინანლო ცეკვებში მონაწილეობისა.

ფილმის რეჟისორებს გამარჯვების რწმენა ჰქონდათ. ისინი დაჯერებით ძერწავდნენ სიცოცხლის სილამაზეს აქტიორთა თანავარსკვლავედთან ერთად.

ბრწყინვალედ იმუშავეს, როგორც ფილმის ავტორებმა, ასევე, სცენარის ავტორმა სიკო ფაშალიშვილმა, მის მიერ ძველი თბილისის კარგმა ცოდნამ და დახვეწილმა გემოვნებამ წარმოშვა ის შესანიშნავი სცენარი, რომელიც საფუძვლად დაედო ფილმს „ქეთო და კოტე“. ხოლო კომპოზიტორმა არჩილ კერესელიძემ ოსტატურად მიუსადაგა თავისი მუსიკა ვიქტორ დოლიძის ნაწარმოებს.

ქართული კომიკური ოპერის ბრწყინვალე ნიმუშის ვიქტორ დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ კინოს სპეციფიკისადმი მისადაგების ამოცანის გადაჭრა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა არჩილ კერესელიძეს მიანდო. ასე დაიწყო კომპოზიტორის შემოქმედებითი კონტაქტი კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“. არსებითად, ეს ახალი ეტაპის დასაწყისი იყო არჩილ კერესელიძის შემოქმედებით ცხოვრებაში და, როგორც დრომ გვაჩვენა, ქართული კინომუსიკის ჟანრის განვითარებაშიც.

არჩილ კერესელიძე გატაცებით იწყებს მუშაობას. იგი ღრმად წვდება ვიქტორ დოლიძის პარტიტურის არსს, მაგრამ კინოდრამატურგიის კანონზომიერებებისადმი მიყენების აუცილებლობებიდან გამომდინარე, ოპერის პარტიტურა სათანადო გადამუშავებას უნდა დაქვემდებარებოდა. ამიტომ არჩილ კერესელიძე სცენარის ავტორ სიკო ფაშალიშვილთან და ვახტანგ ტაბლიაშვილთან ერთად ჩაერთო ფილმის პირველწყაროს გადამუშავებაში.

ამ ამოცანის გადაწყვეტა არცთუ ისე ადვილი იყო, მითუმეტეს, რომ ფილმი „ქეთო და კოტე“ საოპერო ნაწარმოების ეკრანიზაციის პირველ ცდას წარმოადგენდა ქართულ კინომატოგრაფიაში. ამ მხრივ მას წინამორბედი არ ჰყოლია და, მაშასადამე, კომპოზიტორისათვის ორიენტირების არავითარი გეზი არ არსებობდა. ყველაზე რთული ამოცანა, რომლის გადაჭრის წინაშეც აღმოჩნდა არჩილ კერესელიძე, ცხადია, ვიქტორ დოლიძის პარტიტურის და კინოსპეციფიკის მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე ჩართული ახალი მუსიკალური მასალის სტილისტურ შესატყვისობაში მოყვანა იყო ე. ი. ავტორის დრამატურგიულ პრინციპთა ორგანულად ათვისების გზით, ოპერის მუსიკალური განზოგადების ახალ საფეხურზე აყვანა იყო საჭირო.

აუცილებლობა ითხოვდა ვ. დოლიძის მუსიკის, მისი ხასიათის ზუსტად შენარჩუნებასაც და უკანასკნელის ქსოვილში სიახლის შეტანასაც, ცხადია, მუსიკალური აზრის ლოგიკური განვითარებისა და ნაწარმოების მტკიცე სტილისტური მთლიანობის დაურღვევლად.

ვახტანგ ტაბლიაშვილი არ შემცდარა, როდესაც ამ რთული შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტა არჩილ კერესელიძეს მიანდო. შემოქმედებითი თანადგომის მრავალი წლის მანძილზე ვახტანგ ტაბლიაშვილს არაერთხელ ჰქონდა საშუალება დარწმუნებულიყო არჩილ კერესელიძის როგორც დრამატურგიულ ალლოში, ასევე მისი მუსიკის ემოციური

ზემოქმედების ძალაშიც; იმაში, რომ კომპოზიტორის ნიჭი ორგანულად ათავსებდა სცენის სპეციფიკის დიდ გრძნობასა და სიმფონიური აზროვნების უნარს.

ვიქტორ დოლიძის პარტიტურის კინოსპეციფიკისადმი მისადაგების ამოცანის განმახორციელებლის ძიებისას ვახტანგ ტაბლიაშვილმა შემთხვევით როდი შეაჩერა არჩევანი არჩილ კერესელიძეზე. კინოფილმ „ბაში–აჩუკის“ დიდმა წარმატებამ გამოავლინა კომპოზიტორის შემოქმედებით ინტერესთა მიმართულება, მისი მიდრეკილება სინთეტური ჟანრებისაკენ. არჩევანის შეჩერება „ბაში–აჩუკის“ მუსიკის ავტორზე, როგორც შემოქმედზე, რომელშიც ერთმანეთთან იყო შერწყმული ხალასი ნიჭი, მაღალი პროფესიული ოსტატობა და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, საოპერო სცენის სპეციფიკის გრძნობა, სავსებით კანონზომიერი იყო.

არჩილ კერესელიძეს დიდი ძიება არ დასჭირვებია იმ ჭეშმარიტების მისაგნებად, რომ ფილმის დრამატულ კონფლიქტს წმინდა ინტონაციურ ასპექტში უნდა მიეღო გარდატეხა. უტყუარი დრამატურგიული ალლოთი დაჯილდოვებული მუსიკოსისა და საოპერო ჟანრში ნაცადი ავტორისათვის ინტონაციური კონფლიქტის გადაწყვეტის პრობლემა სირთულეს არ წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით, კინოში მისი პირველივე ნამუშევარი მკვეთრად განსხვავდება ქართული კინომუსიკის ჟანრის ადრინდელი ნიმუშებისაგან.

ფილმის მუსიკალურ მხარეზე მუშაობისას არჩილ კერესელიძე იდგა ურთულესი პრობლემის გადაწყვეტის წინაშე. ცხადია, ადვილი არ იყო ვ. დოლიძის მუსიკისა და საკუთარი მასალის ორგანულად შერწყმა, მაგრამ კომპოზიტორს არ გასჭირვებია შინაგან წინააღმდეგობათა გადალახვა, რათა მუსიკალური ენის სტილისტური მთლიანობისათვის მიეღწია. აქ ცხადად იჩინა

თავი ეროვნული პროფესიული მუსიკის განვითარების გზების, ქართული მუსიკის კლასიკოსთა მდიდარი მემკვიდრეობისა და საერთოდ, მათი მუსიკის სტილისტურ საფუძველთა მტკიცე ცოდნამ, მათი შემოქმედების არსში ღრმად წვდომის უნარმა. არჩილ კერესელიძისათვის სავსებით ნათელი იყო, რომ ვიქტორ დოლიძის ოპერის სტილისტურ საფუძველს ქალაქური სიმღერა წარმოადგენდა, პირველყოვლისა, იტალიური ოპერის გავლენით შემოღწეული და დამკვიდრებული ტიპი ქალაქური სიმღერისა, მისი ე. წ. დასავლური განშტოება. ვიქტორ დოლიძის მუსიკის საერთო კოლორიტს სწორედ ეს სტილისტური ფაქტორი განსაზღვრავს. საგულისხმოა ამ უკანასკნელში „აღმოსავლური“ ნაკადის და დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მუსიკალური ტრადიციის შერწყმა. ამ გარემოების შეცნობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ფილმის მუსიკალური პარტიტურის შექმნისთვის. (იხ. დანართი 1. გვ. 9–10).

არჩილ კერესელიძემ ფილმის მუსიკალურ მხარეზე მუშაობა ოპერა „ქეთო და კოტეს“ სტილისტურ წყაროთა შესწავლით, ამ უკანასკნელის თავისებურებათა არსში წვდომით დაიწყო. როგორც ფილმის მუსიკალური პარტიტურა გვიჩვენებს, მან ყოველმხრივი ანალიზი გაუკეთა ოპერის როგორც დრამატურგიულ ფორმას, ისე გამოსახვის ყოველ ელემენტს. ამან განაპირობა ფილმის მუსიკალური დრამატურგიის დიდი შინაგანი გამიზნულობა, მოქმედების ერთიანი რიტმის დაცვა.

ვუყურებთ ფილმს, ვუსმენთ მის მუსიკას და ვრწმუნდებით განზოგადების რა სიმაღლეზეა აყვანილი ქალაქური სიმღერის სტილისტური საფუძველიდან ამოზრდილი ის მუსიკალური ნომრები, რომლებიც არჩილ კერესელიძის მიერ არის შექმნილი და რომლებიც ასე ორგანულად შეეზარდნენ ვ. დოლიძის ნაწარმოების მუსიკალურ ქსოვილს. ასეთი ურთიერთშედწევა, ცხადია,

სტილისტურ სამირკველთა ერთიანობამ, ინტონაციურ წყაროთა ერთგვაროვნებამ განაპირობა.

ქალაქური სიმღერის სტილისტურ თავისებურებათა გარდატეხის ის მაგალითები, რომლებსაც გვაძლევს დრამატული სპექტაკლების: „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილისა“ და განსაკუთრებით „მეფე ერეკლეს“ მუსიკა, უტყუარი საწინდარი იყო იმისა, რომ კერესელიძე დაძლევდა ვ. დოლიძის მუსიკისადმი საკუთარი „ინტონაციური პლასტის“ მიყენების ამოცანას. ვ. ტაბლიაშვილმა თავიდანვე განსჭვრიტა ასეთი შედეგი და ამიტომაც შესთავაზა კომპოზიტორს თანამშრომლობა.

როგორც ფილმის მუსიკალური პარტიტურის ანალიზი გვიჩვენებს, ლაიტმოტივური განვითარების პრინციპზე დამყარებული მთელი ეს დრამატურგიული ნაწარმოები შორს არის ვ. დოლიძის ოპერის „მონტაჟის“ ხერხით მოტანისაგან. ფილმის საერთო დრამატურგიული კონცეფციიდან გამომდინარე, კომპოზიტორი არსებითად დამოუკიდებელი მუსიკალური ჩანაფიქრის განხორციელების გზას დაადგა. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს გამკვეთი განვითარების პრინციპზე აგებული მუსიკალური ქარგა, ბრწყინვალე ნიმუშის – „ქეთო და კოტეს“ საყოველთაოდ ცნობილი არიები, გუნდები და საანსამბლო ეპიზოდები სიმფონიური განვითარების ერთიან მდინარებაშია მოცემული და ახალ ინტონაციურ საყრდენთან არის შეფარდებული.

ყოველივე ამაზე ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს ფილმის პირველივე კადრები, დრამატურგიული განვითარების შემდგომი საფეხურები და კინონაწარმოების კულმინაცია. მოქმედების განვითარების ეს საფეხური სწრაფ ტემპში ვითარდება, ზუსტად ისე, როგორც ფილმის ლიტერატურულ (ა. ცაგარელის „ხანუმა“) და მუსიკალურ პირველწყაროებში (ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“), ვ. დოლიძის საოპერო ქმნილების მოქმედების რიტმის, მისი

დინამიკის შენარჩუნების პირობებში ა. კერესელიძე ქმედების ასეთივე აქტიური სულისკვეთებით აღბეჭდილ ვრცელ ჟანრულ მუსიკალურ სურათებს ქმნის, რომელთაც კონტრასტის ხერხით უკავშირებს ლირიკულ ასპექტში გარდატეხილ შთამბეჭდავ ეპიზოდებს. (28, გვ. 144).

ამ უკანასკნელთაგან დასამახსოვრებელია ქეთოს და მისი მეგობარი ქალიშვილების სცენა, რომელშიც ჟღერს განცდის სინატიფით აღბეჭდილი სიმღერა – „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“. ეს უკანასკნელი ფილმის მუსიკალური ქარგის ერთ-ერთ ძირითად ლაიტმოტივს წარმოადგენს. აღნიშნულ კადრში იგი სიმფონიური განვითარების კულმინაციურ წერტილზეა აყვანილი. მოცემული თემატური მასალა ჟღერს ფილმის განვითარების საკვანძო მომენტებში. მისი ინტონაციური ქცევების შეცნობა ძნელი არ არის ჯერ კიდევ საორკესტრო შესავალში, შემდეგ კადრში, რომელშიც კოტესა და ქეთოს პაემანის სცენაა ასახული (ნავით გასეირნება). დრამატურგიული განვითარების მთელ მანძილზე ლაიტმოტივი ტრანსფორმირებას განიცდის. იგი ხან სევდიანად ჟღერს, ხან კი ზეაწეულ ტონშია გარდასახული. ხმოვანებს მძაფრად, მგზნებარედ, რომანტიკულად.

ფილმის ამ ძირითად ლაიტმოტივთან ერთად, მუსიკალური ქარგის სიმფონიზების პროცესში აქტიურ როლს ასრულებს ლაიტმოტივის ფუნქციის მატარებელი მეორე თემატური წარმონაქმნი, ფილმის დემონსტრირების შემდეგ საოცარი სისწრაფით გავრცელებული „მუხამბაზი“, რომელიც პოლიფონიურად ერწყმის სიყვარულის ლაიტმოტივს. სცენური სიტუაციიდან გამომდინარე (ყარაჩოღელების სერენადა), ამ უკანასკნელის „ქვეტექსტის“ გახსნის მიზნით, კომპოზიტორი კონტრაპუნქტულად ახდენს ამ ორი თემატური მასალის შერწყმას.

არც პირველი და არც მეორე თემატური მასალა, რომელთაც ფილმში „გამკვეთი“ ინტონაციური ბირთვის ფუნქცია აკისრიათ, ვ. დოლიძის ოპერის პარტიტურაში არ გვხვდება. იგი კომპოზიტორის შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია. უფრო ზუსტად, ასეთად აღიქმება საყოველთაოდ ცნობილი „მუხამბაზი“. რაც შეეხება სიყვარულის ლაიტმოტივის ინტონაციურ საძირკველს, ლირიკულ სიმღერას – „ერთხელ ვიხილე“, იგი ქალაქური ფოლკლორიდან მომდინარეობს, თუმცა კომპოზიტორის მიერ ძირეულად არის ტრანსფორმირებული.

არანაკლებ გამომსახველია კომპოზიტორის მიერ ჟანრული ფონის, უფრო სწორად, კოლექტიური მოქმედი გმირის – ხალხის კრებითი სახის შექმნისათვის განკუთვნილი მუსიკა. ა. კერესელიძე ერთხელ კიდევ ავლენს ჟანრული ელემენტის განზოგადების ჭეშმარიტ უნარს. სიმფონიური სუნთქვით არის განმსჭვალული ფილმის იმ კადრთა მუსიკა, რომლებიც ჟანრული ტიპაჟის (განსაკუთრებით ხანუმას და ქაბატოს სახეები) ჩვენებისადმია მიძღვნილი.

არჩილ კერესელიძის მიერ არჩეულ გზას, – ვ. დოლიძის ოპერას მუსიკალური ქარგის სიმფონიზების და ამასთან დაკავშირებით, საკუთარი თემატური მასალის მისი პარტიტურის ქსოვილში შეტანას, – აუცილებლად უნდა შეეტანა სიახლე ნაწარმოებში (65, გვ. 55).

იმის თაობაზე, თუ როგორი იყო მისი მიდგომა ვ. დოლიძის მუსიკალური ჩანაფიქრის ახალი ინტერპრეტაციის ამოცანისადმი, – მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის თავის მოგონებებში თავად არჩილ კერესელიძე (იხ. დანართი – 1. გვ. 43). მოგონებები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ, თუ რაოდენ დიდია არჩილ კერესელიძის მუსიკის ხვედრითი წონა ფილმის მუსიკალურ პარტიტურაში. ნათელი ხდება, რომ ეს უკანასკნელი არსებითად ახალი დრამატურგიული კონცეფციის გამომხატველია.

კომპოზიტორის ნაამბობში კინოფილმის დრამატურგიული განვითარების საკმაოდ ბევრი საკვანძო ეპიზოდია დასახელებული, რომელთაც ამ ნაშრომში არაერთხელ შევხებით ფილმის პერსონაჟების განხილვისას. (კომპოზიტორის ბიოგრაფია იხ. დანართი 1. გვ. 8).

კინოფილმზე „ქეთო და კოტე“ ბრწყინვალედ იმუშავეს ქორეოგრაფმა ილიკო სუხიშვილიმა, ოპერატორმა ალექსანდრე დილმელოვმა, მონტაჟის რეჟისორმა ვასილ დოლენკომ და ხმის ოპერატორმა როსტისლავ ლაპინსკიმ. ეს იყო შემოქმედთა ბრწყინვალე კოლექტივი.

აღსანიშნავია, რომ ფილმი მთლიანად გადაღებულია ორ ენაზე, – რუსულად და ქართულად, რასაც ტუჩების მოძრაობაც ადასტურებს მისი რეკლამა გადაღებულია საზღვარგარეთიდან ჩამოტანილ ფერად ფირზე. თუმცა, თავად ფილმი (შესაძლებელია, ბიუჯეტის სიმცირის გამო) შავ–თეთრ ფირზეა გადაღებული.

რაც შეეხება ოპერატორს, ალექსანდრე დილმელოვი იყო ჭეშმარიტი დიდოსტატი, განთქმული კინემატოგრაფისტი და ერთ – ერთი პირველი ქართველი ოპერატორი, რომელიც შესანიშნავად ფლობდა კადრის კომპოზიციას, ზედმიწევნით იცნობდა კინოაპარატურის რთულ მექანიზმს. ფილმში კარგად ჩანს, თუ როგორი გააზრებითა და დაკვირვებით მუშაობს ის ამა თუ იმ როლის არსის გასახსნელად, თუ როგორ მიუსადაგებს ის თითოეულ მსახიობს, ასე ვთქვათ, ფერწერულ დახასიათებას. დახვეწილი მხატვრული გემოვნებითა და შუქ–ჩრდილის გამოყენებით მან შექმნა დაუვიწყარი პორტრეტები. ფილმის გადაღებისას წერტილთა მონაცვლეობით, ოპერატორი აკეთებს ყველაფერს, რისი გაკეთების საშუალებასაც იძლეოდა იმდროინდელი კინემატოგრაფიული ტექნიკა. იგი პოულობს სცენის მონაკვეთებს, ეპიზოდების ხაზგასასმელ ნიუანსებს და ა. შ. კარგად არის ცნობილი, რომ ოპერატორის

ნამუშევრის, მისი საგრძნობი წვლილის გარეშე, ეკრანზე არ არსებობს არცერთი დამაჯერებელი სახე.

ალექსანდრე დილმელოვის მაღალი ოპერატორული ოსტატობის დასტურად. როგორც საკავშირო პრესიდან, ასევე სხვა ოფიციალური დოკუმენტებიდან უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება (იხ. დანართი 1. გვ. 2).

ფილმს არნახული წარმატება ხვდა წილად. საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კომიტეტში საზოგადოებრივ განხილვას, რომელიც 1948 წლის 4 მაისს მოსკოვის კინოს–სახლში ჩატარდა, თითქმის ყველა ცნობილი რეჟისორი დაესწრო. ისინი, ფილმით აღტაცებულნი, ემოციას ვერ ფარავდნენ (ფონდი 52, აღწერა 2. საქმე 584). (იხ. დანართი 1. გვ. 44–46).

განხილვას თავჯდომარეობდა ევგენი პომეშჩიკოვი, კინოდრამატურგი. სიტყვით გამოვიდნენ: ბორის ჩორნი, სერგეი ვასილევი, იური ლასკინი, ევგენი პომეშჩიკოვი და სხვა.

ბორის ჩორნიმ ისაუბრა ფილმის მაღალ დონეზე და პროფესიული ნამუშევრის ხარისხზე. ვახტანგ ტაბლიაშვილის ნიჭზე და დიდი ორგანიზმის მართვის უნარზე, მან იმედი გამოთქვა რეჟისორის შემდგომი ნამუშევრების ბრწყინვალე წარმატებებისა.

აღინიშნა აგრეთვე შალვა გედევანიშვილისა და ვახტანგ ტაბლიაშვილის, შემოქმედებითი ურთიერთობის დადებითი მხარე, გამოითქვა აზრი, რომ სწორედ მათი თანამშრომლობის შედეგი იყო ფილმის დიდი გამარჯვება.

ბორის ჩორნი ასე აჯამებს თავის გამოსვლას: „ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია სურათების ძალზე გამომსახველი თვისება. ეს, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ეროვნული ქართული

სურათია. ეს ფილმი ორგანულად კინემატოგრაფიულია და ამაშია მისი დადებითი როლი. რეჟისორებმა ოსტატურად, ზუსტად და პროფესიულად გადაიღეს ფილმი, ფორმისა და ეპიზოდის გრძნობით. ის მთავრდება იქ, სადაც უნდა დამთავრდეს... კომედიაში, ეს თვისება ძალზე მნიშვნელოვანია. იუმორისტული სცენები უმწიკლოა და ფილიგრინულად არის შესრულებული. ფილმი ეროვნულია, ემოციურია, ძალზე მუსიკალურია, რეჟისორულად სავსებით პროფესიულია. მსახიობურად შეწყობილადაა ნათამაშები” (იხ. დანართი 1. გვ. 44–46).

განხილვის შემდეგმა გამომსვლელმა სერგეი ვასილევმა კი აღნიშნა: „პირველი ის, რომ სურათი თავის თავში ატარებს იმ საუკეთესო თვისებებს, რაც შექმნილია ქართველი ხალხის მიერ.

მეორე, ესაა სურათის კინემატოგრაფიულობა. პლასტიკური მასალის დამუშავების ის სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ფორმები, რომელიც ამ ფილმს ქმნის მუსიკალურად, არა უბრალოს, გახმოვანებულს. რეჟისორმა და ოპერატორმა ძალზე კარგად გაუგეს ერთმანეთს, მაგრამ ის იძლევა მუსიკალურობას თვით გადაღებაში, რის საშუალებასაც იძლევა კინემატოგრაფიული ტექნიკა. პოულობს ნიუანსებს, ხაზს უსვამს სცენებს, მონაკვეთებს, ეპიზოდებს და ა.შ. ამიტომაც კარგად იკითხება სურათი მონტაჟის შემდეგ. კულმინაციური სცენები ყველაფერი, დაწყებული დეკორაციიდან და მიზანსცენებიდან, რეჟისორული ნიუანსებისა და დეტალების მიგნებით დამთავრებული. ზედმიწევნით ნამდვილი მხატვრული ხელითაა დამუშავებული”. (იხ. დანართი 1. გვ. 46.)

ასეთი იყო კინოფილმ „ქეთო და კოტეს” პირველი ჩვენების განხილვა საკავშირო მაშტაბით.

1948 წლის 19 მაისს გაზეთ „კომუნისტში“ კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ შესახებ პირველი სტატია გამოქვეყნდა (13, გვ. 2). მიუხედავად იმისა, რომ ამ სტატიაში ფილმს საბოლოოდ კარგი დახასიათება მიეცა, ჟურნალისტი აღნიშნავს „ნაკლოვან მომენტებსაც“. მაგალითად სუსტ მონაკვეთად იქნა მიჩნეული ნავით გასეირნების ეპიზოდი, რომელიც ამერიკული ფილმების მსგავსად, კოცნით მთავრდება.

სარეცენზიო ფილმის წარმატებაში აღინიშნა დამდგმელი რეჟისორების დიდი დამსახურება, მათი მაღალი ოსტატობა. აღინიშნა ფილმის გადაღების მაღალი ხარისხი, აგრეთვე ფილმის მხატვრების მაღალი ოსტატობა, გემოვნება, კომპოზიციის უტყუარი გრძნობა, ფერწერული ოსტატობა, რამაც შექმნა ფონი, რომელიც სტილსა და განწყობილებას უქმნის მთელ სურათს. აგრეთვე აღინიშნა ეფექტური, მრავალფეროვანი კოსტიუმები და ფილმში მსახიობთა პირველხარისხოვანი ძალების მონაწილეობა, სცენის გამოჩენილი ოსტატების მიერ ეპიზოდური როლების შესრულების მაღალი ხარისხი.

საბჭოთა ცენზურამ ფილმის ძირითად ნაკლად მიიჩნია ის გარემოება, რომ მასში სრულიად არ ჩანდა ხალხი. ფუქსავტურ „მაღალ საზოგადოებასთან“ დაპირსპირების მიზნით, ფილმის შემქმნელებს უფრო მკაფიოდ უნდა ეჩვენებინათ დარბაისელი ქართველი მშრომელი ხალხი: თბილისელი ხელოსნები, ამქრები (რაც სურათში გაიელვებს მჭედლების ეპიზოდური სცენის სახით), თბილისის ქუჩებისა და ბაზრების კოლორიტული ფიგურები, რათა მაყურებელს არ დარჩენოდა ისეთი შთაბეჭდილება, რომ თითქოს იმ დროს თბილისის ყველა ფენაში ქეიფისა და დროსტარების მეტი არაფერი კეთდებოდა. კრიტიკოსი ლ. ბაგრატიონის აზრით, „სინამდვილის ასეთი ცალმხრივი დანახვა ხელს უშლის სრულქმნილი რეალისტური ნაწარმოების შექმნას. ზემოთ აღნიშნული თემის განვითარება კი, უფრო ლოგიკურსა და

თანამიმდევრულს გახდიდა ოდნავ აჩქარებულ და ეპიზოდურად დაქუცმაცებულ მოქმედებას” (იხ. დანართი 1. გვ. 47–50). სურათის ნაკლად არის მიჩნეული ასევე ერთგვარი თეატრალიზაცია არაბუნებრივობა. კრიტიკოსის აზრით, კინემატოგრაფიის დიდ შესაძლებლობათა შესაბამისად ფილმი იმ პერიოდისათვის უფრო რეალისტური, ცოცხალი, ხორცშესხმული უნდა ყოფილიყო.

დამაჯერებლობას მოკლებულია პეტერბურგიდან ქეთოს ჩამოსვლის ეპიზოდიც, როდესაც საქართველოს სამხედრო გზით ყმაწვილ კაცებს ეტლით მოჰყავთ, ახალგაზრდა ქალიშვილი. გარდა ამისა, ხერხი, რომლის საშუალებითაც გადაღებულია ეს ეპიზოდები (უკვე გადაღებული პეიზაჟის ფონზე მოქმედების განვითარება) სტატიის ავტორის აზრით, ხელოვნურია. ნაკლებად ეფექტურად არის მიჩნეული ასევე ფილმში ნაჩვენები ცეკვა. „ცეკვის ისეთ დიდოსტატს, როგორც არის ილიკო სუხიშვილი, შეეძლო უფრო მდიდრულად დაედგა ცეკვა, მაგრამ დასახელებული ნაკლოვანებანი მნიშვნელობას არ უკარგავს ამ მხიარულ და ლამაზ კინოჟანრს” – დაასკვნის კრიტიკოსი (იხ. დანართი 1. გვ. 49.)

ასეთია თბილისის ლენინის ორდენოსანი კინოსტუდიის მიერ გამოშვებული მუსიკალური კინოკომედიის „ქეთო და კოტე“ შესახებ ერთ–ერთი პირველი პუბლიკაცია.

1978 წლის გაზაფხულზე კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ სატელევიზიო ფესტივალზე დევიზით „სიცილი ეკრანზე“ საუკეთესოთა შორის საუკეთესოდ აღიარეს (იხ. დანართი 1. გვ. 55–56.)

კინოფილმ „ქეთო და კოტე“ საერთო მაღალ მხატვრულმა გადაწყვეტამ ავტორებს დიდი აღიარება მოუტანა როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ, რაც სსრ კავშირის 1980 წლის სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

1997 წელს კი ქართველმა კინომატოგრაფისტებმა „ქეთო და კოტე“ საუკუნის ფილმად აღიარეს. ამ ქმნილების მნიშვნელობაზე ისიც მეტყველებს, რომ დროის მიუხედავად, ის ყოველთვის საყვარელი და სასიმოვნო სანახავია ქართველი მაყურებლისათვის.

ვახტანგ ტაბლიაშვილი თითქმის 90 წლის იყო, როდესაც გაზეთ „ახალი 7 დღის“ ჟურნალისტი მ. დარბაიძე ესაუბრა მას: (23, გვ. 2.) საუბარი მიმდინარეობდა მის სახლში, რომელიც დროთა განმავლობაში მუზეუმად იქცა. აქ ყველა ნივთი: ფოტოები, წიგნები ქართული კინოს ისტორიაზე მოგვითხრობს. (ინტერვიუ – იხ. დანართი 1. გვ. 3-5).

რეჟისორის დამსახურებაც და სახელიც, საუკუნის ფილმ „ქეთო და კოტეს“ უკავშირდება. ეს ფილმი თავად რეჟისორისთვისაც ყველაზე მთავარი და საყვარელი ნამუშევარია. როგორც თვითონ აღნიშნავდა, როცა შეუძლოდ ან ცუდ გუნებაზე იყო, ახლობლები ურთავდნენ სურათს და ისიც, როგორც უცხო, ისე უყურებდა ფილმს და გულიანად იცინოდა.

2008 წელს ლეგენდარულ „ქეთო და კოტეს“ 60 წელი შეუსრულდა, ქართულ კინოს კი – 100 წელი. მნიშვნელოვანია, რომ ამ საპასუხისმგებლო თარიღებს დაემთხვა მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის „სახლი სიხარულისა“ გამოსვლა

მე-19 საუკუნეში მოგზაურებმა თბილისს „სახლი სიხარულისა“ უწოდეს, როგორც უდარდელი ცხოვრებისა და მოლხენის საუკეთესო ადგილს, სადაც ყველა ეროვნების ადამიანი ძალზე კომფორტულად გრძნობდა თავს. სწორედ ამიტომ პირველი ქართული მიუზიკლ „ქეთო და კოტეს“ 60 წლის იუბილესთან დაკავშირებით შექმნილ მხატვრულ – დოკუმენტურ სურათს „სახლი სიხარულისა“ ეწოდა, რომელიც ფილმის შექმნის ისტორიაზე, მის გარშემო განვითარებულ გაუხმაურებელ დეტალებსა და ორი საუკუნის წინანდელ

თბილისურ ამბებზე მოგვითხრობს. რეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმი კინოსტუდია – „დამოუკიდებელი კინოპროექტის“ მიერ შეიქმნა. სცენარი მწერალ აკა მორჩილაძეს ეკუთვნის, ხოლო ფილმის პროდიუსერია არჩილ გელოვანი.

მერაბ კოკოჩაშვილმა ფილმით „სახლი სიხარულისა“ ძალზე დიდი წვლილი შეიტანა „ქეთო და კოტეს“ შესწავლაში, ძალზე ბევრ კითხვას გაეცა პასუხი, მათ კი კვლავ უამრავი კითხვა დაბადეს.

ფილმი იმდენად მრავლის მთქმელია, რომ ძნელია მასზე ერთი კუთხით მსჯელობა, რადგან მასში არა მხოლოდ „ქეთო და კოტეს“ პრობლემა დგას, არამედ უამრავი სხვა საკითხიც არის წარმოჩენილი, რომელიც სტალინის ეპოქის წინააღმდეგობრივ და იდეოლოგიურ სახელმწიფო პოლიტიკას ახლდა. ეს იყო წყობა, როცა ყველაფერი „ზემოთ“ წყდებოდა და ყოველივე ამის რეჟისორი, როგორც ფილმში მთხრობელი, მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე ამბობს: „თავად დიდი ბელადი იყო“.

1948 წელს „ქეთო და კოტე“ საქართველოში მხოლოდ 12 დღის განმავლობაში უჩვენეს და მხოლოდ 5 წლის შემდეგ (მას შემდეგ, რაც სტალინი გარდაიცვალა) გამოჩნდა მსოფლიო ეკრანებზე.

„ქეთო და კოტეს“ – ქართულ კინემატოგრაფიაში, მთლიანად საბჭოთა კავშირის საგანძურში, უდიდესი ადგილი უჭირავს, თუმცა გასაოცარია, რომ ეს აღიარება ოფიციალურად, სამთავრობო დონეზე მას მაშინვე არ ღირსებია. მისი შექმნის ისტორიაც საკმაოდ ბუნდოვანია. მრავალი სირთულის გადალახვა აღმოჩნდა საჭირო (რაც ამ ნაშრომის დასაწყისში უკვე აღინიშნა), ფილმის შექმნამდე, შექმნის პროცესშიც და მისი გამოსვლის შემდეგაც. მერაბ კოკოჩაშვილი აღნიშნავს: „მაშინ ძალიან რთული დრო იყო, ხელოვნება მთლიანად მოქცეული იყო საბჭოთა მმართველობის წნეხში, განსაკუთრებით

კი კინემატოგრაფია და ქანდაკება, როგორც ძალზე დიდ მასაზე სწრაფი ზეგავლენის საშუალება. ხელოვნების ამ დარგებს (აგრეთვე სხვა მრავალს.) იყენებდნენ თავისი იდეოლოგიის, ძირითადად სოციალისტური რეალიზმის გასავრცელებლად, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, „ჩასაბეჭდად“. აღსანიშნავია, რომ სწორად ასეთ რთულ დროს იქმნებოდა უამრავი შედეგრი. მათ შორისაა „ქეთო და კოტე“ (იხ. დანართი 1. გვ. 53).

რეჟისორმა მერაბ კოკოჩაშვილმა ფილმში ფილმის შესახებ ნათელი მოჰფინა ბევრ საიდუმლოს, უცნობ ფაქტებს. მასში მთხრობელი, რამაზ ჩხიკვაძე, ნაბიჯ–ნაბიჯ ყვება „ქეთო და კოტეს“ შექმნის ისტორიას.

„ჩვენ ვიცით, რომ „ქეთო და კოტეს“ შესახებ სტალინის აზრი არ არსებობდა და არც ახლა არსებობს. ალბათ მიხეილ ჭიაურელმა სტალინს ეს ფილმი საერთოდ არ აჩვენა. თუ მთავრობას არ მოეწონებოდა ეს სურათი (რაც სრულიად შესაძლებელი იყო იქიდან გამომდინარე, რომ იგი ძალზე ქართულია, და საკმაოდ „ბურჟუაზიული“), ფილმს უბრალოდ გაანადგურებდნენ, მოსპობდნენ, ე.ი. შეიძლება ვთქვათ, რომ მიხეილ ჭიაურელი ამ ფილმის ერთ–ერთი ჩამფიქრებელიც იყო, მოწინააღმდეგეც და გადამრჩენელიც“, – აღნიშნავს მერაბ კოკოჩაშვილი (იხ. დანართი 1. გვ. 54).

ქართულ დოკუმენტალისტიკაში არ არსებობს ჟანრი – ფილმი ფილმის შესახებ. ფაქტიურად, მერაბ კოკოჩაშვილმა დაგვაბრუნა კლასიკასთან, მიგვაბრუნა იმ ეპოქაში, როდესაც ქართულმა კინომ აღზევება განიცადა.

ფილმ „ქეთო და კოტეს“ მიეძღვნა, აგრეთვე, მხატვრების ირაკლი გორდელაძისა და რეზო ცუცქერიძის ნამუშევარი. კინოფილმის სიუჟეტის, პერსონაჟების მეგობრული შარჟი – მრავალფიგურიანი მეტყველი ნახატი, რომელიც გრაფიკის ენაზე დაწერეს მხატვრებმა. მათ ასახეს უკვდავ ფილმში გაცოცხლებული პერსონაჟები. ნახატის წინა პლანი უჭირავთ ფილმის მთავარ

გმირებს, მარჯვნივ კი მეზურნეთა, მედუდუკეთა, მეარღნეთა ჯგუფია, რომელნიც აგვირგვინებენ მხიარულებას და ოხუნჯობენ. (იხ. დანართი – 2. გვ. 16.)

სასიხარულოა ის ფაქტი, რომ ფილმი „ქეთო და კოტე“ დღესაც, – ოცდამეერთე საუკუნეში, არ კარგავს აქტუალობას. ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიისა და დრამის სახელმწიფო თეატრში დაიდგა მიუზიკლი „ქეთო და კოტე“ (რეჟისორი დ. დოიაშვილი), რომლის პრემიერაც 2011 წლის 15 აგვისტოს გაიმართა ქალაქ ბათუმში.

აღსანიშნავია, რომ რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა კინოფილმის მხატვრებთან ერთად, ულამაზესი კუთხით აღბეჭდა და შემოგვინახა იმ ეპოქის თბილისის იერსახე და მისი არქიტექტურა. ფილმის მხატვრების გემოვნებამ, კომპოზიციის უტყუარმა გრძნობამ და ფერწერულმა ოსტატობამ კი შექმნა ის შესანიშნავი ფონი, რომელიც სტილსა და განწყობილებას უქმნის მთელს კინოსურათს. კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ ხომ ხელოვანთათვის დღესაც რჩება შთაგონების წყაროდ. სამწუხაროდ, ქართული ფილმი დღეს, გარკვეულ კრიზისს განიცდის, მაგრამ „ქეთო და კოტე“ ერთ–ერთი იმ ფილმთაგანია, რომელიც იმედს ბადებს, რომ საქართველოში კვლავ შეიქმნება მაღალი დონის კინოპროდუქცია.

თავი I

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“

მხატვრები

კინემატოგრაფი არის ხელოვნების დარგი, რომლის ნიმუშის შესაქმნელად კინოფირზე გადააქვთ რეალური, სპეციალურად ინსცენირებული ან მულტიპლიკაციური ხერხებით შექმნილი მოვლენები. კინოხელოვნების ნაწარმოები ანუ ფილმი შემოქმედების სხვადასხვა დარგის მუშაკთა (მწერალი – კინოდრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი) ერთიანი, კოლექტიური შრომის ნაყოფია. გამომსახველობითი საშუალებებიდან მთავარია მონტაჟი და გამოსახულების ფოტოგრაფიული ბუნება, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ცხოვრებისეული სიზუსტით წარმოვიდგინოთ სინამდვილის სურათი. კინოხელოვნება ხელს უწყობს ადამიანის იდეურ – პოლიტიკურსა და მორალურ – ზნეობრივ აღზრდას, მისი გონებრივი ჰორიზონტის გაფართოვებას, ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებასა და დახვეწას.

კინოხელოვნების არსებობის მანძილზე ჩამოყალიბდა მისი სხვადასხვა სახეობა. ძირითადი სახეობა მხატვრული კინემატოგრაფიაა, რომელიც საშემსრულებლო შემოქმედების ხერხებითა და საშუალებებით ხორცს ასხამს კინოდრამატურგიულ ნაწარმოებს (სცენას), ან პროზის, დრამისა თუ პოეზიის სათანადოდ ადაპტირებულ ნიმუშებს.

სწორედ იმისათვის, რომ გამოსახულების საშუალებით ზუსტად წარმოგვედგინა სინამდვილის ცხოვრებისეული სურათი, დიდი შრომა გასწიეს კინოფილმის „ქეთო და კოტე“ მხატვრებმა.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან, თბილისის ისტორიაში ახალი, სრულიად განსხვავებული ფურცელი გადაიშალა. ცვლილება შეეხო ცხოვრების ყველა მხარეს – პოლიტიკურს, სოციალურს, ეკონომიკურს, კულტურულს. ეს არის ის დრო, როდესაც ფეოდალური ქალაქი თანდათან კაპიტალისტურ და „ჩინოვნიკურ“ ქალაქად გადაიქცა (რადგან თბილისი ამიერკავკასიის უმნიშვნელოვანესი ადმინისტრაციული ცენტრი იყო), ხოლო აღმოსავლური, „აზიური“ ქალაქი ეროპულ ხასიათს იღებდა. ცვლილებები განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება XIX საუკუნის 60–იანი წლებიდან, როდესაც რუსეთის მთელი იმპერია სწრაფი კაპიტალისტური განვითარების გზას დაადგა. სწორედ ეს პერიოდი უნდა ასახულიყო ფილმში, მხატვრების მიერ.

XIX საუკუნის თბილისი „ორსახა იანუსს ჰგავდა, – ერთი სახით აზიას უყურებდა, მეორეთი კი – ევროპას“ (16, გვ. 3). ეს ქალაქი ყველას იზიდავდა თავისი კოლორიტულობით, რაც მის გარეგნულ სახეშიც გამოიხატებოდა და მის ყოფა – ცხოვრებაშიც იყო ასახული.

XIX საუკუნის 60–იანი წლების თბილისი, თავის სურათებსა და ნახატებში აღბეჭდეს ქართველმა, რუსმა, სომეხმა, ევროპელმა მხატვრებმა. შეგვიძლია გავიხსენოთ გ. გაგარინის, პ. ფრანკენის, გ. გაბაშვილის, მ. თოიძის, ო. შმერლინგის, ვ. ხოჯაბეგოვისა და სხვათა ნამუშევრები, ნიკო ფიროსმანაშვილისა და ლადო გუდიაშვილის თბილისური სერიები. მოგვიანებით ძველი თბილისი მხატვრულად გააცოცხლეს: დ. კაკაბაძემ, ა. ციმაკურიძემ, დ. გველესიანმა, ბ. ფოგელმა, ბ. რომანოვსკივმა, ბ. ბებუთოვა – გაბუნიაძემ, ვ. ჯაფარიძემ და ა.შ. განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის ელ.

ახვლედინანს, რომლისთვისაც ძველი თბილისი პოეტური შთაგონების უმთავრესი წყარო იყო. მაგრამ მაინც, ჩვენ გაცილებით ნაკლები გვეცოდინებოდა მის მკვიდრთა, მისი საზოგადოებრივი ცხოვრების შესახებ, რომ არ გამოჩენილიყვნენ ნამდვილი მემკვიდრეები ფოტოგრაფიის ოსტატების სახით: ალ. როინიშვილმა, დ. ერმაკოვმა (კამბიაჯომ), ბ.ზანისმა და მათმა კოლეგებმა ფასდაუდებელი განძი დაგვიტოვეს თავისი ფოტოგრაფიებისა და ფოტო ნეგატივების სახით. ეს ფოტო სურათები, რომელთა ნიმუშები 1918–1960–იან – წლებს მიეკუთვნება, საშუალებას გვამძლევს გავიცნოთ ქალაქის ძველი ქუჩები, მოედნები და სახლები, რომლებიც დიდი ხანია აღარ არსებობს. გავიცნოთ სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლები, ღირსშესანიშნავი მოვლენები ქალაქის ცხოვრებაში, ძველი თბილისი თავისი ბაზრით, დუქან – სახელოსნოებით, „ტიპაჟებით“ – ვაჭრებითა და ხელოსნებით; თბილისი, რომელიც კულტურისა და მოწინავე საზოგადოებრივი ცხოვრების ცენტრსაც წარმოადგენდა.

რეჟისორების, ოპერატორისა და მხატვრების მჭიდრო თანამშრომლობამ განაპირობა პლასტიკური ენის ღრმა გამომსახველობა, ეპოქისა და კომიკური ყოფის ჭეშმარიტი, ცხოვრებისეული სახის შექმნა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ფილმის ესთეტიკური კონცეფციის პოეტურად გადმოცემას.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრული გაფორმების მაღალი ხარისხი იმანაც განაპირობა, რომ გარდა ნიჭიერი პროფესიონალების გუნდისა, გადამღებ ჯგუფს სათანადო ხელშეწყობა ჰქონდა. საუკეთესო ხარისხით შენდებოდა დეკორაციები; ავეჯი და ძვირფასი ნივთები გადაღებისათვის სასახლებიდან, მუზეუმებიდან, სახელმწიფო დაწესებულებებიდანაც გამოჰქონდათ. მთელი საზოგადოება მონაწილეობდა გადაღებაში. ფილმის მასობრივი სცენებისათვის კი მთელს ქალაქში ეძებდნენ ლამაზი გარეგნობის ადამიანებს.

X X X

ფილმის მთავარი მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, იმ დროისათვის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის მთავარი მხატვარი იყო, „პრადის კვადრიენალეს“ სცენოგრაფიის საერთაშორისო გამოფენის ოქროს მედლის მფლობელი. მას არაერთ სასცენო შედეგზე მოუხდა მუშაობა. ის უდიდესი გამოცდილების მქონე თეატრალური მხატვარი იყო.

1962–1972 წლებში იოსებ სუმბათაშვილი მოსკოვის საბჭოთა არმიის ცენტრალური თეატრის, ხოლო 1972 წლიდან მოსკოვის ვახტანგოვის თეატრის მთავარი მხატვარი იყო. სპექტაკლებს აფორმებდა საზღვარგარეთაც, იწვევდნენ სპექტაკლების გასაფორმებლად მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, დიდ თეატრში, მცირე თეატრში, პეტერბურგში, ნოვოსიბირსკში, კიევში, მინსკში და ა.შ. [შემოქმედება და ბიოგრაფია (იხ. დანართი 1, გვ. 24–25). (14, გვ. 2–7).]

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ პირველივე კადრებს რეჟისორმა საფუძვლად დაუდო იოსებ სუმბათაშვილის მიერ შესრულებული ესკიზი, რომელზეც პეიზაჟია გამოსახული. ეს ესკიზი ფილმისათვის იოსებ სუმბათაშვილმა დახატა 1947 წელს.

დისერტაციაზე მუშაობის პროცესში ესკიზი მოძიებულ იქნა საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში. (ესკიზის ფოტო – იხ. დანართი 2, გვ. 17). ესკიზი შესრულებულია გუაშით ფირფიცარზე, ზომა: 56 სმ X 68 სმ.

ესკიზი გამოყენებულია ფილმში მაშინ, როდესაც თბილისის მაღალი საზოგადოება მიემართება თავად ლევანის სახლისაკენ, მისი დაბადების 60 წლის

აღსანიშნავად. ფილმში ხანუმა მიუთითებს ეტლში მსხდომ კოტეს და მის მეგობრებს – „აბა გახედეთ ...“ და ამ პეიზაჟის ფონზე, ჩანს თუ როგორ ემზადება მთელი ქალაქი ზეიმისათვის, ხოლო კოტე და ახალგაზრდები კი, ეტლიდან ადევნებენ თვალს ამ სანახაობას. მათ თვალწინ იშლება თბილისის ხედები – XIX საუკუნის 60–იანი წლების ქალაქის პანორამა. ესკიზზე გამოსახულია ძველი ქალაქის ნაწილი, ეკლესია და ა.შ. კინოფილმში კი ეკლესია აღარ ჩანს, (ამოჭრილია). იმის გამო, რომ საბჭოთა ცენზურა კრძალავდა ეკლესიის ჩვენებას.

ესკიზი მხატვრისათვის დამახასიათებელი ტექნიკური ოსტატობით არის შესრულებული, ძირითადად გამოყენებულია: ცისფერი, ოქროსფერი, ლურჯი და ამ ფერების ვარიაციებით, ნახევარტონებით მხატვარი ესკიზშივე აღწევს ქალაქის მაჟორული განწყობილების გადმოცემას, რაც შემდგომ ცოცხალ კადრებში უნდა ასახულიყო.

პეიზაჟში ძირითადი აქცენტი კეთდება თბილისის არქიტექტურაზე. ეკლესია სინათლის სხივშია მოქცეული, ხოლო პეიზაჟის დანარჩენი ნაწილი შედარებით ჩაბნელებულია. მხატვარი ხაზს უსვამს ქალაქის მრავალფეროვან სახეს, მის ხასიათს, ბუნებას. ესკიზი კომპოზიციურად დახვეწილია, მასზე ოსტატური ჩანაფიქრით ცოცხლად, რეალურად არის წარმოდგენილი თბილისის კოლორიტი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს კომპოზიციის სრულყოფილება.

კინოფილ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრები თავიდანვე ჩაერთვნენ ამ ფილმზე მუშაობაში, მათი ყველა ესკიზი თარიღდება 1947 წლით, ხოლო ფილმი გადაღებულია 1948 წელს.

იოსებ სუმბათაშვილის მიერ ფილმისათვის შექმნილ მეორე ესკიზს, ასევე საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო

მუზეუმში მივაკვლიეთ. (ესკიზის ფოტო – იხ. დანართი 2, გვ. 18). ესკიზი შესრულებულია გუაშით ფირფიცარზე, ზომა: 40 სმ X 50 სმ.

ესკიზზე გამოსახულია ეკლესია და მასში მყოფი ხალხი. კადრები ამ ესკიზის მიხედვით გადაიღეს, მაგრამ სამხატვრო საბჭომ, როგორც ჩანს, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიიდან გამომდინარე, არ ჩათვალა საჭიროდ ამ სცენის ფილმში დატოვება და იგი ამოჭრილია კინოფილმიდან.

თვითონ ესკიზი შესრულებულია მაჟორულ ტონებში, გადმოგვცემს საზეიმო ვითარების მოკლე მომენტს, ნახატი მეტყველი და კოლორიტულია. თეთრი, წითელი, ყვითელი ფერებით, რეალისტურად გადმოქვცემს ეკლესიის გარემოს, იქ მყოფ ადამიანებს, მათ საზეიმო ჩაცმულობასა და მრავალფეროვან კოლორიტს. ესკიზი იოსებ სუმბათაშვილისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი გემოვნებით არის შესრულებული.

ჩვენს მიერ მოძიებულ იქნა აგრეთვე იოსებ სუმბათაშვილის მესამე ესკიზი. სურათის სახელწოდებაა – „ბიძის სასახლე“. იგულისხმება თავად ლევანის სასახლე. ესკიზი შესრულებულია გუაშით ფირფიცარზე, ზომა: 56 სმ X 68 სმ. ესკიზზე გამოსახულია ქართული დარბაზის დედაბოძი. ესკიზი დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში. (ესკიზის ფოტო – იხ. დანართი 2, გვ. 19).

დედაბოძი, მთლიანი ხისაგან გამოთლილი დიდი, თავფართო სვეტია, რომელიც გამოიყენება ქართული დარბაზული სახლის ცენტრალურ ბოძად. მას ეყრდობოდა გვირგვინიანი გადახურვა. ისტორიულად, დედაბოძზე იყო განივი კოჭი, თავზე. ბოძსა და თავზეს შორის სიმძიმის გასანაწილებლად დებდნენ ე.წ. „ბულაურას“, ანუ „დათვას“, ხის გრძელ ბალიშს, რომელიც დედაბოძთან ერთად მთლიან ელემენტს ქმნიდა. (68, გვ. 34.) დედაბოძზე გამოსახავდნენ გეომეტრიულ ორნამენტებს, ფრინველებს, ცხოველებს, ადამიანის ხელს,

სხვადასხვა ტიპის ჯვარს, რადიკალურად განსხივებულ მზეს, ბორჯდალოს, კონცენტრულ წრეებს, ვარსკვლავებს და სხვა.

ხალხის წარმოდგენით, დარბაზული სახლისკერა, დედაბოძი და გვირვინი ერთ კომპლექსს შეადგენდა და ოჯახის სიწმინდედ იყო მიჩნეული. ყველა რიტუალი სახლში დედაბოძისა და კერიის გარშემო სრულდებოდა. დედაბოძის წარმოშობაზე არსებული ხალხური თქმულებები მიუთითებენ, რომ დედაბოძის თაყვანისცემა უკავშირდება ჩვენში ოდესღაც გავრცელებულ ხის კულტს (ერთ – ერთი თქმულების თანახმად, ღვთაება კერიაში ამოსული, გველშემოხვეული ხის სახით გამოეცხადებოდა თავის საყმოს) და სიცოცხლის ხის მოტივს. ძველ ქვეყნებში და, კერძოდ, კავკასიაში სიცოცხლის ხე წარმოდგენილი ჰქონდათ ცის საყრდენად, მნათობთა სადგურად და ღვთაებათა მშობლად (74, გვ. 49). სწორედ ასეთი ხის ყველაზე სრულყოფილი სიმბოლო ჩვენში დედაბოძი იყო. ხალხური წარმოდგენით, იგი ისე ებჯინებოდა გვირგვინს, როგორც სიცოცხლის ხე ცას. არქეოლოგიური მონაცემებით, საცხოვრებლის წმინდა სვეტების თაყვანისცემა საქართველოს ტერიტორიაზე ჯერ კიდევ ადრინდელ სამიწათმოქმედო ხანაში იყო გავრცელებული.

სწორედ მისი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, მხატვარმა იოსებ სუმბათაშვილმა დედაბოძი გამოხატა ფილმის ერთ–ერთი ძირითადი სცენისთვის შესრულებულ ესკიზში. ესკიზი შესრულებულია 1947 წელს. მასში მჟღავნდება ავტორის დიდი ოსტატობა. საინტერესოდ არის დადებული ფერები. ნამუშევარი ყურადღებას იქცევს ფერების სიუხვითა და ძლიერებით. დედაბოძზე გამოსახულია გეომეტრიული ორნამენტები. ძირითადად შესრულებულია მომწვანო, ლურჯ, წითელ, ოქროსფერ ტონებში.

X X X

კინოფილმ „ქეთო და კოტეზე“ მუშაობდა, აგრეთვე, მოსე თოიძის და ვალერიან სიდამონ – ერისთავის მოწაფე კოტე კვალიაშვილი, – მხატვარი, რომელმაც მთელი თავისი შემოქმედება დაუკავშირა კინოსტუდიას. განსაკუთრებული დეკორატიული ხელოვნების ალლო გამოამჟღავნა მან ცნობილ ფილმში „დაგვიანებული სასიძო“, რომელიც კოპულარობით სარგებლობდა.

კოტე კვალიაშვილის, როგორც კინომხატვრის დამსახურება ხშირად აღუნიშნავს როგორც რესპუბლიკურ, ისე მაშინდელ ცენტრალურ პრესას. ჟურნალმა „ოგონიოკმა“ მაღალი შეფასება მისცა კვალიაშვილის მხატვრობას კინოფილმში „გიორგი სააკაძე.“

მაგრამ მართო კინოფილმებზე მუშაობით როდი იფარგლება კოტე კვალიაშვილის მოღვაწეობა. იგი პარალელურად ნაყოფიერად მუშაობს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქების თეატრებში. მხატვარმა ბევრი საინტერესო სპექტაკლი გააფორმა გორის გიორგი ერისთავის სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

კოტე კვალიაშვილს დიდი წვლილი მიუძღვის უკვდავი კინოკომედიის „ქეთო და კოტეს“ შექმნაში და მის წარმატებაში, დანარჩენ უნიჭიერეს მხატვრებთან ერთად, რომლებიც ამ კინოკომედიის შექმნასა და გადაღებაზე თავდაუზოგავად მუშაობდნენ. [შემოქმედება და ბიოგრაფია (იხ. დანართი 1, გვ. 41–42.)]

X X X

კინოფილმ „ქეთო და კოტეზე“ იმუშავა, აგრეთვე მხატვარ – ოპერატორმა ქრისტესია ლებანიძემ, რომელიც იყო ალექსანდრე დილმელოვის მოწაფე და შემდეგ დავით კაკაბაძის ასისტენტი. სწორედ მას უმაღლის ის კინომხატვრობაში დაოსტატებასა და საერთოდ, კინოში შემოქმედებით მუშაობას. ქრისტესია ლებანიძეს უხდებოდა ესკიზებისა და ნახაზების მიხედვით დეკორაციების მშენებლობის ხელმძღვანელობა. პრაქტიკული გამოცდილება კი მას შემდგომშიც ეხმარებოდა, მეტად რთული დეკორაციების აგებაში.

ქრისტესია ლებანიძემ ოთხ ათეულზე მეტი ფილმის შექმნაში მიიღო მონაწილეობა. ყოველ მათგანზე მუშაობა თავისებურებით ხასიათდებოდა, ახალ-ახალი შემოქმედებითი ამოცანის გადაწყვეტას მოითხოვდა, თუმცა ზოგიერთი ფილმი მაინც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მისთვის, მაგალითად: „ქეთო და კოტე“, „დავით გურამიშვილი“. მხატვარი ამ ფილმებზე მუშაობისას ცნობილ ხელოვანთა გვერდით იღწვოდა. [ბიოგრაფია და შემოქმედება (იხ. დანართ 1, გვ. 34–40).]

მხატვარმა ოც სამეცნიერო – პოპულარული ფილმის შექმნაში მიიღო მონაწილეობა. ჟანრულად და თემატურად მრავალფეროვან კინონაწარმოებებზე მუშაობა აფართოვებდა შემოქმედის თვალსაწიერს, ხვეწდა მის გემოვნებას, უვითარებდა გამომგონებლობას.

კინოდეკორაციული ხელოვნების ოსტატის მიერ განხორციელებული მხატვრობა მარტოოდენ ფონი, სამოქმედო არე კი არ იყო, იგი აქტიურ როლს თამაშობდა ფილმის ემოციურ გამომსახველობაში.

„ქეთო და კოტეს“ გადაღებამდე უდიდესი წინასწარი სამუშაოები ჩაატარეს ფილმზე მომუშავე მხატვრებმა. მოიძიეს უამრავი ფოტომასალა, ძველი ჟურნალ – გაზეთები, აფიშები, რეკლამები, შეისწავლეს იმდროინდელი ყოფის წვრილმანები, ჩაცმულობა და ა.შ., რამაც მყარი საფუძველი შექმნა ესკიზებში მოქმედების ატმოსფეროს გადმოსაცემად. შესრულებულ ნამუშევარში გაცოცხლებულია ძველი თბილისი, რიყის ქვით მოკირწყლული ქუჩები, გოლოვინის პროსპექტი, ალექსანდრეს ბაღი და ა.შ. ძირითადი სამოქმედო გარემო ისევ და ისევ ძველი თბილისის უბნები და ქუჩები იყო. აღსანიშნავია დეკორაციები, რომლებიც ოსტატურად იყო შერწყმული ნამდვილ შენობებთან.

ქრისტესია ლებანიძეს ევალუბოდა დეკორაციათა ესკიზების, რეკვიზიტის შექმნა პავილიონებსა და ნატურაზე დეკორაციების აგების ხელმძღვანელობა, გადაღების პროცესში მრავალი მოულოდნელი წვრილმანის მოწესრიგება და სიძნელეთა გადალახვა.

X X X

რადგან ჩვენი კვლევის ძირითად საგანს წარმოადგენს კოსტიუმები, ამიტომ განსაკუთრებით ვამახვილებთ ყურადღებას ფილმის კოსტიუმების მხატვარზე – ფარნაოზ ლაპიაშვილზე.

ქართული თეატრალურ – დეკორაციული ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლის, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, სამხატვრო აკადემიის სცენოგრაფიის განყოფილების დამაარსებლისა და ხელმძღვანელის, პროფესორ ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედება დღეს ფართოდაა ცნობილი. სცენოგრაფიული ხელოვნების ამ შესანიშნავი ოსტატის სახელს უკავშირდება 118 დრამატული, ოთხი საოპერო, სამი საბალეტო, ექვსი მუსიკალური სპექტაკლი და სამი კინოფილმი. ფარნაოზ ლაპიაშვილი ჭეშმარიტად ეროვნული მხატვარია. ქართული კულტურის ნიშნები თავს იჩენს მის ნამუშევართა კოლორიტში, კომპოზიციაში, ნაწარმოების მთელ მხატვრულ სტრუქტურაში. მისმა შემოქმედებამ გარკვეული ეტაპი შექმნა საბჭოთა თეატრალურ – დეკორაციულ ხელოვნებაში. ამასთან ერთად ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედებას განსაკუთრებით გამოარჩევს ნატიფი კოლორისტული მუსიკალობა. რეჟისორ დავით ალექსიძის სიტყვებით, მას ახასიათებს „მეოცნებობა“ – უფერული ყოველდღიურობიდან მოწყვეტის და ზეაწეული განწყობის შექმნის სურვილი.

ფარნაოზ ლაპიაშვილი 1940 წლიდან მუშაობდა საქართველოს სხვადასხვა თეატრში მხატვარ – სცენოგრაფად. 1944–46 წლებში კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მხატვარი იყო. იმ პერიოდში, როდესაც კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ გადაღება მიმდინარეობდა 1948 წელს, ფარნაოზ ლაპიაშვილი

მუშაობდა შოთა რუსთაველის სახელობის სახემწიფო აკადემიურ თეატრში, სადაც იმუშავა უამრავ სპექტაკლზე და დიდი წვლილი შეიტანა ამ თეატრის ცხოვრებაში. [ბიოგრაფია და შემოქმედება (იხ. დანართი 1, გვ. 26–33).]

კოსტიუმების მხატვრობა ფილმში „ქეთო და კოტე“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა დიდი შრომა გასწია უამრავი პერსონაჟისთვის, როგორც მხატვრულ – ისტორიულად გამართლებული, ასევე სახასიათო ჩაცმულობის შესაქმნელად. ფარნაოზ ლაპიაშვილს, როგორც სცენოგრაფს გამოარჩევს კონსტრუქციულ და ფერწერულ საშუალებათა ჰარმონიულად შერწყმის უნარი. კოსტიუმები ფილმში „ქეთო და კოტე“ ნახატითა და ფაქტურათა მრავალფეროვნებით უნდა შერწყმოდა ინტერიერებს, რეკვიზიტს, დეკორაციულ გარემოს.

მე-19-20 საუკუნეების მიჯნის თბილისი, რომელშიც მიმდინარეობს ფილმის მოქმედება, მრავალეროვანი ქალაქი იყო. ევროპის და აზიის გასაყარზე მდებარე ქალაქში ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლური და დასავლური მოტივები, ელემენტები. რამაც ცხადია, სახასიათო გამოვლენა ჰპოვა ჩაცმულობაშიც. მხატვარ ფარნაოზ ლაპიაშვილის მიერ მრავალფეროვანი წყაროების მოძიება, შესწავლა, მხატვრულად გააზრება იქნა საჭირო, რასაც მან მაღალი პროფესიონალიზმით, მხატვრული ალღოთი და დიდი ოსტატობით გაართვა თავი. ნამუშევრები სტილისა და ეპოქის ღრმა ცოდნითაა შესრულებული, მაგრამ მხატვარი ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს არ მისდევდა. მოქმედ გმირთა კოსტიუმები განზოგადებულია. მხატვარი აგებს მათ გარკვეული ფერადოვანი მასებით, სხვადასხვა დეტალებითა თუ მინიშნებებით.

თუ მისი კოსტიუმების ესკიზებს დავაკვირდებით, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მიუხედავად იმისა, რომ დამხმარე ფუნქცია გააჩნია, მის მიერ შექმნილი ესკიზიც მხატვრულად დასრულებული ნაწარმოებია,

კომპოზიციურად გააზრებული, მიზანმიმართული ხერხებით გადაწყვეტილი. კოსტიუმების ესკიზის შექმნისას ფარნაოზ ლაპიაშვილი ითვალისწინებდა არა მარტო პერსონაჟის ინდივიდუალობას, არამედ მისი განმხორციელებელი მსახიობის ინდივიდუალობასაც, გარეგნობას, როლის გახსნის შესაძლებლობებს. ამის გამო, კოსტიუმების მისეული ესკიზი მსახიობს როლზე მუშაობის პროცესში ძალიან ეხმარებოდა, დამატებით შტრიხს ან როლის მონახაზს მიანიშნებდა, უკარნახებდა. შემდეგ კი, გარდა მხატვრული ღირსებისა, ესკიზი ქსოვილისაგან შეკერილ ტანსაცმლად უნდა ქცეულიყო. სამოსელს, თავის მხრივ, ხელი უნდა შეეწყო მსახიობის მოძრაობისათვის, მისი პლასტიკისათვის, მიხვრა – მოხვრისათვის, მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ კინოფილმი „ქეთო და კოტე“ მუსიკალური კინოკომედიაა და შესაბამისად, მსახიობებს ფილმში უწევთ ცეკვა, სიმღერა და ა. შ.

დისერტაციზე მუშაობის პროცესში მოძიებულ იქნა ფარნაოზ ლაპიაშვილის ესკიზები შექმნილი კინოფილმისათვის „ქეთო და კოტე“. ესკიზები შესრულებულია 1947 წელს, და ინახება თბილისში, გივი ფარასტაშვილის კერძო კოლექციაში. (ესკიზის ფოტო – იხ. დანართი 2, გვ. 20). ესკიზის სახელწოდებაა – „თავადი და ახალგაზრდა კნეინები,“ ზომა: 40 სმ X 50 სმ, შესრულებულია: მუყაოზე გუაშით.

ესკიზზე გამოსახულია მამაკაცი ჩოხით და ორი ქალბატონი. ესკიზი როგორც უკვე ავღნიშნეთ შესრულებულია 1947 წელს, ხოლო ფილმი გადაიღეს 1948 წელს. იმ დროს, როდესაც მხატვარი მუშაობდა ამ ესკიზზე, თავადი ლევანის როლის შემსრულებელი კ. ამირანაშვილი, ჯერ როლზე დამტკიცებული არ იყო. აქედან გამომდინარე გასაგებია, რომ სურათზე გამოსახული მამაკაცი არ გავს კინოფილმის გმირს. ხოლო რაც შეეხება ჩოხას,

ერთ–ერთ სცენაში, როდესაც ქაბატო და თავადი ლევანის და, ცდილობენ გაურიგონ მას ვაჭრის გოგო, რომელი ეპიზოდში ვითარდება ლევანის სახლში, თავად ლევანს მართლაც აცვია არა მოდიფიცირებული, არამედ სწორედ ისეთი ჩოხა, როგორსაც ესკიზზე ვხედავთ, მაგრამ მცირეოდენი ცვლილებებით. კერძოდ, საქილეების ზედა ნაწილში ესკიზზე გამოსახულია ოქროსფერი (სირმა) ნაქარგი სხივები, რაც ფილმში მოცემულ ჩოხაზე არ აისახა. აგრეთვე, შეცვლილია ჩექმის ფერი და ცხვირი. ფილმში თავადს შავი ფერის ჩექმა აცვია. მართალია, ფილმი ფერადი არ არის, მაგრამ ეს განსხვავება, რასაკვირველია, იკითხება.

რაც შეეხება ჩოხას, ესკიზზე ის არის მუქი წითელი ფერის. გაფორმებულია ოქროსფერი ბუზმენტებით, საქილეებით, წელზე შემორტყმული აქვს ქამარ – ხანჯალი, სახელოები შეხსნილი აქვს და შემოკანტული. (ნაშრომის მე–3–ე თავში დეტალურად არის აღწერილი და დახასიათებული, ჩოხის ტექნოლოგიური დამუშავება და მისი შემადგენელი ნაწილები). ესკიზზე ჩოხის შიგნით ლევანს აცვია მოვარდისფრო ახალუხი. თავადი სავარძელშია მოკალათებული, გვერდს კი ახალგაზრდა „კნეინები“ უმშვენებენ.

ახალგაზრდა ქალბატონების კოსტიუმების დიზაინი, როგორც ესკიზზეა მოცემული, ფილმში პირდაპირი სახით არ განხორციელდა, შესაძლებელია, იმის გამო, რომ ეს ესკიზები კინოფილმის წინა მოსამზადებელი პერიოდის მასალებია, ხოლო შემგებ, როდესაც მსახიობთა გუნდი დაკომპლექტდა და დამტკიცდა როლები, მსახიობთა გარეგნობიდან და როლიდან გამომდინარე სხვადასხვა კოსტიუმის იერსახე შეიცვალა. შესაძლებელია, ესკიზებს სხვა ესკიზები ჩაენაცვლა, მაგრამ ფაქტია, რომ მოძიებული ესკიზები ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ არის დახატული, ამას ნახატზე მინაწერიც

ადასტურებს პირადი საუბრებიც მხატვრის ოჯახის წევრებთან და რაც მთავარია, მხატვრული ანალიზიც.

კერძოდ, კნეინების კოსტიუმების ზედა ნაწილი – გულმკერდისა და სახელოს ფორმა ასევე, მორთულობა (მაქმანები, დეკოლტე) ფილმში შეცვლილია ორივე კოსტიუმში, ხოლო ქვედა ნაწილი კაბებისა, აგრეთვე ქამრები და თავსაბურავი (ჩიხტი – კოპი) იგივეა, რასაც ესკიზზე ვხედავთ.

ქალბატონების კოსტიუმების ფერები თბილ, ნაზ ტონებშია გადაწყვეტილი: თეთრი, მწვანე, მუქი წითელი, სპილოს ძვლის ფერი, ცისფერი. სავარაუდოდ, ეს ესკიზები ფარნაოზ ლაპიაშვილის ერთ–ერთი სამუშაო ვერსიას კინოფილმისათვის, რომელიც შემდეგ სხვა ესკიზით ჩაანაცვლეს, მაგრამ დღეს – 64 წლის შემდეგ, მხოლოდ ეს ნამუშევარია შემორჩენილი. ამდენად, ეს ნამუშევარი ძალზე ფასეულია.

მეორე ესკიზი ფარნაოზ ლაპიაშვილისა, რომელიც ჩვენ მიერ იქნა მიკვლეული, ინახება გივი ფარასტაშვილის კერძო კოლექციაში. ესკიზი დახატულია 1947 წელს, ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“. (ესკიზის ფოტო – იხ. დანართი 2, გვ. 21). ესკიზის სახელწოდებაა – „ახალგაზრდა კნეინები“, ზომა: 40 სმ X 50 სმ, შესრულებულია: მუყაოზე გუაშით.

ესკიზზე გამოსახულია სადღესასწაულო სამოსში გამოწყობილი ორი ქალბატონი. ერთ–ერთი პერსონაჟის კოსტიუმი მუქი წითელი ფერის კაბაა, რომლის ქვედა ნაწილი და სახელოები გაფორმებულია ფართო შავ–თეთრი რომბისებრი ორნამენტებით, ხოლო გულმკერდი – შავი ღილებით. ეს კოსტიუმი საერთოდ არ არის გამოყენებული ფილმში, ხოლო მეორე კოსტიუმი – კნეინა ქოლგით, ფილმში გამოყენებულია ცოტაოდენი სახეცვლილებით – გულმკერდის არეში. ესკიზში კოსტიუმისათვის გამოყენებული მწვანე ქსოვილი ჩანაცვლებულია სხვა ფაქტურის ქსოვილით, ხოლო კაბის სილუეტი და

თავბურჯა იგივეა რაც ესკიზზე. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ესკიზიც მხატვრის ერთ–ერთი სამუშაო ვარიანტია, რომელიც შემდეგ, კონკრეტული მსახიობის გარეგნობიდან გამომდინარე, გადამუშავებას დაექვემდებარა და შეცვლილი სახით შევიდა კინოსურათში.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ესკიზები კინოფილმ „ქეთო და კოტესთვის“, კომპოზიციურად დახვეწილია და გამოირჩევა ფერადოვანი მრავალფეროვნებით. ნამუშევარში ასახულია პერსონაჟების სოციალური სტატუსიც. ესკიზები შესრულებულია ფარნაოზ ლაპიაშვილისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხელწერით. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ფერების სიუხვე და სიძლიერე.

პირველი ესკიზი ფილმისათვის შესრულებულია უფრო გაბედული, თავისუფალი კონტრასტული ფერებით. მხატვარს გამოყენებული აქვს მუქი წითელი და ვარდისფერი ტონები, რაც ოსტატურად არბილებს და ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით ასახავს თავადთა ერთ–ერთი წარმომადგენლის ლევანის ზვიად ბუნებას.

ფილმისათვის შექმნილ ესკიზებში ჩანს მხატვრის მიდგომა პერსონაჟებისადმი. იგი უბრალოდ კოსტიუმებს კი არ ხატავს მათთვის, არამედ მთლიანად მხატვრულ სახეებს მერწავს. ეს გამოსჭვივის სახის ნაკვეთებშიც, პლასტიკაშიც, მთლიანად იერშიც. ამ ესკიზებში ჩანს ფარნაოზ ლაპიაშვილის ინდივიდუალური სტილისტიკა.

მხატვრის შემოქმედებაზე მსჯელობისას აუცილებელია დაკონკრეტდეს მოძიებული ესკიზების სპეციფიკა. მისი ნამუშევრები, პირველ რიგში კი, კოსტიუმების ესკიზები, ერთდროულად დამოუკიდებელი ნიმუშებიცაა და კინოფილმისათვის შექმნილიც. მათში, გარდა დასრულებულობისა, არის ისეთი სტრუქტურული ნიშნები (პროპორციები, ფორმის ხასიათი და სხვა), რომელთა

განხორციელებაც შესაძლებელია და არ არის მოწყვეტილი რეალობას, როლს, სცენას. ეს ესკიზები, გარდა უშუალოდ ვიზუალური მონაცემებისა (სილუეტი, ფერი, ფორმა), რეჟისორსა და მსახიობებს ეხმარება მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში. სწორედ ეს განაპირობებს ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევართა ხიბლს.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ორივე ესკიზში ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ ორგანულად შერწყმულია მხატვრული – სახვითი და შესაბამისი ეპოქის განმსაზღვრელი ელემენტები. მისი ნამუშევრები ერთი მხრივ, ეკლექტიკურადაც გამოიყურება და ამასთან ერთიანი, ჰარმონიზებული და მეტყველია, რადგან ეკლექტიზმი გამართლებულია ასახული ეპოქის თავისებურებით. კინოფილმიდან კარგად ჩანს, თუ როგორ ცვლის მხატვარი თავის მიდგომას პერსონაჟების ხასიათის მიხედვით. მისი ნამუშევრები ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ მრავალფეროვანი და კოლორისტულია, და ამასთან ასახავს მე – 19 საუკუნის 60 – იანი წლების ჩაცმულობას.

გასათვალისწინებელია აგრეთვე, ფილმის კოსტიუმირების მსგავსება, მხოლოდ ეპოქის მოდური მიმართულების თვალსაზრისით და არამც და არამც კოსტიუმების მხატვრული გაფორმებით მხატვრულ ფილმ (მუნჯი / კომედია) – „ხანუმასთან“, სადაც ფილმში გამოყენებული სამოსელი ყოფილია. (მუნჯი / კომედია) – „ხანუმა“ გადაღებულია 1926 წელს (სახკინმრეწვი) მისი პირველი ჩვენება საკავშირო ეკრანზე 1927 წლის 30 მაისს შედგა. ფილმის დამდგმელი რეჟისორი და სცენარის ავტორია – ალექსანდრე წუწუნავა, დამდგმელი ოპერატორი – ს. ზაბიზლაევი. ფილმში მონაწილე მსახიობებს: ვ. გუნია (ვაჭარი – ადამი), თამარ ბოლქვაძე (ელო – ადამის ქალიშვილი), მ. ჭიაურელი (დიტო – ადამის ძმისწული), ელ. ჩერქეზიშვილი (ხანუმა – მაჭანკალი), ა. აბაშიძე (ქაბატო – მაჭანკალი), დ. ყიფიანი (კინტო) და ა. შ. კინოფილმში აცვიათ

კოსტიუმები, რომლებიც ერთი შეხედვით ჰგავს ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევარს ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“. თუმცა, ეს მსგავსება მხოლოდ იმ პერიოდის თბილისელთათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობის სტილსა და მოდურ მიმართულებას შეიძლება მივაწეროთ, რადგანაც ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევრები, მართალია, ასახავს მე – 19 საუკუნის 60 – იანი წლების თბილისურ ჩაცმულობას, მაგრამ მისი ნამუშევრები ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს – სავსეა ფანტაზიითა და ჰაეროვნებით, ხასიათდება კოლორიტის სიმდიდრით და მრავალფეროვნებით.

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრები – იოსებ სუმბათაშვილი და ფარნაოზ ლაპიაშვილი, ფილმზე მუშაობას კოლექტიურად ახორციელებდნენ. ამის შედეგი უნდა იყოს, რომ წარწერები, როგორც იოსებ სუმბათაშვილის, ასევე ფარნაოზ ლაპიაშვილის ესკიზებზე, მიწერილია ერთი კალიგრაფიით, (იხ. დანართი 2, გვ. 22.) დაკვირვების საფუძველზე, ჩნდება ვარაუდი, რომ მინაწერები ყველა ესკიზზე შესაძლებელია ფარნაოზ ლაპიაშვილს ეკუთვნოდეს. ამ მოსაზრებას ამყარებს გამოკითხვებიც.

ნაშრომზე მუშაობის პროცესში მოძიებულ იქნა, აგრეთვე, კინოფილმის ფოტომასალები, რომლებიც დაცულია საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში. (იხ. დანართი 2, გვ. 23). ფოტოები გადაღებულია კინოფილმის გადაღების პროცესში. აგრეთვე მოვიძიეთ ფოტოები – (იხ. დანართი 2, გვ. 24.), რომლებზეც აღბეჭდილია ეკლესიაში ქეთოსა და კოტეს ჯვრისწერის ამსახველი ეპიზოდები. აღნიშნული კინოკადრები, სამწუხაროდ, ფილმში აღარ არსებობს. ეკლესიის კადრები ფილმიდან ამოჭრა საბჭოთა ცენზურამ და ჯვრისწერის ეპიზოდიდან მხოლოდ და მხოლოდ ეს ფოტოები შემორჩა. ფოტოებზე კარგად ჩანს, წყვილის მხატვრულად შთამბეჭდავი საზეიმო სამოსი.

მხატვრის ნიჭზე კინოფილმის მიხედვით შეუძლებელია საუბარი, რადგანაც შედეგი რეჟისორულ გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული, მაგრამ დაზგური ნამუშევარი და ესკიზი, ეს არის ის, სადაც ნათლად ჩანს მხატვრის გაქანება და მონაცემები, აღნიშნავს კინომხატვარი ალ. კუზნეცოვი (35, გვ. 24.) მართლაც, ზემოთ ნაჩვენებ ესკიზებში შესანიშნავად ჩანს, როგორც იოსებ სუმბათაშვილის, ასევე ფარნაოზ ლაპიაშვილის პროფესიონალიზმი და დიდი ნიჭი.

მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი ილტვოდა ესკიზი მიესადაგებინა კინოფილმისთვის. მისი ნამუშევარი ყოველთვის ნაგრძნობია არა ილუსტრაციულად, არამედ მისი გააზრება ცხადქმნილია კომპოზიციის სხვადასხვა რაკურსში, კოსტიუმის ყოველი დეტალის მონახაზში, მთლიანი კინო დეკორაციის კომპლექსში. ნაწარმოების არსი გადმოცემულია ფერში. მისი შინაგანი დინამიკა ვლინდება ფერის ინტენსივობით და ქმნის თავისებური ფერის დრამატურგიას, რაც ესოდენ აუცილებელია კინომხატვრის სპეციფიკური აზროვნებისათვის. ის ფერით აზროვნების დიდოსტატია.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევარი ფილმისათვის დატვირთულია ღრმა აზრითა და ემოციით, რაც შედეგია კინოფილმში ასახული კონკრეტული ეპოქის და ეროვნული თავისებურების შესწავლისა, ისტორიულ – ეთნოგრაფიული მასალების საფუძვლიანი გაცნობისა. ამიტომაცაა, რომ ფილმში „ქეთო და კოტე“ ასე ზედმიწევნით კარგად იგრძნობა მე – 19 საუკუნის თბილისის ყოფა, მოდური მიმართულებანი ამ ცოდნის საფუძველზე გადაიქცევა რეალური სამოსი მხატვრის მიერ კინოკოსტიუმად.

მხატვარი წარმატებით უთანხმებს ერთმანეთს კინოფილმის შინაარსსა და კინოხელოვნების იმ პერიოდისათვის თანამედროვე ხერხებს, კინოსურათისათვის შექმნილ კოსტიუმებში ერთმანეთს უთანხმებს

ქსოვილების ტექნოლოგიურ თვისებებს და ფერწერულ საწყისს. მიუხედავად, მრავალფეროვანი წყაროებისა, იგრძნობა ერთი ნიადაგი, – ეროვნული კულტურა. მხატვრული ტრადიციები ჰარმონიულად გადადის კინოკოსტიუმში, სტილიზაცია და ერთიანი ვიზუალური სახის შექმნა შინაგანი თავისუფლებით ხდება.

ფილმში ფარნაოზ ლაპიაშვილის კოსტიუმი აქტიურია, რადგან სამოსი მოიცავს არა მარტო აშკარად შესამჩნევ ფერადოვან დინამიკას, არამედ პერსონაჟის ხასიათის განვითარების დინამიკასაც. ამოძრავებული ფერები კი უფრო ხმამაღლა მეტველებენ. რა კონკრეტულიც არ უნდა იყოს კოსტიუმის დანიშნულება მოქმედი პირისათვის, ფარნაოზ ლაპიაშვილისათვის ყოველი კოსტიუმი, – ფერია, ხოლო ფერთა კომბინაციები მდიდარ კოლორისტულ გამას ქმნის. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი შავ–თეთრია, კარგად იკითხება კოსტიუმების ფერადოვანი სიმდიდრე და სხვადასხვა ფაქტურისა თუ სტრუქტურის მქონე ქსოვილთა შეხამება. სტრუქტურული შეხამება კი სხვადასხვა ასორტიმენტის ქსოვილისა, განსაკუთრებით კინო – ფირზე აღსაბეჭდად, კინოსპეციფიკიდან გამომდინარე არც ისე მარტივია. ქსოვილების სათანადო ცოდნა ეხმარება ფარნაოზ ლაპიაშვილს მაყურებელამდე მოიტანოს თავისი ჩანაფიქრი. მის ნამუშევარში მახვილებიცაა, დისონანსებიც, ჰარმონიაც. ფარნაოზ ლაპიაშვილი თხზავს არა ცალკეულ კოსტიუმს, არამედ კოსტიუმების ფერადოვან და ქსოვილთა სტრუქტურულ ანსამბლს. მხატვარი ფილმში „ქეთო და კოტე“ კოსტიუმებს წვრილმანებით არ ტვირთავს. ყველა კოსტიუმი მხოლოდ აუცილებელ აქსესუარებსა თუ დეტალებს მოიცავს. (ზედმეტობა და კოსტიუმის გადატვირთვა ხელს უშლის მსახიობსაც და მაყურებელსაც).

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევარში ფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ კარგად ჩანს, თუ როგორ ითვალისწინებს მხატვარი ნებისმიერი მსახიობის გამოჩენას კადრში, რაოდენ მეტყველია მისი კოსტიუმი, როგორ ორგანულად ეწერება გარემოში. როგორც თავად ფარნაოზ ლაპიაშვილი შენიშნავდა, „კინოს მხატვრობა უფრო მიახლოებულია რეალურ სინამდვილესთან, მაგრამ ფერს აქაც დიდი დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს“ (41, გვ. 12).

ყველაზე არსებითი, რაც კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მხატვრებს გამოარჩევს ამ კინოსურათზე მუშაობისას, არის მკვეთრი ინდივიდუალობა, სპეციფიკური მიდგომა ნამუშევრისადმი, ზედმიწევნით ზუსტად გადმოცემა კინოსურათში ეპოქის სულისა და კარგი ცოდნა იმ პერიოდისა, რომელსაც ფერწერულად აღწერენ ფილმისათვის. ასევე, აღსანიშნავია თემისამი მათი ნოვატორული შემოქმედებითი მიდგომა, რომელიც საბჭოთა სოციალიზმის პერიოდში ისეთი კუთხით უნდა წარმოეჩინათ, რომ ერთი მხრივ კომედიური ყოფილიყო, მუსიკალური სურათის შესატყვისი და მეორე მხრივ მე – 19 საუკუნის 60 – იანი წლების თბილისის ბურჟუაზიული რეალობის ამსახველიც. ეს კი, საბჭოთა ცენზურის დროს, საკმაოდ რთულად მისაღწევი იყო, როგორც ფილმის დამდგმელებისათვის, ასევე ფილმის მხატვრებისათვის.

თავი II

თბილისი XIX – XX საუკუნეების მიჯნაზე

მე-19 საუკუნის დამდეგიდან თბილისი ამიერკავკასიაში მეფის რუსეთის ხელისუფლების ადმინისტრაციულ ცენტრად გადაიქცა, რომელიც სწრაფად ვითარდებოდა და იზრდებოდა. თავდაპირველად ქალაქი გაიზარდა გარეუბნის ხარჯზე შემდეგ ახალმა კვარტალებმა დაიკავეს სოლოლაკის ბაღები. 40 – იანი წლებიდან იწყება მდინარის მარცხენა ნაპირის, სოფლების კუკიისა და ჩულურეთის განაშენიანება. ქალაქის ადმინისტრაციულმა, კულტურულმა და სავაჭრო ცენტრმა გარეუბანში გადაინაცვლა (ახლანდელი თავისუფლების მოედნის მიმდებარე ტერიტორია).

მდინარის მარჯვენა მხარეს ყალიბდება ქალაქის მთავარი არტერია – გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის) პროსპექტი და ოლქის ქუჩა (ახლანდელი კოსტავას ქუჩა) მარცხენა მხარეს მოგვიანებით (მე – 19 საუკუნის შუა წლები) ქალაქის მეორე გრძივი მაგისტრალი ჩამოყალიბდა – მიხეილის (ახლანდელი დ. აღმაშენებლის) პროსპექტი. აშენდა ხიდები – ვორონცოვისა (1851წ, არქიტექტორი სკუდიერი; რეკონსტრუირებულია 1960 წ, ინჟ. გ. ქარცივაძე, არქიტექტორები გ. მელქაძე, შ. ყავლაშვილი), ვერისა (1884 წ, ინჟ. პ. ზამიატინი, არქიტექტორი ს. უმანსკი. 1953 წელს მის ადგილზე აიგო ახალი – ი. სტალინის სახელობის ხიდი, ინჟ. გ. ჩომახიძე, არქიტექტორი მ. მელია), მუხრანის (1911 წ, ინჟ. ე. პატონი. შედუღების წესით აგებული პირველი ხიდი რუსეთის იმპერიაში; 1965 წელს იგი

შეცვალა ახალმა – ბარათაშვილის სახელობის ხიდმა, ინჟ. გ. ქარცივაძე, არქიტექტორები შ. ყავლაშვილი, ვ. ქურთიშვილი) .

თბილისის ქალაქთმშენებლობით პრაქტიკაში ინერგება გეგმიური საწყისები. ახალი უბნების განაშენიანება შედარებით რეგულარულ ხასიათს იღებს. ცენტრალურ უბნებში (გარეუბანი, კუკია) ნელა, მაგრამ მაინც ტარდება კეთილმოწყობითი სამუშაოები, გაშენდა რამდენიმე ბაღი და სკვერი: წავკისის ხეობაში ყოფილი სამეფო ბაღის ადგილზე, სახაზინო ბაღის ნაცვლად გაიხსნა ბოტანიკური ბაღი (1845 წ). ასპარეზის (ყაბახის) ადგილზე – ალექსანდრეს ბაღი (1859 წ, არქიტექტორი ო. სიმონსონი), დიდუბის უბანში კი – ე. წ. მუშტაიდის ბაღი (40 – იანი წწ.) და სხვა.

თბილისში გაჰყავთ ჯერ კონკა (პირველი ხაზი – 1883 წ), შემდეგ ტრამვაი (პირველი ხაზი – 1904 წ); მამა დავითის მთაზე აგებენ ფუნქულიორს (1905 წ).

თბილისი ყოველთვის მრავალეროვანი ქალაქი იყო, სადაც ერთმანეთის გვერდით განსხვავებული და თვითმყოფადობით გამორჩეული კულტურები თანაარსებობდნენ. ქალაქის XIX საუკუნემდე ნაწილს დღეისთვის თითქმის აღარ მოუღწევია 1795 წელს სპარსელების შემოსევის გამო. ძველი თბილისის ღირსშესანიშნაობათა შორისაა ეკლესიები, მუზეუმები, გოგირდის აბანოები და ვიწრო ქუჩები ჩუქურთმიანი ხის აივნებით.

მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან 60–იან წლებამდე თბილისის ოფიციალურ მშენებლობაში ინერგებოდა რუსეთის იმპერიაში იმ დროს გავრცელებული ე. წ. გვიანდელი რუსული კლასიციზმი: მთავარ მარტებლის სახლი (1802 – 1807 წწ. ააგეს უფრო მოზრდილი სასახლე; 1865 – 1868 წწ. გადააკეთეს და გააფართოვეს არქიტექტორი ო. სიმონსონის

პროექტით; ნაგებობამ ამ სახით მოაღწია დღემდე; ახლანდელი მოსწავლე-ახალგაზრდობის სასახლე), ყოფილი შტაბის შენობა (საფუძველი ჩაეყარა 1824 წ), ი. ზუბალაშვილის სახლი (30 – იანი წწ; არქიტექტორი ბერნარდაცი. შემდეგ აქ სასულიერო სემინარია იყო. ამჟამად – საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი) და სხვა. ამ ხანებში აშენებული ქარვასლებისა და აბანოების არქიტექტურაში (განსაკუთრებით ინტერიერში) კვლავ რჩება აღმოსავლეთის არქიტექტურის გავლენა.

მე-19 საუკუნის 40–იანი წლებისთვის ყალიბდება ორ და სამ სართულიანი ე. წ. თბილისური საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურა. მასში ორგანულად არის შერწყმული კლასიციკლური ფორმები, ელემენტები და ადგილობრივი ტრადიციები. კლიმატური პირობები შესატყვისია სახლის თითქმის მთელი ფასადის გასწვრივ მიშენებული ღრმა, მოხარატებული ხის აივანი, რომლის ფართობი ხშირად ჭარბობს ოთახების ფართობს. ამის საუკეთესო ნიმუშები გვხვდება როგორც ძველი ქალაქის ფარგლებში (გომის ქ. 4, 5; აზიზბეგოვის ქ. 3, 11; სახლები ალავერდოვის და ერეკლე II – ის მოედნებზე და ა. შ.), ასევე შედარებით ახალ უბნებში (ლერმონტოვის ქ. 15; დადიანის ქ. 5, 16; ფურცელაძის ქ. 13; დავითაშვილის ქ. 8; გრიბოედოვის ქ. 9, 16 და სხვა).

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან თბილისის არქიტექტურაში გაჩნდა ახალი ტიპის ნაგებობები: შემოსავლიანი საცხოვრებელი სახლები, ფაბრიკა – ქარხნები, ბანკები, დიდი მაღაზიები და სასტუმროები, რკინიგზის სადგური, საგამოფენო პავილიონები და სხვა. სახლები შენდებოდა სხვადასხვა ისტორიული სტილის მიზაძვით, დამკვეთის გემოვნებით. ამ ხანის ნაგებობათაგან აღსანიშნავია: სახაზინო თეატრი (1851 წ, არქიტექტორი სკუდიერი; დაიწვა 1874 წ. შემდეგ აქ თამამშევის ქარვასლა

იყო. აიღეს 1934 წ) მთავარმართებლის რეკონსტრუირებული სასახლე, სამხედრო ტაძარი (1877 წ, არქიტექტორ რ. გედიკე, დ. გრიმი; ახლანდელი მთავრობის სახლის ადგილას), ქალაქის მერიის შენობა (80 – იანი წწ; არქიტექტორი ა. შტერნი; გეგმა არქიტექტორ ა. ოზეროვისა), სახაზინო თეატრი (1880 – 1896 წწ. არქიტექტორი ვ. შრეტერი; ახლანდელი ოპერისა და ბალეტის თეატრი; რეკონსტრუქცია 1976 წ), დიდების ტაძარი (80 – იანი წწ. ახლანდელი საქართველოს მხატვართა გალერეა), არტისტული საზოგადოების თეატრი (1901 წ, არქიტექტორები კ. ტატიშჩევი, ა. შიმკევიჩი; ახლანდელი შოთა რუსთაველის სახელობის დრამატული თეატრი), ქართული გიმნაზია (1906 წ; არქიტექტორი ს. კლდიაშვილი; ახლანდელი თსუ – ის მთავარი კორპუსი), სასტუმრო „მაჟესტიკი“ (მე – 20 ს. 10 – იანი წწ; არქიტექტორი გ. ტერ – მიქელოვი; ახლანდელი სასტუმრო „თბილისი – მერიოტი“) და სხვა. მე – 19 საუკუნის მიწურულში შეიმჩნევა „მოდერნის“ მომძლავრება. ეროვნულ – განმათავისუფლებელი იდეების გავლენით ძლიერდება აგრეთვე ინტერესი ქართული ისტორიული არქიტექტურისადმი – შენდება „ქართული სტილის“ რამდენიმე საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი სახლი: საუფლისწულო უწყების, ღვინის სარდაფი (1876 წ. არქიტექტორი ა. ოზეროვი; ახლანდელი ღვინის ქარხანა №1), ქაშუეთის ახალი ეკლესია (1910 წ; არქიტექტორი ლ. ბილფელდი), სათავადაზნაურო – საადგილმამულო ბანკი (1916 წ; არქიტექტორი ა. კალგინი, მხატვარი ჰ. ჰრინევსკი; ახლანდელი საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა) და სხვა.

საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, იგივე თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკა დაარსდა 1846 წელს თბილისში მთავარმართებლის კანცელარიის ბიბლიოთეკის ბაზაზე, როგორც

„თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკა“. ეს პირველი ბიბლიოთეკა იყო საქართველოში, რომელიც ხელმისაწვდომი გახდა მოსახლეობის ყველა ფენისათვის (იხ. დანართი 2, გვ. 10–11).

ბიბლიოთეკის დაარსებას ქართული საზოგადოების დიდი მხარდაჭერა ჰქონდა, რომელმაც 1848 წელს ახლად დაარსებულ საჯარო ბიბლიოთეკას 1842 წელს დიმიტრი ყიფიანის ინიციატივით თბილისში გახსნილი „კერძო საამხანაგო ბიბლიოთეკის“ ფონდი გადასცა. საჯარო ბიბლიოთეკის დაკომპლექტების საქმე დაევალა მეფის ნაცვლის კანცელარიის მოხელეს, გავრილ ტოკარევს და გადაწყდა, რომ ბიბლიოთეკა დაკომპლექტებულიყო მხოლოდ კავკასიოლოგიური ლიტერატურით. ამ საქმეში მას დიდი დახმარება გაუწია საქართველოში მყოფმა ფრანგმა მოგზაურმა დიუბუა დე მონპერემ.

ეროვნული ბიბლიოთეკის პირველი კორპუსი – ყოფილი სათავადაზნაურო ბანკი ანუ ქართული ბანკი (ლ. გუდიაშვილის ქ. №3) 1913 – 16 წლებში აშენდა, არქიტექტორ ანატოლი კალგინისა და მხატვარ ჰენრიხ ჰრინევსკის პროექტით, ფასადის დეკორი ნეოფიტე, ვლადიმერ და ლავრენტი აგლაძეების მიერ არის შესრულებული. ნაგებობა ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული მოტივების გამოყენების ერთ–ერთი ყველაზე სრულყოფილი ნიმუშია, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მომდევნო პერიოდის ქართული არქიტექტურის განვითარებაში.

მსხვილ ბურჯებზე დაყრდნობილი ღრმა გალერეა – ლოჯია, ლ. გუდიაშვილის ქუჩის მხარეს, ისევე, როგორც გვერდითი გალერეა და კუთხეში აღმართული კოშკი, მოჩუქურთმებული სარკმელები და ორნამენტული რომბები ნაგებობის სტრუქტურულად მწყობრ, საზეიმო ხასიათს განაპირობებს. აღსანიშნავია ინტერიერიც: ვესტბიულისა და

ყოფილი საოპერაციო დარბაზის (დღეს სამკითხველო დარბაზი) კამარათა მოხატულობა, ქვის მოაჯირის მოდერნის სტილისათვის დამახასიათებელი დენადი ფორმები და სხვ.

ბიბლიოთეკის მეორე კორპუსი, ყოფილი ვოლგა – კამის ბანკის განყოფილება (ლადო გუდიაშვილის ქ. №5), 1915 წელს ააგო არქიტექტორმა გ. კოსიაკოვმა.

ბიბლიოთეკის მესამე კორპუსი, ყოფილი სახელმწიფო ბანკის შენობა (ლადო გუდიაშვილის ქ. №7), მიხეილ ო. ჰანჯანოვისა და რ. გოლენიშჩევის პროექტით აშენდა 1910 წელს. იგი ერთ–ერთი საუკეთესოა თბილისის მოდერნის სტილით ნაგებ საზოგადოებრივ შენობათა შორის.

სტილზე მეტყველებს ფასადის განაპირას მოქცეული პორტალის მორთულობა: გიგანტური ილუსტრირებული კოლონების ფიგურული კაპიტელები, ტალღოვანი ზღუდარის სკულპტურული დეკორი, ტალღოვანი ფრონტონი არწივის ჰორელიეფური გამოსახულებით და სხვა. მოდერნის ნიშნებს ატარებს ინტერიერიც (არქიტექტურული ელემენტების დენადი ფორმები და ვიტრაჟული გადახურვა).

1868 წელს კავკასიის მეფისნაცვლის გამგებლობაში არსებული დაწესებულებების რეორგანიზაციის შედეგად თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკა და კავკასიის მუზეუმი მმართველობის ერთ სისტემაში გაერთიანდა და ეწოდა „კავკასიის მუზეუმი და თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკა“.

1869 წელს დაიწყო ბიბლიოთეკის ახალი შენობის მშენებლობა კავკასიის მუზეუმიდან 60 – იოდე მეტრის დაშორებით. 1871 წელს ბიბლიოთეკა ახალ შენობაში გადავიდა. კავკასიის მუზეუმის და

თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკის ლეგენდარული დირექტორის, გუსტავ რადეს გარდაცვალების შემდეგ ბიბლიოთეკის დაკომპლექტების და, საერთოდ, ფუნქციონირების საქმე აირია. 1913 წლის 3 დეკემბერს თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკა კავკასიის მუზეუმის სამეცნიერო ბიბლიოთეკად გარდაიქმნა და მთლიანად შეერწყა კავკასიის მუზეუმს. 1914 წელს კავკასიის მუზეუმის ახალი შენობის მშენებლობის გამო ბიბლიოთეკა დაიხურა, ფონდები კი ყუთებში ჩაალაგეს და 10 წელი სარდაფებში ინახებოდა.

1923 წლის 30 მაისს სახალხო კომისართა საბჭოს დადგენილებით დაარსდა საქართველოს სახელმწიფო საჯარო ბიბლიოთეკა თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკისა და 1918 ბიბლიოთეკის ბაზაზე. ექვემდებარებოდა საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატს, 1953 წლიდან ახლადშექმნილ კულტურის სამინისტროს, ხოლო 1996 წლიდან საქართველოს პარლამენტის დაქვემდებარებაშია. 1923 წლიდან არარეგულარულად, ხოლო 1926 წლიდან რეგულარულად იღებდა საბჭოთა კავშირის ბეჭდური პროდუქციის აუცილებელ უფასო ეგზემპლარს საბჭოთა კავშირის ყველა ენაზე, 1950 წლიდან მხოლოდ რუსულ, უკრაინულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ და ევროპულ ენებზე, 1923 წლიდან რეგულარულად საქართველოს ბეჭდური პროდუქციის აუცილებელ უფასო ეგზემპლარს. 1929 წელს ბიბლიოთეკას გადაეცა ყოფილი სათავადაზნაურო ბანკის შენობის ნაწილი (დღეს პირველი კორპ.) 1931 წელს სამკითხველო დარბაზები გაიხსნა მკითხველთათვის. (106, გვ. 2).

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ გადაღების დროს, ძირითადი კადრები, რომელიც რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა გამოიყენა, სწორედ ამ XIX საუკუნის არქიტექტურული ძეგლის კედლებშია გადაღებული. ამ სახით

რეჟისორს სურდა წარმოეჩინა და თვალსაჩინო გაეხადა მაყურებლისთვის იმ საუკუნის ბურჟუაზიული ფენის ყოფა – ცხოვრება, რათა გვეჩვენა, წარმოდგენა, თუ როგორ ცხოვრობდა და ერთობოდა მაშინდელი მაღალი საზოგადოება.

მე – 19 საუკუნის 60 – იანი წლები საქართველოში ის დროა, როდესაც ქართველი თავად – აზნაურობა ჯერ კიდევ ცდილობს შეინარჩუნოს ძველი უდარდელი ცხოვრება, ქეიფში და დროის ტარებაში ანიავებს მამულებს. ამ დროს ისტორიის ასპექტზე გამოდიან სავახშო კაპიტალის ახალი წარმომადგენლები, რომელნიც ყოველ ღონეს ხმარობენ, რათა თავიანთი სიმდიდრით, ფულით მოიპოვონ აღიარება საზოგადოებაში. ამპარტავანი თავადაზნაურობა, რომელსაც კარს გადატაკების აჩრდილი მისდგომია, თანდათან კარგავს პოზიციებს. ამ პოზიციებს იპყრობს ბურჟუაზია.

კინოფილმის რამოდენიმე კადრი გადაღებულია ე. წ. „ალექსანდრეს ბაღებში“. „ალექსანდრეს ბაღი“ ქალაქ თბილისის ტერიტორიაზე გაშენებული ერთ–ერთი პირველი საზოგადოებრივი ბაღია. ამ ადგილას, ფეოდალურ საქართველოში, განლაგებული იყო სამეფო ასპარეზი, საჯირითო მოედანი სამხედრო ვარჯიშებისა და სახალხო გართობებისათვის. მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში აქ სამხედრო მოედანი – „ალექსანდრეს მოედანი“ მოეწყო, 1859 წელს კი მეფისნაცვალ ბარიატინსკის მმართველობის დროს, საფუძველი ჩაეყარა ფერდობზე გაშლილ ბაღს, რომელიც საზოგადოებისათვის 1863 წელს გაიხსნა და მას იმპერატორ ალექსანდრე მეორეს პატივსაცემად „ალექსანდრეს ბაღი“ უწოდეს.

ბაღი გერმანელმა არქიტექტორმა ოტო იაკობ სიმონსონმა (1832 – 1914) დააპროექტა. მანვე დააპროექტა „ალექსანდრეს ბაღისათვის“ საგამოფენო პავილიონები, მეზღის სახლი, კაფე-რესტორანი, შადრევნები და ტერასები.

ბაღის გაშენებას ხელმძღვანელობდა გერმანელი ბოტანიკოსი და ლანდშაფტის არქიტექტორი ჰაინრიხ კარლ ვერნერ შარერი (1828 – 1906).

„ალექსანდრეს ბაღი“ რეგულარული დაგეგმარებისა იყო. მისი მოწყობა ინგლისურ პეიზაჟურ სტილში, ევროპული სტანდარტების მიხედვით 4 წელი მიმდინარეობდა. თბილისის იმდროინდელი პრესა მას პირველ „ევროპული ყაიდის“ ბაღს უწოდებდა.

დროთა განმავლობაში ბაღი ბევრჯერ გადაკეთდა, შეიცვალა მისი არქიტექტურულ – გეგმარებითი ხასიათი.

საბჭოთა პერიოდში თავისუფალი გეგმარება შეიცვალა რეგულარულით, სწორხაზოვან ღერძზე გაერთიანდა შადრევნების სისტემა. ქუჩების გაფართოების გამო შემცირდა მისი ტერიტორიაც. დღეისათვის ამ ბაღს „9 აპრილის ბაღი“ ჰქვია (107, გვ. 3).

თბილისი ვიწრო ზოლადაა გაჭიმული მდინარე მტკვრის ორივე ნაპირის გასწვრივ და ამფითეატრივითაა შეფენილი სამი მხრიდან მთებით შემოფარგლული ქვაბულის ფერდობებზე. სწორედ მტკვარზეა გადაღებული ცნობილი კინოკადრი – ქეთოს და კოტეს ნავით გასეირნება. ამ ეპიზოდში ქართული კინემატოგრაფის ისტორიაში, ქალმა და მამაკაცმა კამერის წინ ერთმანეთს პირველად აკოცეს.

თბილისის ძველი უბნები განლაგებულია ქალაქის სამხრეთ ნაწილში, ცხელ მინერალურ წყაროებთან, სადაც IV საუკუნეში მდინარე მტკვრის ყველაზე ვიწრო ადგილზე აუგიათ ხიდი, ხოლო მარჯვენა ნაპირზე, მთაზე და მის კალთებზე — ციტადელი (სხვადასხვა დროს ეწოდებოდა კალა, ნარიყალა, დედაციხე), რომელიც ადრინდელი ფეოდალური ხანის ციხექალაქის, შემდეგ

ქართლის დედაქალაქის – თბილისის მთავარი ხუროთმოძღვრული დომინანტი იყო.

თბილისის ისტორიული ნაწილის ოფიციალური საზღვრები, ძირითადად, ფარავს ქალაქის იმ მონაკვეთს, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისისთვის ჩამოყალიბდა. იგი მეტწილად XVII-XIX საუკუნეების ურბანული ქსოვილითაა წარმოდგენილი და მოიცავს ქალაქის შუასაუკუნოვან ბირთვის: ზემო და ქვემო კალა, აბანოთუბანი, ხარფუხი, ისანი, ავლაბარი და XIX საუკუნეში გაშენებულ უბნებს: სოლოლაკი, მთაწმინდა, ვერა, გარეთუბანი, დავით აღმაშენებლის გამზირის მიმდებარე ტერიტორია და ჩუღურეთის ნაწილი.

თბილისი, – დაარსებიდან დღემდე ქართული ქრისტიანული სახელმწიფოს დედაქალაქი, XIX საუკუნიდან არა მხოლოდ საქართველოს, არამედ სრულიად ამიერკავკასიის ცენტრია. ეს არის დიდი ისტორიული ღირებულების მქონე ქალაქი, რასაც, ყველაფერთან ერთად, მასში გაბნეული სხვადასხვა პერიოდის (V – XIX სს) მონუმენტური არქიტექტურის ძეგლები ადასტურებს.

ისტორიული თბილისი ურბანული მემკვიდრეობის ბრწყინვალე ნიმუშია, რომელშიც დროთა მსვლელობაში შემოდგომული გარეშე გავლენების გათავისების, ქართულ ტრადიციულ საცხოვრებელსა და გეგმარებით სტრუქტურასთან შემოქმედებითი გადამუშავება–მორგების საინტერესო პროცესი ცოცხლობს.

ძველი თბილისის ხუროთმოძღვრული სახის ძირითადი განმსაზღვრელია საცხოვრებელი სახლების განუმეორებელი თბილისური იერი და ხასიათი, სადაც ერთგვაროვანი სამშენებლო მასალის, ხისა და აგურის, შესაძლებლობანი სრულადაა გამოვლენილი. სამხრეთის ქვეყნების

ტრადიციული საცხოვრებლის დამახასიათებელი ელემენტები, – აივანი და ეზო, თბილისური სახლის განუყოფელ კომპონენტადაა ქცეული.

ისტორიული ურბანული ქსოვილის შედარებითი სიახლე გამოიწვია იმ ფაქტმა, რომ 1795 წელს, ირანის შაჰის, ალა-მაჰმად ხანის შემოსევის დროს მნიშვნელოვნად დაზარალდა ქალაქის გალავნის შიდა ისტორიული ნაწილი. XIX საუკუნეში ქალაქის აღდგენა – გაფართოება დაემთხვა რუსეთის იმპერიული პოლიტიკის ბატონობას საქართველოში. თუმცა, რეგიონის ცენტრის ისტორიულად ჩამოყალიბებული როლი ქალაქმა, ამ დროსაც არ დაკარგა. რუსეთმა ის ამიერკავკასიის ადმინისტრაციულ - კულტურულ ცენტრად აირჩია. ამ მიზნით რუსეთმა გაშალა მშენებლობა ძველი, შუასაუკუნეობრივი ქალაქის გალავნის გარეთ, რათა შეექმნა „ახალი თბილისი“, რეგულარული გეგმარებითა და „სანიმუშო“ პროექტებით. ამავე დროს, ძველი შუასაუკუნეობრივი თბილისის ელემენტების აღდგენა დაიწყო ადგილობრივმა სახალხო ოსტატებმა. სასიცოცხლო აუცილებლობიდან გამომდინარე, ეს პროცესი საოცრად სწრაფად წარიმართა და XIX საუკუნის შუა წლებისათვის, ძირითადად, დასრულდა „ძველი ქალაქის“ აღდგენა, მაშინ როცა „ახალი თბილისის“ უბნებმა ჩამოყალიბებული სახე მიიღო XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან XX საუკუნის პირველ მეოთხედში. ამიტომ ისტორიული თბილისის დაყოფა „ძველ“ და „ახალ“ ნაწილებად ერთგვარად პირობითია, თუმცა ამისათვის საფუძველიც არსებობდა.

„ძველი თბილისი“ დღესაც ემთხვევა იმ ტერიტორიას, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა V საუკუნეში. ქალაქის ამ ნაწილის აღდგენისას XIX საუკუნეში თითქმის უცვლელად იქნა შენარჩუნებული შუა საუკუნეების ვიწრო, არარეგულარული ქუჩების ქსელი. ჩამოყალიბდა გამორჩეული თავისებურების მქონე გარე სამყაროსთან მაქსიმალურად ინტეგრირებული

საცხოვრებელი უბნის სპეციფიკური ქსოვილი, სადაც ზომიერად დომინირებს: ნარიყალას ციხე, ანჩისხატის, სიონის, მეტეხის ტაძრები, კათოლიკური და სომხური ეკლესიები, მუსულმანური მეჩეთი, ათეშკა, როსტომის, დარიას სასახლეები და ქალაქის სხვა სიძველენი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საცხოვრებლის ე. წ. „თბილისური“ ტიპი: აგურის 2 – 3 სართულიანი ნაგებობა, ფართო, განვითარებული ხის აივნების, გალერეების, გადასასვლელების და გარე კიბეების სისტემით და ერთგვარად „ჰოლის“ ფუნქციის მატარებელი ეზოთი. აუცილებლად უნდა გაესვას ხაზი შენობათა მხატვრული გადაწყვეტის მრავალფეროვნებასა და ოსტატობას, იქნება ეს მოცულობის პლასტიკა თუ ხის დეტალების მოტივების სიმდიდრე. ყოველივე ეს უკავშირდება დიდი ტრადიციების მქონე ამქრობის ინსტიტუტს თბილისში. ხალხური შემოქმედების გენი ასევე გამოვლინდა საცხოვრისის ტიპოლოგიის მრავალფეროვნებაში და მათ რელიეფზე განლაგებაში.

„ახალ თბილისში“ მეტად საინტერესო მოვლენა მოხდა. ქალაქმა, რომელიც უნდა აშენებულიყო ევროპული სტილის შესაბამისი ტიპიური თუ ინდივიდუალური პროექტების მიხედვით, ხალხური ოსტატების წყალობით, მკაფიოდ თავისთავადი იერი შეიძინა. ადგილობრივი საზოგადოებისათვის იმდენად უცხო იყო საცხოვრებლის ჩაკეტილი სივრცითი ორგანიზაცია, რომ მოიძებნა კომპრომისული გადაწყვეტა – ევროპული სტილის შენარჩუნება ქუჩისპირა ფასადზე, ხოლო ნაგებობის გეგმარება, განსაკუთრებით, ეზოს სივრცითი გადაწყვეტა მთლიანად ეროვნულ ტრადიციას დაემორჩილა და დაეყრდნო. თბილისური ეზო „მოდერნის“ სტილის შენობებშიც კი აღწევს და ქმნის მათ დაუვიწყარ თბილისურ ნიმუშებს. ეს პროცესი შემოქმედებითად წარიმართა და მოგვცა, არა მექანიკური კომბინაცია – ევროპული ფასადი და თბილისური ხის აივნების, გარე კიბეების, გადასასვლელების სისტემა ეზოს

მხარეს, არამედ ძალიან მრავალფეროვანი ინდივიდუალური გადაწყვეტა ცალკეულ შემთხვევებში.

გეგმარებით განსხვავებული, ორი ნაწილი – „ძველი“ და „ახალი“ საერთო თბილისური ხასიათით არის გამთლიანებული, რომელიც იძენს „გამორჩეულ უნივერსალურ ღირებულებას“.

ისტორიულ თბილისს შენარჩუნებული აქვს თავდაპირველი კულტურულ – ადმინისტრაციული სავაჭრო ცენტრის დანიშნულება, ისევე როგორც საცხოვრებელი ფუნქცია. მეტწილად შენარჩუნებულია ასევე ისტორიულად ჩამოყალიბებული სავაჭრო რიგების ფუნქციონირება შენობათა პირველ სართულებში მოწყობილი სახელოსნოებით, მაღაზიებით, კაფეებით და ა.შ. თავდაპირველი ფუნქციით მოქმედებს სხვა საზოგადოებრივი და საკულტო ნაგებობებიც – მერია, ეკლესიები (მართლმადიდებლური, კათოლიკური, გრიგორიანული), მეჩეთი, სინაგოგა, ისტორიული აბანოები, ბანკები, სასტუმროები. ისტორიული ბოტანიკური თუ სხვა ბაღები და მოედნები აქტიურად იყო ჩართული ქალაქის ცხოვრებაში. ცალკე უნდა გამოიყოს ისტორიულად ჩამოყალიბებული, ადმოსავლური ტიპის სასტუმრო სახლების – ქარვასლების მნიშვნელოვანი ჯგუფი, რომლებსაც თავდაპირველი ფუნქცია დაკარგული აქვს და გამოყენებულია საცხოვრებლად, მუზეუმად, მაღაზიად, სასწავლებლად და სხვა.

1999 წელს თბილისის ისტორიული ნაწილი წარადგინეს მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში შესატანად. მსოფლიო მემკვიდრეობის დაცვის საერთაშორისო კონვენციის შემდეგი კრიტერიუმების საფუძველზე:

ისტორიული თბილისი წარმოადგენს განსხვავებული კულტურების შეხვედრის შედეგს, წარმოაჩენს ფასეულობათა ურთიერთგაცვლის მნიშვნელოვან ფენომენს;

თბილისი ასევე ატარებს გამორჩეულ კულტურულ ტრადიციებს, რომლებმაც ძალიან კონკრეტული ასახვა ჰპოვეს ურბანულ ქსოვილში;

თბილისისთვის დამახასიათებელი, შიდა ეზოიანი ნაგებობები და მათი როლი ქალაქის ურბანული ქსოვილის ჩამოყალიბებაში წარმოადგენს ქალაქგეგმარებითი და არქიტექტურული განვითარების საინტერესო მაგალითს, რომელიც ასევე ასახავს გავლენების ძალზე ფართო სპექტრს.

თბილისის საერო არქიტექტურა, თუ არ ჩავთვლით მონუმენტური ხუროთმოძღვრების რამოდენიმე ძეგლს, რომლებიც ძირითადად XIX საუკუნით თარიღდება, წარმოადგენს ეკლექტურ გარდამავალი ხანის არქიტექტურას, სადაც ევროპული ფორმები და ადგილობრივი ტრადიციები ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს. ჩნდება ფსევდო – გოთური, ფსევდო – მავრული, ფსევდო – ბაროკული ნაგებობები. თბილისის სპეციფიკური რელიეფი იმთავითვე განსაზღვრავდა საინტერესო ხუროთმოძღვრული ანსამბლების შექმნას.

ცალკე უნდა შევხვით თბილისურ მოდერნს. აღსანიშნავია, რომ ჩვენმა ოსტატებმა ეროვნული და ინტერნაციონალური ხასიათის მოდერნში ტრადიციული ნიშნები შეიტანეს. ეს საცხოვრებელი სახლების უკანა ფასადებზე მოწყობილი ხის აივნებია. აივანი სამხრეთული ქვეყნებისათვის სასურველ და მოხერხებულ არქიტექტურულ ფორმად ითვლება. მოდერნი, თავისი არსით არაფრით უშლიდა ხელს აივნის არსებობას და ქართული აივანიც უცებ ირგებს მოდერნისათვის დამახასიათებელ დეკორის მოტივებს.

თბილისი იმ დროისთვის, როდესაც მიმდინარეობდა პირველი ქართული მუსიკალური კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ გადაღება, იყო ერთ-ერთი ულამაზესი ქალაქი თავისი რელიეფითა და არქიტექტურით.

თბილისის არქიტექტურულ ძეგლებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „საჩინოს“ – დარეჯანის სასახლის ერთ შემორჩენილ ნაწილს, რომელიც ასე მოხდენილად აგვირგვინებს ძველი ავლაზრის გალავნის ერთ–ერთ ბურჯს და ის ძველი ქალაქის საერთო ხედის სილუეტის წამყვანი კომპონენტია. ამ თვალსაზრისით, „საჩინო“ მოსახსენიებელია ნარიყალასთან და მეტეხის კლდის წარბის განაშენიანებასთან ერთად. (იხ. დანართი 2. გვ. 12 – 13.)

საჩინო ძველი ციხესიმაგრის ნანგრევებზე არის აგებული. კედლები რიყის ქვისა და კვადრატული აგურის შერეული წყობით არის ამოყვანილი. მთავარ, მრგვალ ბურჯს აგვირგვინებს ასევე მრგვალი ხის აივანი. XIX საუკუნეში „საჩინოში“ მონასტერი და შემდეგ სამაზრო – სამრევლო სასწავლებელი იყო განთავსებული. საბჭოთა ეპოქაში სასახლეში მოსახლეობა შეასახლეს.

XVIII საუკუნის 70 – იან წლებში ერეკლე II – ის მეუღლეს დარეჯან დედოფალს ავლაზრის ტერიტორიაზე, ძველი ციხის ნანგრევებზე, სასახლე და წმინდა ირაკლისა და წმინდა დარიას სახელობის კარის ეკლესია აუგია. ეკლესიის აგების თარიღად 1789 წელია მოხსენიებული.

დარეჯან დედოფლის პეტერბურგში გადასახლების შემდეგ, ეს სასახლე მისი ეკლესიითურთ შეიძინა ეგზარქოსმა თეოფილაქტემ და გამართა სასულიერო სემინარია და სამრევლო სკოლები. მიტროპოლიტმა იონამ 1824 წლის 29 ოქტომბერს ტაძარი აკურთხა მაცხოვრის ფერისცვალების სახელზე და დააარსა ამავე სახელობის მამათა მონასტერი.

გადმოცემით ცნობილია, რომ ფერისცვალების მონასტერში ბერად აღკვეცილა წმინდა ალექსანდრე (ოქროპირიძე). 1906 – 1908 წლების მიმდინარე პერიოდში ფერისცვალების მამათა მონასტრის წინამძღვარი იყო, შემდგომში

საქართველოს კათოლიკოს – პატრიარქი, წმინდა აღმსარებელი ამბროსი (ხელაია). მონასტერში დაცული იყო წმიდა რაჟდენ პირველმოწამის ნაწილები, რომლებიც ამჟამად სიონის ტაძარშია დაბრძანებული. (105, გვ. 3.)

თბილისი ცნობილია თავისი გოგირდოვანი, სამკურნალო თვისებების მქონე წყაროებით. დედაქალაქის დაარსების ლეგენდაც და დედაქალაქის სახელწოდებაც, სწორედ, ბუნებრივად ცხელ გოგირდოვან წყლებთანაა დაკავშირებული.

ქალაქი ოდითგანვე სახელგანთქმული იყო თავისი აბანოებით. დღესაც, თანამედროვე ქალაქში, ძველ სეიდაბადში, თავს ისევ იწონებენ XVII – XVIII საუკუნეებში ისლამური არქიტექტურის გავლენით შექმნილი აბანოები. მათი უმრავლესობა, ძირითადად, ბოტანიკური აღმართის დასაწყისშია თავმოყრილი. სწორედ ამიტომ, ამ ადგილს აბანოთუბანს ეძახიან.

თითოეულ ნაგებობას თავისი სახელწოდება აქვს, რომლებიც ან მფლობელთა სახელების, ან აბანოს იერ-სახის მიხედვით ერეკლეს, ბებუთას, მელიქის, მეითრის, გოგილოს, ორბელიანთა, თბილელის, მირზოვეის, ხოჯას, გრილ ან ჭრელ აბანოებად იწოდებიან. ამ უკანასკნელს ფასადის ფერადი ჭიქური გამოარჩევს.

ანჩისხატის უბანი, ძველი თბილისის ერთ–ერთი უბანია, მოიცავდა ანჩისხატის ეკლესიის მიდამოებს. ჩრდილოეთით საზღვრავდა ქალაქის გალავანი (ახლანდელი ბარათაშვილის ქუჩის გასწვრივ), აღმოსავლეთით – მტკვარი, სამხრეთით – მეფის სასახლე, ე. წ. ბატონის სასახლე (ახლანდელი ერეკლეს მოედანთან), დასავლეთით – ახლანდელი ავლევის ქუჩა. ქალაქში შესასვლელი ერთ–ერთი გზა ავანანთ ხევზე (ახლანდელი ბარათაშვილისა და პუშკინის ქუჩები) გადებული ხილით და „დაბლა კარის“ ანუ „წყლის კარის“

(ძველი თბილისის ერთ-ერთი კარი) გავლით პირველად ანჩისხატის უბანში შედიოდა.

„წყლის კარიდან“ ბატონის მოედნამდე მტკვრის პარალელურად მიდიოდა ქუჩა, რომელსაც ახლოს „წყლის კარის ქუჩას“ ეძახდნენ, ხოლო მის გაგრძელებას – „ანჩისხატის ქუჩას“. ეს ქუჩა წარმოადგენდა ანჩისხატის უბნის ცენტრალურ ნაწილს, სადაც ძირითადად ქართველი არისტოკრატია ცხოვრობდა XV–XVI საუკუნეებში ანჩისხატის ქუჩაზე მხოლოდ ბატონიშვილები ცხოვრობდნენ, XVII საუკუნიდან კი ამ რაიონში სხვა თავადებიც დასახლდნენ. XVIII საუკუნეში უბანში იყო მთავარეპისკოპოსის, მუხრანბატონების, ამილახვრების, არაგვის ერისთავების, ქსნის ერისთავების, ორბელიანების, ციციშვილების, გედევანიშვილების, გერმანოზაშვილების, აბაშიძეების და სხვათა სასახლეები.

გარეუბნის უკიდურესი ზღვარი ჩრდილოეთით იყო ახლანდელი ვერის პარკის (ყოფილი კიროვის სახელობის პარკის) მიდამოები. XVI–XVII საუკუნეებში გარეუბნის ტერიტორია ქალაქის გალავნიდან ქაშუეთის ეკლესიამდე უკვე მჭიდროდ იყო დასახლებული. გარეუბანი იყოფოდა რამდენიმე მიკროუბნად: მუხრანბატონიანთ უბანი – ავანანთხევის ორივე მხარეს, მტკვრის პირიდან ახლანდელი ჩახრუხადისა და ბარათაშვილის ქუჩების კუთხემდე და ვანქის უბნამდე. ვანქის უბანი (ვანქის მონასტრის მიდამოები – ახლანდელი გიორგი ათონელის ქუჩა); ორბელიანთ უბანი – ვანქის უბნიდან „გარეთუბნის მეიდანამდე“ ანუ ყაბახამდე (ასპარეზი) ჩრდილოეთით და მტკვრამდე აღმოსავლეთით; შუა კარის უბანი – „დიდმის გზისა“ და „შუა კარის გზის“ მიდამოები – ახლანდელი პუმკინისა და მუზეუმის ქუჩებს, რუსთაველის პროსპექტისა და თავისუფლების მოედანს შორის მოთავსებული ტერიტორია.

XVIII საუკუნის 20-იან წლებში ოსმალებმა გააპარტახეს გარეუბანი, აქაური მოსახლეობა კი ქალაქში გადასახლდა. იმავე საუკუნის 60 – 70 – იან წლებში იწყება გარეუბნის ხელახალი დასახლება. ქართლ-კახეთის სამეფოს რუსეთთან შეერთების (1801წ.) შემდეგ ქალაქის ტერიტორია სამ ნაწილად დაიყო. ერთი მათგანი იყო გარეუბანი. ამ დროიდან გარეუბანში აგებენ ევროპული ტიპის შენობებს. უბნის ცენტრი ქმნიდა მოედანს (ახლანდელი თავისუფლების მოედანი). 1859 წელს ადრინდელი ყაზახის ადგილას გაშენდა პარკი (ახლანდელი 9 აპრილის სახელობის პარკი; ყოფილი კომუნარების სახელობის პარკი). ამ დროისათვის გარეუბანი ახლანდელი კაკაბაძეების (ყოფილი გ. ლეონიძის) ქუჩამდე აღწევდა. XIX საუკუნის 60 – იანი წლებიდან ქალაქის ოფიციალურ წყაროებში გარეუბანი აღარ იხსენიება.

კალა, ფეოდალური ხანის ციხე და უბანი თბილისში, ქალაქის სამხრეთ-აღმოსავლეთ რაიონში. უბანი კალა მოიცავდა მდინარე წავკისწყლის (ლელვთახევი) მარცხენა ნაპირის ტერიტორიას – ჩრდილო-დასავლეთით, ახლანდელი თავისუფლების მოედნის, დადიანის, პუშკინის, ბარათაშვილის ქუჩებისა და მდინარე მტკვრის გაყოლებით. წყაროებში პირველად IV საუკუნის ამბების თხრობასთან დაკავშირებით მოიხსენიება. სიტყვა „კალა“ გეოგრაფიული სახელია. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სახელწოდება „კალა“ – „ყალა“ არაბული ლექსემაა. კალისა და საკუთრივ თბილისის (მდინარე წავკისწყლის, მარჯვენა ნაპირი) შერწყმის შედეგად წარმოიქმნა ქალაქი. ამის შემდეგ კალა მხოლოდ ქალაქის ციხის სახელად დარჩა. კალის ციხეს მოგვიანებით უწოდებდნენ ნარიყალას და შურის ციხეს.

მოსწავლე – ახალგაზრდობის სასახლე თავდაპირველად კავკასიის მეფისნაცვლის რეზიდენცია იყო და XIX საუკუნეში გოლოვინის (დღევანდელი

რუსთაველის) პროსპექტზე მდებარე ნაგებობებს შორის ერთ–ერთი გამორჩეული ადგილი ეკავა (იხ. დანართი – 2, გვ. 14).

თავდაპირველი ნაგებობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა და სწორედ სახეცვლილმა მოაღწია ჩვენამდე. მისი მთლიანი რეკონსტრუქცია ოტო სიმონსონის სახელს უკავშირდება. მან 1845 – 1847 წ.წ. სემიონოვის მიერ აგებული შენობა 1865 – 1869 წლებს შორის მნიშვნელოვნად გააფართოვა.

სემიონოვის მიერ აგებული სასახლის არქიტექტურაში კლასიციკლური ელემენტები ქარბობდა, სიმენსონმა კი ნაგებობას რენესანსული ხუროთმოძღვრებისთვის მახასიათებელი ფორმები შესძინა.

ფასადი ხორკლიანი და წახნაგოვანი რუსტირებითაა დანაწევრებული. ორ იარუსად განლაგებული თაღოვანი გალერეა თანაბარზომიერ რიტმს წარმოქმნის. ინტერიერში განსაკუთრებით გამოირჩევა ე. წ. სარკეებიანი დარბაზი.

დასავლეთიდან და სამხრეთიდან სასახლეს ბალი ეკვრის. ბალისკენ მიმართულ აივანზეა გადაღებული ფილმ „ქეთო და კოტეს“ ულამაზესი კადრები.

ქართველი ბატონიშვილების, ბებეთოვის, ხეროდინოვების, მელიქოვის, შადინოვის, ზუბალაშვილის, სარქისოვის, სარაჯიშვილის. შიოვეის, მირიმანოვის, თამამშევის ქარვასლები ძველ თბილისში მრავალფუნქციური დატვირთვის ნაგებობა იყო. რამოდენიმე სართულიანი შენობა სასტუმროდ, საქონლის საწყობად და დუქნებად გამოიყენებოდა.

დღესდღეობით თბილისში შემორჩენილი ქარვასლები XIX საუკუნეს მიეკუთვნება. ზოგიერთი მათგანი საცხოვრებლად გამოიყენება. ერთ–ერთ

უმნიშვნელოვანეს – არწრუნის ქარვასლაში დღეს თბილისის ისტორიის მუზეუმი გათავსებული.

ქარვასლამ სახელწოდება მფლობელის სახელიდან მიიღო. იგი XIX საუკუნის პიველ ნახევარში გეურქ ალა – არწრუნის მიერ როსტომ მეფის დროს, 1650 წელს აგებული ქარვასლის სამირკველზე აშენდა. ქარვასლაში განთავსებული იყო 33 სასტუმრო ოთახი, 25 დუქანი, საწყობები და სათავსოები. 1855 წელს მომხდარმა ხანძარმა შენობა დააზარალა, რასაც მისი გადაკეთება მოჰყვა, თუმცა ქარვასლას თავისი ფუნქცია 1920 – იან წლებამდე არ დაუკარგავს.

ქარვასლის ცენტრს მისი შიდა ეზო წარმოადგენს, რომელიც 1984 წლის რესტავრაციის დროს კამარით გადახურეს. ეზოს გარშემო ორ სართულად განლაგებული სათავსოებია კონცენტრირებული. ფასადები სხვადასხვა პერიოდსა და სტილს მიეკუთვნება: სანაპიროსკენ მიქცეული ფასადი 1820 წლით თარიღდება და რუსული კლასიციზმის თვალნათელ მაგალითს წარმოადგენს, ხოლო სიონი ქუჩისკენ გამომავალი 1912 წლის ფასადი მოდერნის სტილისთვის მახასიათებელ ელემენტებს შეიცავს. ინტერიერში შემორჩენილია როსტომის დროინდელი ნაგებობის სარდაფები.

1801 წელს რუსეთის იმპერატორის ბრძანებით ქართლი და კახეთი რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა. თბილისი კარგავს დედაქალაქის სტატუსს და იმპერიის საგუბერნიო ქალაქი ხდება.

XIX საუკუნეში თბილისი თანდათან კავკასიის რეგიონალურ დედაქალაქად გადაიქცა. აქვე იყო კავკასიის მეფისნაცვლის რეზიდენციაც.

XIX საუკუნის თბილისი ტიპიური ბურჟუაზიული ქალაქია. ვითარდება ვაჭრობა და მრეწველობა. იზრდება ქალაქის ტერიტორიაც. ქალაქს უერთდება სოლოლაკი, კუკია, ჩუღურეთი, ხარფუხი და დიდუბე.

ძველ, ფეოდალურ თბილისს თავისი ბუნებრივი დომინანტები, შემკვრელი ხუროთმოძღვრული აქცენტები ჰქონდა: ნარიყალა და მეტეხი. ხუროთმოძღვრული ღერძი კი მტკვარი იყო. XIX საუკუნეში ქალაქის დომინანტი გოლოვინის პროსპექტი ხდება.

XIX საუკუნეში თბილისი აქტიური კულტურული, პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრებით ცხოვრობს. ძლიერდება ქართული პრესა. ცოცხლდება თბილისის თეატრალური ცხოვრებაც. იხსნება საგანმანათლებლო და სამეცნიერო დაწესებულებები. ამუშავდა პირველი საქალაქო რკინიგზა „კონკა“. 1887 წელს მწყობრში ჩადგა ავჭალის პირველი წყალსადენი. 1893 წელს კი მუშაობა დაიწყო თბილისის საქალაქო სატელეფონო სადგურმა. ამავე პერიოდში ქალაქში გამოჩნდა პირველი კერძო მსუბუქი ავტომობილები.

XIX საუკუნის თბილისი ძალზედ თავისებური, კოლორიტული, ევროპულ–აზიური ქალაქი იყო. „მალიდან ქალაქი სადამოყამს მშვენიერი სანახავია, ასე მგონია, ეიფელის კოშკიდან გადავცქერი გაჩირაღდნებულ პარიზს..“ – წერს თავის მოგონებებში ფრანგი მოგზაური ემილ ლევიე (105, გვ. 2.). აქ ოდითგანვე ერთნაირი უფლებებითა და პატივისცემით სარგებლობდნენ სხვადასხვა სარწმუნოების მიმდევარი და ეროვნების ადამიანები.

თბილისი იყო ქალაქი – ბოჰემა (15, გვ. 43), სტუმართმოყვარე, განსაცვიფრებელი, რომელიც ხშირად პოეტებისა და მწერლების შთაგონების წყარო ხდებოდა. აშულები და საზანდარები, გოგირდის აბანოები, კინტოები და ყარაჩოლელები თავიანთი ცხოვრებით და გარეგნობით ამდიდრებდნენ და ალამაზებდნენ ქალაქს. საინტერესო იყო თბილისური გართობა: ყეენობა და

ნაღლი. გოლოვინის პროსპექტზე მოსეირნე ევროპულად ჩაცმული ქალბატონები და ჩოხა – ახალუხში გამოწყობილი თავადები, მიხვეულ – მოხვეული ქუჩები, ვიწრო შუკები, ხის აივნები, უძველესი ციტადელის ნანგრევები, – ეს XIX – XX ასწლეულების მიჯნის თბილისია. ეს იყო ქალაქი, რომელშიც აღმოსავლეთი და დასავლეთი ერთ სინთეზს წარმოადგენდა და ამასთან, მკვეთრად ინდივიდუალური და თვითმყოფადი იყო, როგორც არქიტექტურით, ასევე ცხოვრების სტილით.

სწორედ ეს მშვენიერი, შთამბეჭდავი ქალაქი და ნაწილობრივ, მისი ყოფაც არის ასახული ფილმში „ქეთო და კოტე“. ფილმიდან ჩანს, რომ ჩაცმულობა – სტილით, სილუეტით, აქსესუარებით, – ამ გარემოს ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა.

მე-19 საუკუნის ეპოქის თბილისის მხატვრული სახვის შექმნაში, დიდი როლი ითამაშა, თბილისის არქიტექტორულმა ფონმა, რომელიც იოსებ სუმბათაშვილის მიერ შესანიშნავად აისახა კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“.

ამ კინოფილმის მხატვრული სახე, არა მხოლოდ ზედმიწევნით შეესაბამება რეჟისორების ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის კონცეფციას, შეექმნათ მოქმედების უაღრესად შესაფერისი ატმოსფერო, არამედ ფილმის მხატვრებმა შეძლეს წარმოედგინათ ეპოქის განმსაზღვრელი ელემენტები, რომლებმაც თავის მხრივ, მოგვცეს გამომსახველი, პლასტიკური მიზანწინსცენების დინამიკური იმპულსი. ულამაზეს მუსიკალურ რიტმზე აწყობილი სცენები საშუალებას გვაძლევს მთელი არსებით შევიგრძნოთ ძველი თბილისის ცხოვრების რიტმი.

X X X

ევროპული გავლენის შემოჭრა მე-19 საუკუნის 60-იანი წლების თბილისელთა ჩაცმა – დახურვის სფეროში, იმით აიხსნება, რომ ევროპული და რუსული ტანსაცმელი უფრო სადა და ადვილად სახმარი იყო. თანაც ქართული სამოსი თავისი რთული შემადგენლობით ძვირი ჯდებოდა. ამ დროიდან საკმაოდ ეკლექტიკური გახდა თბილისელი ქალის ჩაცმულობა. ამ პერიოდში გაჩნდნენ მოდური ტანსაცმლის მკერავები, ე.წ. „მოდისტკები“. მათ შორის თბილისში სახელი გაითქვა ოდესიდან ჩამოსულმა მკერავმა სუპრომ.

მოდაში შემოდის კრინოლინის ახალი ვარიანტი, ვიწრო წელით და მომჯდარი ლიფით. ეს მოდელები ძირითადად ახალგაზრდებისთვის იყო განკუთვნილი.

კავკასიაში და კერძოდ, საქართველოში მოდის ახალი ტენდენციის შეჭრა, – ქალის ქართული ჩაცმულობის ცვლილება ქვემოდან, ფეხსაცმლიდან დაიწყო. ქოშები, წაღები და სხვა ძველებური ფეხსაცმელი ბაშმაკებმა და ტუფლებმა შეცვალა. მანდილოსნებმა შევროს, ლაიკის, ატლასის ფრანგულქუსლიანი და ინგლისურქუსლიანი ფეხსაცმელი ჩაიცვეს.

მე-19 საუკუნის 60 – იან წლებში ევროპული და ქართული კაბის ქვეშ მავთულებით გაწყობილი ჩიხორა – კრინოლინი ჩაიცვეს. ჩაიცვეს აგრეთვე ისეთი კრინოლინიანი კაბები, როგორსაც გერმანიაში და საფრანგეთში ატარებდნენ.

ქალაქური ახალი მოდა სოფლებშიც შეჭრილა. მაღალი წრის მანდილოსნები კაბის ქვეშ მავთულებს იკეთებდნენ, რომ კაბა განზე

გაშლილიყო, ხოლო გლეხი ქალები ამავე მიზნით დაგრეხილ ვაზის რქის ჩიხორას იყენებდნენ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცვლილებები დაიწყო ფეხსაცმლიდან. შემდეგ, ქართული კაბის მაგივრად ჩაიცვეს ახალი მოდის კაბები. ქართული თავსაბურავები კი ერთხანს შეინარჩუნეს, შემდეგ ლეჩაქიც მოიხადეს და შლიაპები დაიხურეს.

ამრიგად, მე-19 საუკუნის თბილისი გაევროპელდა. მართალია ქართულმა ჩაცმულობამ უკვე დაკარგა პრაქტიკული ღირებულება, მაგრამ ქალის ქართული ტანსაცმელი ისეთ ცალკეულ ელემენტებს შეიცავს (კაბის შეხსნილი სახელოები, ყურთმაჯები, გულისპირი, სარტყელი, ჩიხტისმაგვარი ქუდი და სხვა), რომელთა გამოყენება ტანსაცმლის გასალამაზებლად შეიძლებოდა. აგრეთვე, იყენებდნენ ქართულ ქარგულობას. ქართული ხალხური ფეიქრობისა და ქარგულობის ნიმუშები რომელთაც ჩვენამდე მოაღწიეს, მხოლოდ იმის დამადასტურებელი როდია, რომ შინამრეწველობის აღნიშნული დარგები ფართოდ ყოფილა გავრცელებული საქართველოში, არამედ განცვიფრებას იწვევს მათი მრავალფეროვნება, მაღალი მხატვრული დონე და დახვეწილი მხატვრული სახე.

საქართველოში ქსოვდნენ შალის, აბრეშუმის, ბამბის, სელის და კანაფის ქსოვილებს და აგრეთვე, ჭილოფებს. განსაკუთრებით მრავალფეროვანია მატყლის ქსოვილები; მატყლისაგან ამზადებდნენ სხვადასხვა ფერის შალს ტანსაცმლისა და ტანისამოსის ნაწილებისათვის (მაგ: ყაბალახები, პაჭიჭები და სხვა). მატყლის ნართისაგან იქსოვებოდა, აგრეთვე, ხალიჩები, ფარდაგები, ჯეჯიმები, ხურჯინები, ნაირ – ნაირი ზონრები, ჩანთები, აბგები, სარტყელები, მანდილები, ხელთათმანები და სხვა. ბამბისაგან იქსოვებოდა ქსოვილები თეთრეულისათვის (ე.წ. ხამი ქსოვილი), სხვადასხვა ზონრები და სხვა.

აბრეშუმისაგან ამზადებდნენ ქსოვილებს ტანსაცმლისათვის. მანდილებს, ზონრებს და სხვა. სელისაგან მზადდებოდა სხვადასხვა დანიშნულების ტილოს ქსოვილი (ტანსაცმლისათვის, პირსახოცისათვის). სელისაგან ამზადებდნენ საბელს.

ქსოვილების ქსოვას წინ უსწრებდა საქსოვი მასალის წინასწარი დამუშავება, დახარისხება, ქსელისათვის ძაფის შემზადება, დართვა_დაწახვა და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლებოდა დაზგაზე სათანადო ქსოვილის მოქსოვა.

საქართველოში გავრცელებული იყო ძირითადად ორი სახის საქსოვი მოწყობილობა: ვერტიკალური საქსოვი დაზგა და ჰორიზონტალური.

ქართული ხალხური ქსოვილებისათვის დამახასიათებელია ფერადოვნება, ფერების კეთილშობილი შეხამება და თავისებური ორნამენტული მოტივები. ქსოვილების დანიშნულების შესაბამისად, მხატვრული სახეები სრულიად სხვადასხვაგვარია და გოცებას იწვევს თავისი დიდოსტატური შესრულებით. განსაკუთრებით ეს ითქმის ქართული ქარგულობის ნიმუშების შესახებ.

აღსანიშნავია მამაკაცის ტანსაცმლის ისეთი ნაწილები, როგორც იყო ჩახსაკრავები და წვივსაკრავები. ისინი არა მარტო ფერადი ნართით იქსოვებოდა და სხვადასხვა მოხდენილი სახეებით იყო შემკული, არამედ ნაქსოვში ჩართული იყო ქართული წარწერები, რომლებიც უსურვებდა პატრონს „სალხინოდ მოეხმარა“ ისინი.

ფეიქრობასთან უშუვალოდ არის დაკავშირებული მღებრობა. ეს საქმეც მოითხოვდა ცოდნას და გამოცდილებას. რადგანაც ქართველი მღებავები იყენებდნენ მცენარეულ საღებავებს, ეს თავის მხრივ მოითხოვდა სხვადასხვა მცენარეების თვისებების, მათი სპეციფიკურობის ცოდნას და ღებვის

ტექნოლოგიის შემუშავებას. სამღებრო საქმე ხალხში ფართოდ იყო გავრცელებული. ადამიანები უპირატესად თვითონ ამზადებდნენ სხვადასხვა საღებავს და გარკვეული რეცეპტების მიხედვით თვითონვე ღებავდნენ ნართებს და მზა ქსოვილებს. სხვადასხვა ქალაქში არსებობდა სპეციალური სამღებრო სახელოსნოებიც, რომლებშიც სპეციალისტი მღებავები მუშაობდნენ და გარკვეულ ფასად ღებავდნენ შულოებსა და ქსოვილებს. მღებავებად მუშაობდნენ როგორც ქალები, ისე მამაკაცები. რაც შეეხება ფეიქრობასა და ქარგვას, ეს ძირითადად ქალების საქმე იყო.

ფერადი ქსოვილების ღირსება და ნაკლი იმაზეც იყო დამოკიდებული, თუ როგორ იყო შეღებილი საქსოვად განკუთვნილი ძაფები, რამდენად კეთილფერადოვანი იყო ასეთი ძაფებით ნაქსოვი ესა თუ ის ქსოვილი.

ქართული ხალხური ქსოვილების შემკულობაში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ქარგვას. სხვადასხვა დანიშნულების ქსოვილები, იქარგებოდა სხვადასხვა სახის ძაფებით, ოქრომკერდით, ვერცხლმკერდით, კილიტებით, ფერადი წვრილი მძივებით და სხვა. ქარგავდნენ ტანსაცმლის დეტალებს: ქართული კაბის სარტყელ – გულისპირებს, სახელოებს, ქალისა და კაცის თავსაბურავებს (ჩიხტებს, ლეჩაქებს, მოსახვევებს, ყაბალახებს, ფაფანაკებს და სხვა), სარტყელებს, ყამჩებს, ბოხჩებს, შეიდეშებს, ქისებს, სათუთუნებს, ჩანთებს და ა.შ. ქარგავდნენ როგორც საერო ტანსაცმელს, ისე საეკლესიო შესამოსელსა და საღვთისმსახურო დანიშნულების ქსოვილებს.

საერთოდ, ქართული ხალხური ქარგულობის ნიმუშები ხშირად ხელოვნების მცირე შედეგებს წარმოადგენენ. ქართული ხალხური ქარგულობა სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებული იყო.

მე-20 საუკუნის 30–იან წლებამდე საქართველოს ყველა კუთხეში ამზადებდნენ სხვადასხვა დანიშნულებისა და სახის ქსოვილებს. მიუხედავად

იმისა, რომ ქართული ტანსაცმელი გამოდიოდა ხმარებიდან, მე-20 საუკუნის ოციან წლებამდე, შუახნისა და ზოგიერთი ახალგაზრდა ქალებიც კი, ქართული ტანსაცმელით იმოსებოდნენ.

იმ პერიოდის ფოტოგრაფებმა შემოგვინახეს თბილისისა და თბილისელების ყოფისა და სამოსის ამსახველი მდიდარი ფოტომასალა. შავ-თეთრმა ფოტოებმა მაშინდელი თბილისის მრავალფეროვნება დაიტია.

თავი III

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ პერსონაჟთა

კოსტიუმების აღწერა და დახასიათება

ქვემოთ ჩვენ დაწვრილებით განვიხილავთ ფილმის პერსონაჟთა ჩაცმულობას. შესრულებული ესკიზები (იხ. დანართი – 3, გვ. 1 – 33.) და თოჯინები (იხ. დანართი – 2, გვ. 25 – 26.) ილუსტრაციებად აქვს დართული ჩვენს თეორიულ მსჯელობას.

ქეთო (იხ. ესკიზი №1)

რეჟისორის სურვილით, მთავარი როლის – ქეთოს – შემსრულებლად, დაამტკიცეს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის მსახიობი მედეა ჯაფარიძე.

ესკიზზე ქეთოს აცვია საქორწილო ფრანგული კრინოლინიანი კაბა, რომელიც ატლასისა და ტულის მაქმანებით არის გაწყობილი.

„კრინოლინი“ – თავდაპირველად იყო უხეში ქსოვილი, (ძუისაგან დამზადებული). მისგან კერავდნენ საყელოებს ჯარისკაცებისათვის. მოგვიანებით დაიწყეს ამ ქსოვილის გამოყენება ქვედატანისათვის. ეს არის უხეში ქსოვილისაგან დამზადებული განიერი ქვედატანი, რომელსაც იჭერს სხვა ქვედატანი, ხის ან მავთულის კონსტრუქცია, ვეშაპის ულვაში, ბამბუკის

რგოლები, ჰაერით სავსე რეზინის მილები ან გახამებული ტილოს შიდა ქვედატანი.

„ტული“ კი, იშვიათი თხელი ქსოვილია ამზადებენ ბამბით, აბრეშუმით ან სელით.

რაც შეეხება „ატლასს“, ის აბრეშუმის, შალის ან ბამბის ქსოვილია, ბრჭყვიალა ნართით. მოქსოვილია ატლასის ხლართით, რომელიც ქმნის რთულ სახეს. ატლასის ხლართს თავისუფალ მხარეს პრიალა პირი აქვს, გადახლართვის ადგილას კი, დაბურული ჩანს. ამ ტიპის ქსოვილი შუა საუკუნეებიდან არის ცნობილი. გამოიყენება დეკორატიული ან სადღესასწაულო ცერემონიალის ტუალეტისათვის.

ქეთოს საქორწილო კაბა შედგება ორი ნაწილისაგან: ზედატანისა და ქვედატანისაგან. ზედატანს წარმოადგენს სამკუთხედის ფორმის ლიფი. ასეთი ლიფის წვეტიანი ფორმა ქვედატანზე ეშვება. მას გული სამკუთხედისებურად აქვს ამოჭრილი და შემოყოლებული აქვს მცირე ზომის მაქმანები.

საკატარძლო კოსტიუმს აქვს მოკლე სახელოები. ქვედატანი, როგორც უკვე ავლნიშნეთ, შედგება მრავალრიგად განლაგებული ტულისა და ატლასის მაქმანებისაგან.

საქორწილო კაბას თან ახლავს საკმაოდ გრძელი პირბადე. ეს იყო გამჭვირვალე აბრეშუმის, ბამბის ან შალის ქსოვილი, რომელსაც ქალბატონები სახის დასაფარად ხმარობდნენ. უეჭველია, რომ პირბადე აღმოსავლეთიდან გავრცელდა, ეგვიპტეში ქალები თხელ პირბადეს იხვევდნენ. ეგვიპტიდან პირბადე საბერძნეთში შევიდა. ნაოჭასხმული ბერძნული პირბადე სახეს არ ფარავდა. ის კოსტიუმის ერთ-ერთი დამატებითი დეტალი იყო. მე-IV

ასწლეულიდან თეთრი პირბადე, როგორც სიწმინდის სიმბოლო, ქრისტიანი პატარძლისათვის სამოსის აუცილებელი დეტალი გახდა (18, გვ. 106).

საქორწილო კაბა, წარმოდგენილი კინოფილმში „ქეთო და კოტე“, დღესაც კი მოდური და აქტუალურია.

ქეთო (იხ. ესკიზი №2)

ერთ–ერთი სცენის დროს, როდესაც ქეთო პეტერბურგიდან შინ ბრუნდება, მას მოსავს ირიბად აჭრილი მოსასხამი, რომელიც შეკერილია ზოლებიანი ქსოვილისაგან. იგი მოკლეა, უმკლავებო და მასზე გადმოფენილია დიდი ზომის ირიბად აჭრილი ზოლიანი საყელო. ამ მოსასხამს „პენულუ“ ეწოდება. იგი უამინდობის დროს გამოიყენებოდა და ლაბადის დანიშნულებას ასრულებდა. სამოსი რომაული წარმოშობისაა ის მომრგვალებულია და არ არის შეხსნილი, ამოჭრილი ჰქონდა თავის გასაყოფი, უკეთებდნენ დიდ საყელოს ან კაპიუმონს. მოგვიანებით მან ელიფსის ფორმა მიიღო. ამზადებდნენ უხეში ბეწვის, ტყავის ან სქელი ქსოვილისაგან. ქეთოს მაუდის ქსოვილისაგან შეკერილი „პენულუ“ აცვია, შიგნით კი ევროპული ყაიდის ორ რიგად ირიბად აჭრილი მაქმანიანი კაბა.

გამომდინარე იქედან, რომ პეტერბურგი თავისი კლიმატური პირობებით საკმაოდ ცივი ქალაქია, ქეთოს მოსასხამი მაუდის ქსოვილით იყო შეკერილი.

ასეთი ქსოვილების დასამზადებლად ხმარებული მატყლის ძირითად სახეს ცხვრის მატყლი წარმოადგენს, რაც შეეხება სხვა ცხოველების მატყლს,

როგორცაა, მაგალითად, თხის, აქლემის და სხვა, საფეიქრო მრეწველობაში ნაკლები რაოდენობით იყენებენ.

ცხვრისაგან მიღებული მატყლი შეგვიძლია დავყოთ შემდეგ სახეებად: 1. რბილი (წმინდა); 2. ნახევრად უხეში; 3. უხეში. რბილი (წმინდა) ანუ მერინოსის მატყლი მიიღება სხვადასხვა ჯიშის მერინოსის ცხვრისაგან. ამ ცხვრების საუკეთესო ტიპებს ყოფილ საბჭოთა კავშირში წარმოადგენდა კავკასიის და ასკანიის რამბულიე. მერინოსის მატყლის მაღალხარისხიანობის დამახასიათებელი ნიშნებია: მატყლის თანაბარი სიგრძე, სიფაქიზე, სირბილე და გამძლეობა. საუკეთესო ხარისხის შალის და მაუდის ქსოვილები მერინოსის მატყლისაგან მზადდება.

ნახევრად უხეშ მატყლს უმთავრესად ეკუთვნის: ციგაისა და მეტისის მატყლი. აღნიშნული მატყლი თავისი ღირებულებებით უფრო დაბლა დგას, ვიდრე მერინოსის მატყლი. ციგაის მატყლი გრძელია, მაგარი და ჩვეულებრივ თეთრი ფერისაა.

უხეშ მატყლს გვადლევს სხვადასხვა ჯიშის ცხვრები, როგორცაა: ორდის, თურქმენეთის, რუსული, თუშური და სხვა.

უხეში მატყლისგან უმთავრესად ამზადებენ სხვადასხვა სახის უხეში მაუდის ქსოვილებს. ნაწილობრივ მის თივთიკს იყენებენ, აგრეთვე, როგორც შენაზავის ერთ-ერთ კომპონენტს, რბილი მაუდის ქსოვილების დასამზადებლად. მნიშვნელოვანი აღმოჩენა გააკეთა ა. გ. ნატროშვილმა. მის მიერ გამოყვანილი ცხვრის ახალი ჯიში, მიღებულ იქნა თუშური ცხვრის რამბულიეს ჯიშის ცხვრებთან შეჯვარებით. ამ ახალი ჯიშის ცხვრის მატყლი ხასიათდებოდა თანაბარი სიგრძით, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია საფეიქრო მრეწველობისთვის.

მატყლის ბოჭკოს აღნაგობა შეგვიძლია დავყოთ შემდეგ ტიპებად: თივთიკი – იგი წარმოადგენს მეტად წვრილ და რბილ ბოჭკოს, რომელიც შედგება ქერცლოვანი და ბოჭკოვანი ფენისაგან. მისი სიწვრილე მერყეობს 10 – 40 მიკრონამდე. თივთიკი ჩვეულებრივ სხვა ტიპის ბოჭკოებზე უფრო მოკლეა და ხასიათდება მეტი კლაკნილობით. ქერცლები რგოლისებრი აგებულებისა აქვს.

ღერო – შედგება ქერცლოვანი და ბოჭკოვანი ფენისა და მილისაგან, რომელიც გადის სხეულის მთელ სიგრძეზე. მისი სიწვრილე ჩვეულებრივ შეადგენს 30 – 80 მიკრონს. ბოჭკო უფრო გრძელი და უხეშია, ვიდრე თივთიკი. ხასიათდება სუსტი კლაკნილობით.

გარდამავალი ბეწვი ისე, როგორც ღერო, შედგება სამი ფენისაგან, იმ განსხვავებით, რომ მილი სხეულში გადის არა მთელ სიგრძეზე, არამედ ცალკეულ ადგილებზე. მას უჭირავს შუა ადგილი ღეროსა და თივთიკს შორის. სიწვრილე მერყეობს 35 – 55 მიკრონამდე.

მკვდარი ბოჭკო კი, ყველაზე უხეში და მსხვილი ბოჭკოა. ბოჭკო ჩვეულებრივად არის მოკლე, უფერული, აქვს უმნიშვნელო სიმაგრე, ცუდად იღებება, არ ახასიათებს თელვის უნარიანობა და სხვა (32, გვ. 17).

რადგანაც ქეთო შეძლებული ოჯახიდან იყო, სავარაუდოდ, მისი მოსასხამი რბილი (წმინდა) მატყლის ნედლეულისაგან იყო დამზადებული.

ქეთოს თავზე ახურავს შლიაპა „შუტე“, წინ ბაფთიანი შესაკრვით.

ქეთო (იხ. ესკიზი №3)

სწორედ ესკიზზე გამოსახული კოსტიუმი აცვია ქეთოს, როდესაც ის, მეგობარ ქალებთან ერთად ასრულებს სიმღერას. „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“ (ქალთა ლირიკული ანსამბლის შესრულებით). რომანსის ჟანრის სიმღერის მელოდია ფილმში სიყვარულის ლაიტმოტივს წარმოადგენს.

ქეთო შემოსილია გულამოდებული ღია ფერის ევროპული კაბით. კაბა მთლიანია, წელში გადაჭრილი, ირიბად აჭრილი და ნაოჭასხმული. კაბას აქვს ვიწრო სახელოები, შეკერილი ზოლებიანი ქსოვილისაგან. იგივე ქსოვილი აქვს ჩადგმული კაბას გულისპირზე დეკორატიული თვალსაზრისით. წელზე უკეთია გრძელი, ორყურიანი, მუქი ფერის ქართული ქამარი, რომლის ბოლოებიც თითქმის კაბის ბოლომდეა დაშვებული. ძველად ასეთი სარტყელი მოკლე იყო. XIX საუკუნიდან კი უფრო გრძელი და განიერია.

ქეთოს ბეჭებზე მოხურული აქვს თხელი, გამჭვირვალე ქსოვილის ოთხკუთხა მოსასხამი, დაფიქსირებული მხოლოდ ბეჭებთან.

თმები გაშლილი აქვს, რაც ქართველი ქალისათვის იმ პერიოდში უჩვეულო იყო, და თმებში აქსესუარად ჩაბნეული აქვს თეთრი ყვავილი.

გულზე მედალიონი აქვს სამკაულად გამოყენებული. მედალიონი მცირე ზომის ოვალური სამკაულია. იკიდებდნენ ჯაჭვზე ან თასმაზე (18, გვ. 134). ამ შემთხვევაში, როგორც სურათიდან ჩანს, თასმაზეა დაკიდებული. იგი უფრო ხშირად ოქროსა და ვერცხლისაგან იყო დამზადებული. ძველად მედალიონით ატარებდნენ სურათებს ან ახლობელი ადამიანების თმებს. გავრცელებული იყო რომანტიზმის ეპოქაში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქეთოს ფილმში უკეთია მომინანქრებული ოქროს მედალიონი, რომელიც იმ პერიოდში ძალზე მოდური და გავრცელებული იყო მაღალი წრის საზოგადოებაში. რაც შეეხება

მომინანქრებულ სამკაულებს და კერძოდ, მინანქარს, მას თვალსაჩინო ადგილი ეჭირა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. ეს დარგი განვითარების ისეთივე მაღალ საფეხურზე იდგა, როგორზეც ხუროთმოძღვრება, კედლის მხატვრობა და რელიეფური პლასტიკა. ამის დამადასტურებლად ხახულის ხატზე შემორჩენილი მინანქრის რაოდენობა და შესრულების დონე მეტყველებს.

ქართული ტიხრული მინანქრის კოლორიტი განსხვავდება სხვა ქვეყნების (მაგალითად, ბიზანტიური) ტიხრული მინანქრისაგან. ქართული მინანქრის ფერებს შორის თავისებურია ე.წ. ხორცისფერი და გამჭვირვალე მწვანე.

ქართული მინანქრის ნიმუშები დღესაც განცვიფრებას იწვევს თავისი სინატიფითა და შესრულების შეუდარებელი ხარისხით. სამწუხაროდ, მუზეუმებში დაცული ნიმუშევი შესრულებულია ჩვენთვის უცნობი ტექნიკით, რომელიც დაიკარგა მე-15 საუკუნეში. შესაბამისად, დღეისათვის საქართველოში გამოიყენება უცხოეთიდან შემოტანილი მინანქრის დამზადების ტექნოლოგია.

ითვლება, რომ ძველად მინანქრის განსხვავებული შეფერილობა მიიღებოდა ღუმელში სხვადასხვა ხანგრძლივობით გამოწვის შედეგად. დღევანდელი ტექნოლოგიით კი პირდაპირ გამოიყენება სხვადასხვა შეფერილობის მასა, რომელიც უბრალო გამოწვის პროცესს გადის.

ხელოვნების ამ დარგს საქართველოში უძველესი ტრადიცია აქვს და მისი უნიკალური ნიმუშები ჯერ კიდევ მე-8 საუკუნეში გვხვდება, მათი უმეტესობა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული. იმ პერიოდის ქართული ტიხრული მინანქარი ძირითადად რელიგიურ თემაზეა შესრულებული.

მე-15 საუკუნიდან ტიხრული მინანქრის ნიმუშები საქართველოში აღარ გვხვდება. ეს ტრადიცია, თითქოს მთლიანად დავიწყებას მიეცა და მხოლოდ XX საუკუნეში გახდა შესაძლებელი მისი აღდგენა: ფილმის შექმნის პერიოდში ძირითადად ძველი ნიმუშების ასლები იქმნებოდა.

ქეთო (იხ. ესკიზი №4)

კინოფილმში ნაჩვენებია ქეთოს გიმნაზიაში სწავლის პერიოდი. ქეთოს ამ კადრებში აცვია სასკოლო ფორმა, მუქი ფერის ქსოვილისაგან შეკერილი. კაბა წელში გადაჭრილია და ნაოჭასხმული. აქვს გრძელი, ვიწრო სახელოები. გული მრგვალად აქვს ამოღებული. კაბის დამატებით დეტალს წარმოადგენს თეთრი ფერის წინსაფარი, სავარაუდოდ ბამბის ქსოვილის. წინსაფარი ყველაზე ძველი, სამოსის შეუცვლელი ნაწილია ძველი ეგვიპტის დროიდან ჩვენ დრომდე. ბოლო 500 წლის მანძილზე იგი არაერთხელ იქცა მოდურ ელემენტად.

ქეთოს ფილმში გიმნაზიის ფორმაზე უკეთია გრძელი, იდაყვებამდე დაშვებული, ნაოჭასხმული საყელო. ეს არის საყელო სახელწოდებით კოლერი (18, გვ. 114), რომელიც XV საუკუნიდან გამოიყენებოდა, ფარავდა მხრებსა და ყელს, მოგვიანებით მისგან წარმოიშვა ხამუთის თარგის პერანგი.

ქეთოს შემთხვევაში საყელო გამოიყენება, როგორც გიმნაზიის მოსწავლის საფორმე სამოსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი.

ამ კოსტიუმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალია მანჟეტი. XVI საუკუნიდან მანჟეტები საფრანგეთიდან მთელს ევროპაში გავრცელდა. იმ დროს ის მაქმანის რუმი იყო. ფრანგულად მანჟეტი ნიშნავს „პატარა სახელოს“.

1801 წელს მანუქტების შესახებ ასე წერდნენ: „ეს არის თხელი ქსოვილისაგან დამზადებული ვიწრო რუში“ (18, გვ. 120). მანუქტი არსებობს უბრალო და ორმაგი. ორმაგი მანუქტის შემთხვევაში ზედა ფენა უფრო ვიწროა, ვიდრე ქვედა. ქეთოს საფორმე სამოსზე ორმაგი მანუქტი აქვს მიმაგრებული.

რაც შეეხება ვარცხნილობას, თმა შეკრული აქვს დიდი ზომის თეთრი ბაფთით. ამგვარ ბაფთას ეწოდებოდა „სკლენდონე“. ის მზადდებოდა ქსოვილის ან ტყავისაგან. ცენტრში ვიწრო იყო, გვერდებზე კი განიერი, ორნამენტებით დამშვენებული. ის ქალის ვარცხნილობის ერთ–ერთ ელემენტს წარმოადგენდა, რომელიც გამოიყენებოდა იმ პერიოდის სასწავლო დაწესებულებებში (18, გვ. 98).

ქეთო (იხ. ესკიზი №5)

ერთ–ერთ სცენაში ქეთო შემოსილია მუქი ფერის, წელში გადაჭრილი, კრინოლინიანი კაბით.

მე–19 საუკუნის ბოლოს მოდაში შემოდის ტანსაცმლის ახალი ტიპი – კაბა ირიბად აჭრილი ქვედატანით. ეს ხელს უწყობს ახალი სტილის ჩამოყალიბებას საღამოს სამოსში, რომელიც ფიგურას „S“-ის ფორმას აძლევს, მას ჰარმონიაში მოჰყავს ორი სხვადასხვა სტილი.

ახალი სტილის ძიებაში, როგორც ყოველთვის, ინგლისი პირველობდა. მოგვიანებით იგივე პროცესი დაიწყო ამერიკაში, ბელგიაში, საფრანგეთში, ბოლოს ვენასა და პრაღაში. ახალი მოდა ყველაზე ლოგიკურად ინგლისში ვითარდებოდა. ეს მოდა ეტაპობრივად შემოიჭრა რუსეთსა და საქართველოში.

სწორედ ირიბად აჭრილი და ნაოჭასხმული კოსტიუმი აცვია ქეთოს. მკლავები იდაყვის ქვემოდან არის შეხსნილი. მკერდისა და ბეჭების გასწვრივ კაბას შემოყოლებული აქვს თეთრი ბეწვის ორმაგი კანტი. დეკორატიული თვალსაზრისით, ყელზე გადმოფენილი აქვს მოკლე, მომრგვალებული ფორმის თეთრი საყელო.

გემოვნება მოდაზე ნაკარნახევი იყო ბურჟუაზიისაგან, მაგრამ მისი წრე შემცირდა. წვრილი ბურჟუაზიის მოდის სანაცვლოდ, ბიდერმეიერი მბრძანებლობს უსაზღვრო ფუფუნებას. რაც კიდევ უფრო ხაზს უსვამს ბურჟუაზიის კლასობრივ პრივილეგიას.

იმ პერიოდში მოდის განვითარებაზე დიდ გავლენას ახდენდა საფეიქრო მრეწველობის განვითარება. გამოიგონეს საკერავი მანქანა, საღებავები, რამაც გააიაფა ქსოვილის ღებვა და კერვა.

ფოტოგრაფიის გამოგონება საშუალებას გვაძლევს უფრო ზუსტად და დეტალურად ვიმსჯელოთ მაშინდელ მოდურ ტენდენციებზე, რომლებიც მჟღავნდება როგორც ცაცმულობაში, ისე არქიტექტურასა და ინტერიერის დიზაინში.

ყალიბდება მდიდრული სტილი, რომელიც გამოხატავს ბურჟუაზიულ კეთილდღეობას ამჟღავნებს კომფორტის, სიმყუდროვის სიყვარულს. შესაბამის ინტერიერში ჭარბობს მუქი ფერები. რბილი, ზამბარებიანი ტყავით ან ხავერდის ქსოვილით გაწყობილი ავეჯი. სწორედ ასეთი ავეჯის ფონზე ვხედავთ ქეთოს საღამოს კოსტიუმში გამოწყობილს, რომელიც სავარაუდოდ ხავერდის უნდა იყოს.

ხავერდი არის აბრეშუმის, შალის და ბამბის დაჭიმული ან დასერილი ხლართისაგან მიღებული ქსოვილი. სათავეს იტალიაში იღებს. 1247 წ.

ვენეციელმა მქსოველებმა უფლება მიიღეს ჩამოეყალიბებინათ საკუთარი გილდია (18, გვ. 16). ეს გადაწყვეტილება მათ მიიღეს იმიტომ, რომ უფრო გაეფართოვებინათ აბრეშუმის ქსოვილის წარმოება.

რენესანსის ეპოქაში ქსოვილისათვის ნახატებსაც კი ქმნიდა ცნობილი მხატვარი პოლაიულო, ხოლო ბაროკოს ეპოქაში ხავერდი ხდება ფერადი.

რაც შეეხება ქსოვილების ასორტიმენტს, იმ პერიოდისათვის საქართველოში იყო დიდი მრავალფეროვნება. ძირითადად ქსოვილები შემოჰქონდათ მეზობელი ქვეყნებიდან.

ფილმში მხატვარი არ სესხულობს კოსტიუმების შესაქმნელად ძველებურ დეტალებს, იგი მათ სტილიზაციას მიმართავს, ეს კარგად ჩანს განსახილველი კოსტიუმის მაგალითზე. ხდება თბილისში ადრე გავრცელებული კოსტიუმების ახლებურად გარდაქმნა, მათი გაფორმება სხვადასხვა დეტალებით. სამოსი უფრო თეატრალიზებულ ხასიათს იძენს და მასში ერთმანეთს ერწყმის სხვადასხვა ქვეყნების სამოსის დეტალები. ყოველივე ეს ხელს უწყობს თბილისელების გარემოსა და ყოფა-ცხოვრებისთვის, დამახასიათებელი სამოსის ჩამოყალიბებას, რომელშიც აისახება თბილისის კოლორიტი და ატმოსფერო.

კოტე

კოტეს როლზე რეჟისორს ზურაბ ანჯაფარიძე ჰყავდა გათვალისწინებული. მაშინ მომღერალი კონსერვატორიაში სწავლობდა. მის პედაგოგს არ მოსწონებია მისი კინოში გადაღების იდეა. შემდეგ აღმოუჩენიათ

ბათუ კრავეიშვილი. როგორც ცნობილია, კოტეს პარტია ლირიკული ტენორისთვის არის განკუთვნილი, ბათუ კი ბარიტონი იყო. რეჟისორი შემდეგ არ ნანობდა ამ ნაბიჯს, რადგან ამ ხმამ კოტეს გმირს გარკვეული მომხიბვლელობა შემატა. სავარაუდოდ, რეჟისორის მხრიდან „ნიკოლოზ ბარათაშვილის” გადაღების დიდი სურვილი კოტეს ფიზიკურ გარეგნობაში აისახა.

კოტე (იხ. ესკიზი №6)

კოტე შემოსილია ევროპულ ყაიდაზე. მას აცვია ღია ფერის პერანგი, პერანგის ზემოდან ასევე ღია ფერის მოკლე ჟილეტი, რომელსაც აქვს წაწვეტებული ბოლოები. პერანგზე უკეთია პატარა ზომის ბაბთა. ზემოდან აცვია შავი ფრაკი.

ფრაკი გამოჩნდა XVIII საუკუნეში. 1750 წლიდან თეთრი ფერის ფრაკებს ქალაქურ წრეებში ატარებდნენ. 1860 წლიდან ხმარობენ შავი ფერის ფრაკებსაც. ფრაკთან ხმარობდნენ თეთრი „პიჟეს” ჟილეტს. მასთან იცვამდნენ გრძელ შარვალს, ვინაიდან ფრაკს ხმარობდნენ როგორც ყოველდღიურად, ასევე გამოსასვლელ დღეებშიც, შესაბამისად სამოსს სხვადასხვა კომბინაციით იყენებდნენ, სამოსის ძირითადი ხასიათი არ იცვლებოდა. განსხვავებას ქმნიდა შარვლის სიგრძე და სიგანე, ლაცკანის ფორმა და გულზე ჭრილის სიდიდე. ასევე მნიშვნელობა ჰქონდა სახელოს სიგანეს და მის მხარზე დასმას. იმ პერიოდში მოდაში იყო გრძელი შარვლები, წინ ირიბად აჭრილი. ასეთი შარვლები ბოლოებში

ვიწროვდებოდა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვხედავთ ესკიზზე, რომ კოტეს აცვია გამოსასვლელი ფრაკი.

რაც შეეხება ვარცხნილობას, კოტეს ფილმში თმები დახვეული აქვს. ასეთ ვარცხნილობას ერქვა – „ო კუ დე ვალ“ (18, გვ. 98).

კოტე (იხ. ესკიზი №7)

„ქეთო და კოტე“ იწყება მუსიკალური უვერტიურით, რომელსაც პირდაპირ შევყავართ მხიარულ ატმოსფეროში. ამ სცენაში ლირიკული საწყისი შეაქვს მთავარი გმირის – კოტეს გამოჩენას. პეტერბურგიდან დაბრუნებული კოტე აღტაცებას ვერ ფარავს სამშობლოში ჩამოსვლის გამო. მისი განწყობილება კარგად ჩანს არიაში „ო, რა კარგია სამშობლო ჩემი“.

მის ჩაცმულობაში საგრძნობია უცხოური მოდის გავლენა. კოტე შემოსილია ევროპულ ყაიდაზე. კოტეს ლირიკული ბუნება გადმოცემულია არიაში – „ნაზი ხარ“, რომლის შესრულების დროსაც ფილმში მას სწორედ ეს ევროპული კოსტიუმი აცვია. ამავე კოსტიუმითაა ის შემოსილი ქეთოსთან ერთად აივანზე, დუეტის შესრულების დროს.

მას აცვია ღია ფერის პერანგი, პერანგის ზემოდან მოკლე ჟილეტი, ვიწრო კუბოკრული შარვალი, ხოლო ზემოდან სერთუკი. აქსესუარს წარმოადგენს ყელში ბაფთისებურად გაკვანძული მუქი ფერის ჰალსტუხი. იმ პერიოდში მოდამი იყო შეხსნილი თეთრი პერანგი, საყელოს ფორმა კი – გადმოფენილი. მანჟეტს ახამებდნენ. ჟილეტები ეცვათ თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში, იცვლებოდა მხოლოდ დეტალები. ხოლო ჰალსტუხს

ჰქონდა ბაფთის ფორმა – ჯერ განიერი, შემდეგ ვიწრო. ჰალსტუხი იდებოდა კისერზე, შემდეგ ორი ბოლო წინა მხრიდან კვანძით იკვრებოდა ნიკაპის ქვეშ. კვანძი არა ნაკლებ ოთხი დიუმის უნდა ყოფილიყო. კვანძიდან ჩანდა ორი ბოლო. ჰალსტუხის თარგი და ფერი დამოკიდებული იყო საყელოს ფორმასა და სამოსის სილუეტზე. შესაბამისად, ამიტომ იცვლებოდა მოდის ცვლილებებთან ერთად. კვანძის ფორმაც ამ ცვლილებებს მისდევდა.

სიტყვა ჰალსტუხი წარმოიშვა გერმანული სიტყვიდან (halstuc), რაც ყელის ცხვირსახოცს ნიშნავს. პირველად მას რომაელი ლეგიონერები სიცივისაგან დასაცავად იყენებდნენ. მისი გამოყენება მოგვიანებით დაიწყო ლუდოვიკო XIV–სკარის კაცებმა, განსაკუთრებით, ხორვატიის პოლკმა.

რაც შეეხება სერთუკს, ის კლასიკად იქცა. იმ პერიოდისათვის სუპერმოდური იყო სწორი, ან ოდნავ წელში გამოყვანილი სერთუკი. შალის მსუბუქი ქსოვილისაგან იკვრებოდა და იმ დროისთვის სტანდარტული თანამედროვე სამოსი იყო.

რაც შეეხება შარვალს, ფორმა მან თანდათანობით შეიცვალა და დაბლა, ფეხსაცმელზე დაეშვა. შესაბამისად შარვალი ქვემოთ გაფართოვდა. სწორედ ასეთი შარვალი აცვია კოტეს. უპირატესობას ანიჭებდნენ ღია ფერის ტონებს – ზოლებით ან უჯრედებით, ანუ კუბოკრულს. მოდაში იყო კოპლებიანი, ზოლებიანი და კუბოკრული ქსოვილები. ხასხასა უჯრედებიანი კუბოკრული ქსოვილი, მოდაში შემოიტანეს შოტლანდიელმა მთიელებმა. ამ ქსოვილს (შალის, ნახევრადშალის ან ტილონარევი) ეწოდებოდა „ტარტანი“.

„ტარტანის“ შექმნა შორეულ ისტორიას უკავშირდება და ნიშნავს სახეს, ნახატს, ნახაზს. ჩვენამდე მოაღწია „ტარტანის“ ისეთმა ნაირსახეობამ, რომელიც დარეგისტრირებულია ედინბურგში. „ტარტანის“ წარმოშობის ფესვები იკარგება მსოფლიო ისტორიის წარსულში. რამდენიმე უძველესი

ეგვიპტური მუმიაც მსგავსი ქსოვილის ტანსაცმლით არის შემოსილი, ხოლო ძველი რომაელი არისტოკრატები მას ძირითადად სამოსის გასაფორმებლად იყენებდნენ.

რაც შეეხება ფეხსაცმელს, კოტეს აცვია ნახევრად ჩექმა, დაბალი, გემისებური.

ფილმში კოტე „ინგლისურ ულვაშს“ ატარებს. ასე უწოდებდნენ პატარა, მოკლე ულვაშს ზედა ტუჩზე. ის პოპულარული იყო XX საუკუნეშიც. ამგვარი მოდა მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში გავრცელდა. „ინგლისური ულვაშის“ კანონიკები გახდნენ კინომსახიობები (კლარდ გეიბლი, ადოლფ მანჟუ და ჩარლი ჩაპლინი). მამაკაცები ულვაშებს მათი მიზაძვით იყენებდნენ. კოტესაც მსგავსი „ინგლისური ულვაში“ ამშვენებს (18, გვ. 104).

კოტეს მეგობარი (იხ. ესკიზი №8)

ყურადღების ღირსნი არიან ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობები (კოტეს მეგობრები): ე. მაღალაშვილი, ვ. ფირცხალავა, ა. ქობალაძე, გ. თოლორდავა, ა. დადიანი. მათი ახალგაზრდული ხალისი და გულწრფელობა შესანიშნავ ფონს უქმნის ქეთოს და კოტეს რომანსს.

ესკიზზე კოტეს ერთ-ერთ მეგობარს, ისევე როგორც კოტეს, აცვია ევროპული ყაიდის ტანისამოსი: ღია ფერის პერანგი, ჟილეტი, ვიწრო შარვალი, ყელზე ბაფთით და სერთუკი. თავზე ახურავს ცილინდრი.

რაც შეეხება ბაფთას, ის წარმოადგენს „პეპელას“, რომელიც გამოიყენებოდა მამაკაცის სამოსში. პოპულარული გახდა ბაფთა – „ა ლა ლიპტონი“ (ინგლისელი ჩაის მსხვილი მწარმოებლის სახელის მიხედვით) (18, გვ. 117).

ესკიზზე კოტეს მეგობარს ახურავს ცილინდრი – მაღალი შლიაპა, ის XV საუკუნიდან მამაკაცის სამოსის ნაწილია. განსაკუთრებით პოპულარულია ესპანურ მოდაში, ყოველდღიური სამოსის ელემენტად ის ინგლისელებმა აქციეს, საფრანგეთის რევოლუციამდე ცოტა ხნით ადრე, როცა ფრაკი დღის სამოსი გახდა, ცილინდრი კი მის დამატებას წარმოადგენდა. ამის შემდეგ ის იცვლის სიმაღლეს, ფორმასა და ფერს. ამპირისა და ბიდერმეიერის ეპოქში ცილინდრი ფერადია, ღია ნაცრისფერი.

რაც შეეხება ესკიზზე გამოსახულ სერთუკს, ის შალის ქსოვილისაგან მზადდებოდა ძირითადად მწვანე, ყავისფერი, ნაცრისფერი, თამბაქოსფერი იყო. სარჩული ეხამებოდა სამოსს. მამაკაცის კოსტიუმი მაინც მუქი ფერებისაკენ ისწრაფოდა. ამის გამო ხშირად მამაკაცის სამოსში ღია ფერის იყო მხოლოდ საყელო და მანჟეტი.

მოდაში იყო გრძელი შარვალი, წინ ირიბად აჭრილი. ასეთი შარვალი ბოლოებში ვიწროვდებოდა. ესკიზზე ახალგაზრდა მამაკაცს აცვია ყრუ და მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელი, ქუსლის სიმაღლე 5-სმ აღწევდა.

წვერები და ბაკენბარდები იმ დროისათვის აღარ იყო პოპულარული. ატარებდნენ ვიწრო, პატარა ულვაშს, ზედა ტუჩზე.

ვარცხნილობა იყო უკან გადაწეული, თმები ხვეული, ხოლო თავზე უმეტესად ცილინდრი ეხურათ.

ქაბატო (იხ. ესკიზი №9)

გაქნილი, მოხერხებული, ენაჭარტალა მაჭანკლის – ქაბატოს, როლს შესანიშნავად ასრულებს მსახიობი მერი დავითაშვილი. ამ რთული სახასიათო როლის განსახიერებისას მსახიობმა გამოავლინა ნამდვილი კომედიური ნიჭი და დიდი ოსტატობა.

ქაბატოს მოსავეს ქართული კაბა, წელში გადაჭრილი, ვიწრო მკლავებით. კაბის ქვემოდან აცვია კრინოლინი.

სამოსის ზედა ნაწილი, გულისპირი გაფორმებულია დეკორატიულად და არის ორნამენტირებული. ის ანსამბლშია ქამართან და ჩიხტი – კოპთან. წელზე უკეთია ქართული ქამარი, რომელიც შედგება ორი გრძელი, კაბის ბოლომდე დაშვებული ყურისაგან. ქამარი გაფორმებულია ორნამენტებით.

კაბის ზემოდან მოსხმული აქვს ქალის ქართული სამოსი, რომელსაც ქათიბი ეწოდება. ქათიბი მოკლეა, მუხლს ქვემოთ წინ შეხსნილი და ბეწვით გაწყობილი. მისი სახელოები გრძელია და შიდა მხარე ილლიიდან დაწყებული ბოლომდე არის შეხსნილი. სახელოებიც ბეწვით არის გაწყობილი.

„ქათიბი“ კაბაზე გარედან მოსაცმელი იყო, რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგებოდა და წელთან იყო ნაოჭასხმული. იგი წინ მთლიანად შეხსნილი იყო. წინათ ქათიბს გრძელს ატარებდნენ, ხოლო უფრო გვიან, XIX საუკუნეში, მოკლეს, მუხლებამდე. წარჩინებული წრის მანდილოსნების ქათიბი ძვირფასი თვლებით და ბეწვით იყო მორთული. ქათიბს თითქმის XIX საუკუნის ბოლომდე ხმარობდნენ. იგი ძირითადად იკერებოდა შინდისფერი ან ალუბლისფერი ხავერდისაგან.

თავსაბურავს წარმოადგენს ჩიხტი-კოპი ლეჩაქით. ლეჩაქად გამოყენებულია მეტად თხელი, ღია ფერის ქსოვილი (8, გვ. 9).

ვარცხნილობა შემდეგნაირია: შუაზე გაყოფილი თმა, საფეთქლებთან დაკულულებული, რომელსაც კავი ეწოდება.

რაც შეეხება ქაბატოს კაბასა და ქამარს, რომელიც დეკორატიულად არის ორნამენტირებული, მოხატულია ხელით, ბატიკის ტექნიკით.

ქსოვილის ხელით მოხატვის ხელოვნება (ბატიკა) ძალიან ძველია. მის სამშობლოდ ითვლება ინდონეზია, კერძოდ, კუნძული იავა. გავრცელებული იყო სამხრეთ – აღმოსავლეთ აზიაში, შრილანკაში, ეგვიპტესა და ინდოეთში.

კლასიკური ცხელი ბატიკის შექმნა საკმაოდ შრომატევადი საქმე იყო. იგი იწყებოდა ჯერ ქსოვილის მომზადებით, რომელსაც რამდენიმე დღე ჭირდებოდა, ქსოვილს რამდენჯერმე რეცხავდნენ და აშრობდნენ, შემდეგ ხარშავდნენ ბრინჯის სახამებელში, ისევ აშრობდნენ და შემდეგ ქსოვილის დარბილებამდე ბეგავდნენ ხის ჯოხით. თავდაპირველად ნახატი იხატებოდა ბამბუკის ჯოხით და გამდნარი ცვილით. თვითონ სიტყვა „ბატიკა“ ნიშნავს „ვხატავ ცხელი ცვილით“.

XVII საუკუნეში გამოიგონეს ჩანტინკი: ეს მარტივი სახატავი ხელსაწყო წარმოადგენს თითბერის ან სპილენძის პატარა ჭურჭელს, ერთი ან რამდენიმე ცხვირით, რომელიც მიმაგრებულია ხის სახელურზე. ორი ან რამდენიმე ცხვირიანი ჩანტინკი გამოიყენებოდა მოსახატ ქსოვილზე პარალელური ხაზების გასავლებად.

ქსოვილს, რომელზეც ცვილით იყო დახატული გამოსახულება, ათავსებდნენ საღებავის ხსნარში და ლებვის დროს ფრთხილად ატრიალებდნენ, რომ ცვილის ფენა არ დაეზიანებინათ, შემდეგ იღებდნენ და აშრობდნენ.

როდესაც გაშრებოდა, ცვილით შემდგომ ელემენტებს ხატავდნენ და ისევ დებდნენ საღებავში. ასე იმეორებდნენ იმდენჯერ, რამდენი ფერიც იყო საჭირო სასურველი ნახატის მისაღებად. ქსოვილის შეღებვა იწყებოდა ღია ტონებიდან და თანდათანობით გადადიოდა მუქისკენ.

ასეთი ტექნოლოგიით ქსოვილის მოხატვას რამდენიმე კვირა და თვეებიც ჭირდებოდა.

ამჟამად გავრცელებულია ქსოვილის ხელით მოხატვის ძირითადი სამი სახეობა: 1. შიბორი ანუ კვანძებით ხატვა; 2. ცივი ბატიკა, სადაც კონტური კეთდება სპეციალური ცვილის და პარაფინის შემცველი სითხით; 3. ცხელი ბატიკა – ცხელი პარაფინის საშუალებით;

ბატიკა ქსოვილის მოხატვის ერთ-ერთი მეთოდია, რომელიც დაფუძნებულია რეზერვის გამოყენებაზე, სპეციალურ ნივთიერებაზე, რომელიც არ ატარებს საღებავს.

კლასიკური მეთოდით მას მერე, რაც ქსოვილზე რეზერვით გაკეთდება ნახატი, თავისუფალი მონაკვეთები კი შეღებილია, რეზერვი იხსნება და მის ადგილზე რჩება ნახატი.

ქსოვილის მოხატვის ხელოვნება რეზერვის მეშვეობით ჩაისახა 2000 წლის წინ. მიუხედავად იმისა, რომ მას იყენებდნენ ჩინეთში, იაპონიაში, ინდოეთში, მის სამშობლოდ ითვლება ინდონეზია.

ინდონეზიური კლასიკური ბატიკა არ არის მრავალფეროვანი. მის კოლორიტში შედიოდა: სპილოსძვლის ფერი, ყავისფერის ყველა ტონალობა და რაც მთავარია, ინდიგო – ლურჯი. ლურჯი საღებავის და თვითონ ნახატების მომზადების ტექნიკა საიდუმლოდ ინახებოდა.

ყველა ქალიშვილის მზითვში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ნივთი, გაკეთებული ბატიკით. ეს იქნებოდა ტანსაცმელი, ფერადი ქსოვილი, ფარდა, ფერადი პანო თუ სხვა რამ.

მომზადების ტექნიკა იყო მრავალფეროვანი: სველი, გათეთრებით და ადულებით. „ცხელ“ მეთოდთან თანაბრად გავრცელებულია „ცივი“ მეთოდი, რომელშიც რეზერვის მაგივრად გამოიყენება გუტა (კაუჩუკის და ბენზინის ერთიანი მასა.)

აკრილის საღებავის გამოყენებამ ბატიკა უფრო ხელმისაწვდომი გახადა და ასევე გამოიწვია ინტერესის ზრდა ამ ტექნიკის მიმართ, თავისი შესაძლებლობით ის უახლოვდება აკვარელს, რომელიც ამასთანავე პრაქტიკულია.

თავიდან ევროპაში ბატიკას იყენებდნენ დეკორატიული ქსოვილის მომზადებისას. ეს იყო XIX საუკუნეში. ამ საქმის პიონერები იყვნენ ჰოლანდიელები.

გაიოლებული მეთოდი, ტრადიციულთან შედარებით, ტანსაცმლის ყოველი დეტალის აგრეთვე, ინტერიერის დეტალების ამოხატვის, აბრეშუმზე ნახატის შესრულების საშუალებას იძლეოდა.

ზოგი ისტორიკოსი თვლის, რომ ეს ტექნიკა გაჩნდა პირველ საუკუნეში ჩვ. წ. აღვამდე სხვები ფიქრობენ, რომ ეს მოხდა – XIV საუკუნეში.

სწორედ ბატიკის ტექნიკით არის ორნამენტირებული ქაბატოს კაბა და ქამარი, რომელიც მხატვრულად ერწყმის ქათიბს.

ხანუმა (იხ. ესკიზი №10)

კოლორიტული და დამახასიათებელია რესპუბლიკის სახალხო არტისტი თამარ ჭავჭავაძე, ხანუმას როლში. დასამახსოვრებელია მისი ჩაცმულობა ფილმისთვის, როგორც უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟის და ცენტრალური მოქმედი პირისა. კოსტიუმები ფაქტურულად მეტყველი და დეტალებით მდიდარია. შესაბამისი წყაროების მოკვლევის და ისტორიული ცნობების გათვალისწინების საფუძველზე, საშუალება გვეძლევა ცოცხლად წარმოვიდგინოთ ეს კოსტიუმები და მათ ფერადოვნებაზეც კი შევიქმნათ შთაბეჭდილება.

როგორც ჩვენ მიერ ფილმის მიხედვით შესრულებულ ესკიზზე ჩანს, ხანუმას აცვია ორნამენტებით მორთული ქართული კაბა. ჩვენ მიერ წარმოდგენილმა კოსტიუმმა, როგორც წერილობითი წყაროებიც ადასტურებენ და რაც ნათლად ჩანს ეკრანიდან, მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ხანუმას როლის შემსრულებელ მსახიობს, ძალზე დასამახსოვრებელი სახასიათო სახის შექმნაში. ყოველივე ზემოთ თქმული ადასტურებს მხატვრის მაღალ პროფესიონალიზმს, ავლენს მის მხატვრულ ალღოს და კინომხატვრობის სპეციფიკის საუკეთესო ცოდნას.

ესკიზზე ნაჩვენები კოსტიუმის ზედატანის გული სამკუთხედისებურად არის ამოჭრილი, ქვედატანი შეკერილია ორ რიგად განლაგებული ირიბად აჭრილი, ანაოჭებული, სახიანი, ევროპული ქსოვილისაგან. კაბის ზემოდან პერსონაჟს აცვია ქათიბი, რომელიც გადაჭრილია მუხლს ზემოთ. იგი არის წინ შეხსნილი, წელში გადაჭრილი და ნაოქასხმული. შემოკანტულია ბეწვით მისი მკლავები გრძელია, ილლიდან ბოლომდე შეხსნილი და ბეწვი აქვს გარშემო შემოყოლებული. კაბის ქვემოდან აცვია ევროპული კრინოლინი. წელზე შემორტყმული აქვს ქართული ქამარი - თეთრი ფერის. მისი ყურები

მუხლამდეა დაშვებული. თავბურვა შემდეგნაირია: ჩიხტი-კოპი ლეჩაქით. „ჩიხტი-კოპი” – ქართველი ქალის სამოსის მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო. იგი შედგებოდა: ჩიხტის, თავსაკრავის, კოპის, ლეჩაქის და შუბლის ქინძისთავისაგან.

ხანუმა ატარებს მოკლე კავებს (72, გვ. 153). კაბის ზემოდან შემოხვეული აქვს დიდი ზომის, ოთხკუთხა, ფოჩებიანი ქსოვილი, რომელსაც მე – 19 საუკუნის შუა წლებამდე ხმარობდნენ ქალები, რათა ტანსაცმელი დაეცვათ მზისაგან, წვიმისაგან და მტვრისაგან. თავიდან ატარებდნენ ე.წ. ქუდს, შემდეგ – „შუსტაკს”, ხოლო მე – 19 საუკუნის 30 – იანი წლებიდან კი ჩიხტს. მე – 19 საუკუნიდან მკვიდრდება მაღალი ჩიხტი, ხოლო 70 – 80 – იანი წლების შემდეგ, ხმარებაში შემოდის დაბალი ჩიხტი, რომელიც პირველად კახეთში შემოიღეს.

„ჩიხტის” დასამზადებლად გაშრეშილი ქაღალდის ზოლს ჭრიდნენ რგოლ-ისებურად. მისი უკანა მხარე ბრტყელი იყო. ჩიხტის დაბლა კიდეზე შემოაკერებდნენ კანტს და მას თავსაკრავს შემოაკრავდნენ. თავსაკრავად იყენებდნენ აბრეშუმს და ხავერდს. ლეჩაქად იხმარებოდა მეტად თხელი და გამჭვირვალე თეთრი ქსოვილი (18, გვ. 293).

ესკიზზე ხანუმას ხელში მუსიკალური ინსტრუმენტი უჭირავს. ეს ინსტრუმენტია თარი, რომელიც გავრცელებული იყო იმ დროინდელ საქართველოში.

ხანუმას ზედა სამოსს, „ქათიბს,“ კიდეზე ორნამენტი დაჰყვება. ქართული ქსოვილების ორნამენტი თავისებურია. ქალის სამოსის საერთო ხაზის შესაქმნელად დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქარგვას, სადაც გამოყენებული იყო სხვადასხვა სახის მიძივები, მარგალიტი, აბრეშუმი, ოქრომკერდი. იქარგებოდა სამოსის ნაწილები; სამკერდე, ქამარი, თავსაკრავი, გამჭვირვალე თხელი ლეჩაქი. ამ მორთულობის შესრულებისას ჩანს ფერთა

ფაქიზი შერჩევა. ყოველთვის ითვალისწინებდნენ ქალის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, ასაკს და სხვა.

მოდური ახალგაზრდა მანდილოსნების სამოსელი გამოირჩეოდა ფერთა ცოცხალი ტონალობით – თეთრი, ვარდისფერი, მოცისფრო, წითელი; შუახნის ქალების სამოსში დომინირებდა უფრო თავშეკავებული ტონები – ლურჯი, იისფერი, ალუბლისფერი, თეთრი; ხანდაზმული მანდილოსნების სამოსი კი იკერებოდა თაღი – შავი, მუქი ლურჯი ფერის მასალისაგან (45, გვ. 57).

სამოსი განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ნაქარგი ორნამენტითა და ორიგინალური თარგით. ორნამენტი ნაქარგით, რომელიც ითვლის მრავალ საუკუნეს, მრავალფეროვანი და საინტერესო თავისი ნახატით. ქალის სამოსის ნაქარგი ორნამენტი დღემდე უმშვენიერესია და ატარებს ეროვნულ კოლორიტს. ჯვრის ფორმის ორნამენტი დამახასიათებელია ორივე სქესის სამოსისათვის: იგი დასაბამს იღებს უძველესი დროიდან, რომელიც დაკავშირებულია ქრისტიანობამდელ სარწმუნოებასთან. მისი ნახვა შეიძლება ხეზე, ქსოვილზე და ლითონზე, უფრო ნაკლებად ძვალზე და ქვაზე. ფერთა სპექტრი შედგება შავი, ლურჯი, წითელი, მწვანე და ყვითელი ფერებისაგან. ჭარბობს ლურჯი, ხოლო ნართის შესაღებად კი ხმარობდნენ ბუნებრივ საღებავებს. ქარგვისას ფერების გაწითლება და მათი თანმიმდევრობა, გარდა ესთეტიკური თვისებებისა, მაგიურ აპოტროპიულ მნიშვნელობასაც ატარებდა. ხეზე და ლითონზე ეს ნაკლებადაა გამჟღავნებული, რადგანაც არსებობს მზის, მთვარის, სელის სახეები და ა.შ.

ქსოვილთა ორნამენტშიც და დეკორშიც, მიუხედავად მრავალფეროვნებისა, კონსერვატიზმი შეინიშნებოდა. ერთი და იგივე ორნამენტული სახე საუკუნეების მანძილზე უცვლელად მეორდებოდა. ერთი და იმავე სახის შემკული ქსოვილი გამოყენებულია, როგორც ქალის, ასევე

მამაკაცის სამოსისათვის, ფარდების, გადასაფარებლების, სუფრების, ლოგინებისა და სხვა ნივთებისათვის. ქსოვილებზე დატანილი ორნამენტული სახეები ნამდვილად რეალური ცხოვრებიდანაა აღებული. ქსოვილების ორნამენტები ემთხვევა, აგრეთვე, ხელნაწერთა ყდებზე გადაკრული დაჩითული ქსოვილების ორნამენტს. ეს ორნამენტი თავისი ფესვებით ღრმად იჭრება საუკუნეების სიღრმეში და გვხვდება ნივთიერი კულტურის სხვადასხვა ხასიათის ძეგლებზე – ქვაზე, ხეზე, ლითონზე, ფრესკულ და მინიატურულ მხატვრობაში. ეს მიგვითითებს მის ადგილობრივ წარმოშობასა და ხასიათზე. კოსტიუმის ფერები ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს. ძირითადად ერთ ტონში დომინირებს. მუქი ფერის სახეები ამავე ფერის ბაც ტონებზე არ არღვევს ქსოვილის საერთო ფერადოვნებას და მომხიბვლელს ხდის მას. ამგვარ გადაწყვეტას ვხვდებით XV საუკუნიდან. ქსოვილების შემკულობა ხასიათდება სხვადასხვა სახის ორნამენტით: გეომეტრიული, მცენარეული, ვარდულების სახით, რტოყვავილოვანი მოტივებით, მთლიანი ძირებისაგან შედგენილი ყვავილი, გრეხილდეროვანი, რომბული, ბადეში ჩასმული მცენარეული ზოლებით და მცენარეული სახეებით შემკული. გეომეტრიული სახეებიდან გვხვდება: სწორი, გრეხილი, ტეხილი და წყვეტილი ხაზები, წერტილ – წრეები, რგოლები, ნახევარწრეები, სამკუთხედები, ჯვრის მაგვარი სახეები, კვადრატებისა და რომბების ბადეები და სხვა. ეს მოტივები გამოყენებულია, როგორც ცალ – ცალკე, ასევე ერთადაც ხან ერთნაირი უფლებებით, ხან კი ერთის გამოყენებით ფონის დასამუშავებლად. მცენარეული სამყარო ქსოვილებზე განუსაზღვრელადაა წარმოდგენილი. გადმოცემულია ნაირსახოვნად; გვხვდება როგორც ყვავილების ფოთლებისა და ნაყოფისმაგვარი გამოსახულებების, ასევე, ყვავილის რტოებისა და ძირების სახით. ამ მოტივების გამოსახვის ხერხი სხვადასხვაგვარია, როგორც სტილიზებული, ისე შედარებით რეალისტური. ზოგჯერ კი, მიუხედავად იმისა, რომ ფორმები ზოგად ხაზებშია

მოცემული, რეალური პირველწყარო კარგად იკითხება. რეალისტურად გადმოცემულ სახეებში კარგად ჩანს მცენარეთა სამყაროზე საგანგებო და გულმოდგინე დაკვირვება. ორნამენტის ცალკეული დეტალი, ყველა ფორმა რეალურ სახესთანაა მიახლოებული. მცენარეთა სამყაროს გადმოცემის ეს ორი ხერხი მეტ – ნაკლები უპირატესობითა და ინტენსიურობით ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მონაცვლეობს.

ორნამენტის კომპოზიციური გადმოცემა მრავალნაირია. მისი ნახატი სხვადასხვა პრინციპზეა აგებული. ვხვდებით ერთმანეთის მიმართ პარალერულად დალაგებული მოტივების ვერტიკალურ ხაზზე განლაგებას ერთი მიმართულებით ან ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული სახეების ჰორიზონტალურზე და ჭადრაკული წესით განლაგებას. რიგ შემთხვევაში ორნამენტის კომპოზიციური წყობა დამყარებულია ვერტიკალურად კლაკნილ ღერძზე, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად მოთავსებულია ორნამენტის სხვა დეტალები; გვხვდება კომპოზიცია, რომლის სქემა კვადრატებისა და რომბების ბადეზეა დამყარებული. ორნამენტული მოტივები ნახატზე სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი. სახეები მოცემულია ერთი მიმართულებით ურთიერთსაწინააღმდეგოდ ან სიბრტყისადმი დახრილად. ქსოვილის საერთო სახის გასამდიდრებლად ან დინამიკის შესაცვლელად კომპოზიციურ ნახატში ზოგჯერ დამატებითი დეტალებია გამოყენებული, კომპოზიცია დახვეწილი, სუფთა და ლაკონიურია. ნახატი არაა გადატვირთული. ორნამენტული მოტივების გამოყენება თავშეკავებულია და ნათელი. მათ დაპირისპირებაში ჩანს სიმეტრიულობა და კანონზომიერება. საგანგებო ყურადღება აქვს დათმობილი ფონის დამუშავებას, ის ყოველთვის ისეა შერჩეული, რომ ხელს უწყობს ორნამენტის აღქმას. არ არის გადატვირთული სახეებით. ორნამენტული მოტივები იმ ზომით და რაოდენობითაა დატანილი ქსოვილზე, რომ ფონის გარკვეული ნაწილი

თავისუფალი რჩება, მდებარეობა ნათლად აღიქმება და იკითხება. ორნამენტი ფონზე თავისუფლადაა მიმოფანტული და არასოდეს ამძიმებს საერთო შთაბეჭდილებას.

გარდა სადა ტონისა, გვხვდება დამატებით დამუშავებული ფონი, რაც ისევ ორნამენტისა და ქსოვილის საერთო შთაბეჭდილების აღქმას უწყობს ხელს. დამატებითი დეტალები ზოგჯერ ქსოვილის ორნამენტის გასამდიდრებლადაა გამოყენებული, ზოგჯერ კი ორნამენტის დინამიკის შესაცვლელად. ფონზე თავისუფლად, მაგრამ ამავე დროს გეგმაზომიერადაა მიმოფანტული წერტილები, წრეები, კლაკნილი ხაზები, ეს კარგად ჩანს ხანუმას ზედა სამოსზე „ქათიბზე“, რომელიც ბეწვის ზემოთ არის განლაგებული და მთლიანად ორნამენტირებულია.

ფერთა გამა ესთეტიკურადაა გადაწყვეტილი, იგრძნობა ფაქიზი გემოვნება, ორნამენტის ფერი ყოველთვის კარგად ეხამება ქსოვილის საერთო ფონს, ისინი ჰარმონიულად და მდიდრულადაა ერთმანეთთან შეთვისებული. ფერთა შეხამებაში ჭარბობს ღია, ნათელი კოლორიტი. ჩანს კონტრასტული ფერების დაპირისპირებაც, რის შედეგადაც ორნამენტი ქსოვილის ზედაპირზე ყოველთვის მკვეთრად იკითხება. გამოყენებულია ერთ ტონში გადაწყვეტილი ფერთა შეხამებაც ღია ფერის ფონზე მუქი ფერის ორნამენტის დატანა ამახვილებს აქცენტს ორნამენტზე, ხოლო იმ შემთხვევაში თუ გამოყენებულია ოქროსა და ვერცხლის ძაფები, მაშინ ის ამდიდრებს და ახალ ჟღერადობას ანიჭებს ქსოვილს. ოქროს გამოყენებით ზოგჯერ იზღუდება მკვეთრი ფერების სიძლიერე და რბილდება ქსოვილის საერთო შთაბეჭდილება. ხანუმას ზედა სამოსში „ქათიბში“, გამოყენებულია კონტრასტული ფერები: შინდისფერი, შავი, თეთრი.

ხანუმა (იხ. ესკიზი №11)

ხანუმას აცვია ევროპული ყაიდის კაბა. კაბა ორნაწილიანია. ქვედატანი ნაოჭასხმულია და რამდენიმე რიგადაა განლაგებული, ქვედატანის და კოსტიუმის სახელოები გაწყობილია მაქმანებით. წელზე შემორტყმული აქვს წითელი ფერის ფართო ლენტი, რომელიც წინა მხარეს ბაფთისებურად არის გაკვანძული. ზედატანი იმ დროისთვის ძალიან მდიდრულია და რაც დამახასიათებელია, ბაფთებით არის მორთული. სახელოები მოკლეა იდაყვამდე, დაბოლოებას ამშვენებს მაქმანი, მხართან სახელო ვიწროა.

კაბას „რაბა“ ქვედატანი ყოველთვის ჰქონდა განიერი. ზედა სამოსის სიგრძე კი, იყო შედარებით მოკლე, ვიდრე შიდა, რადგან შესაძლებელი ყოფილიყო შიდა ქვედატანის დანახვა, რომელიც იყო შეკერილი სხვა ფერის ქსოვილისაგან. ეს ქვედასამოსი ირთვებოდა მაქმანით, რომელიც მოდაში იყო.

ხელში ხანუმას უჭირავს მარაო და ლორწეტი. თავზე ადგას ბუმბულებით მორთული დიადემა.

„დიადემა“ თავის მორთულობაა, სარტყელის ფორმის, რომელიც ძვირფასი ლითონისაგან მზადდებოდა. ის შემკული იყო ძვირფასი ქვებით. აზიაში ქალები იყენებდნენ, როგორც მაღალი საზოგადოებრივი მდგომარეობის სიმბოლოს. მოგვიანებით იყენებდნენ ქალის სადღესასწაულო მორთულობაში.

„მარაო“ გასაგრძელებელი საშუალება იყო. აღმოსავლეთში ის უძველესი დროიდან იყო ცნობილი. მარაოს პალმის ან ლოტოსის ფოთლებისაგან ამზადებდნენ, მოგვიანებით კი სირაქლემასა და ფარშევანგის ბუმბულისაგან მზადდებოდა. ინდოეთში მარაო სამეფო ატრიბუტი იყო, იაპონიაში კი – სამხედრო ძალაუფლების სიმბოლო. მარაოს ანტიკურ პერიოდში იცნობდნენ. ევროპაში ის XVI ს-დან შემოდის. ბაროკოს ეპოქაში ხმარობდნენ მოხატულ,

სარკეებიან მარაოებს. ასეთ მარაოებზე შემოვლებული ჰქონდათ ფარშევანგის ან სირაქლემას ბუმბული.

ლუდოვიკო XV–ს დროს ამზადებდნენ ტყავის, აბრეშუმის პერგამენტის მარაოებს, რომლებიც შემკული იყო სპილოსა და კუს ძვლისაგან, მოპირკეთებული იყო ოქროთი ან ვერცხლით. ვერსალის კარის ცერემონიებზე ასეთ მარაოს მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდა: ქალბატონებს მათი გამლის უფლება მხოლოდ დედოფლის თანდასწრებით შეეძლოთ.

როკოკოს ეპოქიდან მარაო ქალაქურ მოდაში შეიჭრა, მოგვიანებით კი საქართველოშიც, როგორც სადღესასწაულო აქსესუარი, ისე გამოიყენებოდა

ლორენტი სახელურიანი სათვალეა. იყენებდნენ არისტოკრატები XVII საუკუნეში ლორენტის ხმარების ხელოვნება რაფინირებული არისტოკრატის გასართობად იქცა. ლორენტი შემდგომშიც დარჩა არისტოკრატის, მაღალი საზოგადოების პრივილეგიად.

რაც შეეხება ხანუმას იერსახეს, მას ამ სცენაში, საინტერესო სასცენო გრიმი აქვს გამოყენებული. ძნელია იმის თქმა, თუ სად და როდის წარმოიშვა სასცენო გრიმი, მაგრამ ცხადია გრიმის წარმოშობის და მისი განვითარების ისტორია მჭიდროდ არის დაკავშირებული როგორც კოსმეტიკასთან (გრიმი ცხოვრებაში) აგრეთვე თვით თეატრის განვითარების ისტორიასთან. „კოსმეტიკა“ ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს შემკობის ხელოვნებას. თუ სასცენო გრიმის ისტორიის დადგენისათვის მისი წარმოშობის სათავეს დავუწყებთ ძებნას, დაგვჭირდება მოკლე ისტორიული ექსკურსი.

ხშირად პირველყოფილ ადამიანს სჭირდებოდა თავისი სახისა და სხეულისათვის მიეცა ისეთი იერი, რომელიც ამა თუ იმ ცხოველისაგან, ავი

სულისაგან ან სხვა რაიმე საფრთხისაგან დაიფარავდა, რაც დღემდე შემორჩენილია ზოგიერთ ველურ ტომებში.

ტანის შეღებვის ხელოვნება შესაძლებელია აღმოცენებულიყო შემთხვევით. ადამიანი, მოხეტიალე ცხოვრების პირობებში, ხშირად ხვდებოდა ჭაობსა და ნესტიან ადგილებში. ტალახი – სველი მიწა სასიამოვნოდ აგრილებდა ფეხის კანს და მწერებისგან იცავდა მას.

ადამიანმა შეამჩნია ეს, რის გამოც დაიწყო მთელი კანის დაფარვა თიხით, ტალახით და სხვა ცხიმოვანი ნივთიერებებით. შემდეგში ამ ცხიმოვან და წებოვან ნივთიერებაში მან დაიწყო სხვადასხვა ფერების შერევა, უფრო გვიან კი ადამიანმა მოახერხა ფერების საშუალებით თავისებურად გამოეხატა თავისი სულიერი მდგომარეობა. ამ საფეხურზე მცხოვრები ადამიანების ტანის შეღებვას ეძლეოდა სხვადასხვა მნიშვნელობის გამოხატულება. მაგალითად, გლოვის გამოსახატავად იმდროინდელი ადამიანი ხმარობს ერთ ფერს, მხიარულებისას – მეორეს, ომიანობის გამოსახატავად კი განსხვავებულ – მესამე ფერს და ა.შ.

ცნობილია, რომ ეგვიპტის მეფეთაგან უძველესი მეფის მენესის დროს (თითქმის 6000 წლის წინათ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ქალის სატუალეტო მაგიდა მდიდრულად იყო მორთული ფერების ყუთებით, სავარცხლებით, მარაოებით და სხვა კოსმეტიკური ხელსაწყოებით. ქალები არა მარტო იღებავდნენ მუქ ყავისფერ კანს, რომელიც მომწვანო – მოყვითალო ფერს იღებდა, არამედ შავი ფერით იღებავდნენ წამწამებს და წარბებს იმისათვის, რომ თვალი უფრო დიდი გამოჩენილიყო და მეტი ელვარება მიეღო.

კოსმეტიკის პირველი რეცეპტურა ქალაქს როდი შემოუნახავს, არამედ იგი დღევანდლამდე მოიტანა აგურმა, რომელზედაც იეროგლიფებით იყო დაწერილი ძველი ეგვიპტის საღებავების ფერთა შემადგენლობა (46, გვ. 7).

ეგვიპტელი ქალების სახელი კოსმეტიკურ ხელოვნებაში შორს გაიჭრა და რომამდე მიაღწია. რომაელი დედოფლები და დიდებული ქალები ოქროს ფასად იმენდნენ კოსმეტიკას.

ფრანგული კოსმეტიკის ხელოვნება ძირითადად შემოვიდა და განვითარდა ეკატერინე მედიჩის (1519 – 1589) და მარგარიტა ვალუეს დროს, პირველმა – შემოიღო წითელი ფერის და ფერუმარილის ხმარება, მეორემ კი – თმის ყვითლად შეღებვის წესი.

საფრანგეთში ჰენრიხ IV (1589 – 1610) მეფობის დროს, მამაკაცებიც კი ისვამდნენ გრიმს ცხოვრებაში. ლუდოვიკო XIV (1643 – 1715) მეფობის დროინდელი მოწინავე საზოგადოების ქარაფშუტობის გამოსახატავად საკმარისია მოვიყვანოთ საჯაროდ აღიარებული საარაკო ცნობა, რომელიც გვაუწყებს, რომ საფრანგეთში ყოველწლიურად სხვადასხვა საღებავის ორი მილიონი ქილა იხარჯებოდა. იმავე ეპოქაში მეფის კარზე შეიქმნა პარიკმახერების მთელი არმია, რომელთა რიცხვი 600 კაცს აღწევდა. ამ დროისთვის ფლორენციელებს უკვე ჰქონდათ კოსმეტიკის 300 – მდე რეცეპტურა. ლუდოვიკო XIV მეფობის დროს ქალები ითეთრებდნენ სახეს, კისერს, ხოლო სახეზე ხალების რაოდენობა განუსაზღვრელი იყო: ორი, სამი, ხუთი და მეტი, ზოგჯერ იქამდეც მიდიოდნენ, რომ შუბლზე „კარეტას“ იხატავდნენ.

XVII საუკუნეში და მომდევნო საუკუნეებში კოსმეტიკა განსაკუთრებით განვითარდა ინგლისსა და საფრანგეთში, რომელსაც იყენებდნენ როგორც ქალები, ასევე მამაკაცები. ამგვარად კოსმეტიკა ფართოდ გავრცელდა და ზოგ შემთხვევაში ისეთი ოსტატობით წარმოებდა მისი ხმარება, რომ XVII საუკუნეში ინგლისის პარლამენტმა გამოსცა განსაკუთრებული ბრძანება. ამ ბრძანების

ძალით ქორწინება გაუქმებულად ჩაითვლებოდა, თუ ქალი სხვადასხვა საღებავით მოაწონებდა თავს მამაკაცს და ამით შეცდომაში შეიყვანდა.

სწორედ ამას აკეთებს ფილმის კომიკური პერსონაჟი – ხანუმა, რათა გრიმის საშუალებით თავი ქეთოდ წარმოედგინოს და შეცდომაში შეიყვანოს თავადი ლევანი, როდესაც ის და მისი ახლობლები მიდიან მაკარის სახლში საპატარძლოს სანახავად. მდიდრულად მოკაზმული საზოგადოება საზეიმო მარშის თანხლებით დარბაისლურად გაივლის ვაჭარ მაკარის სახლის დარბაზს, მაგრამ მათ მასპინძელი არ დახვდებათ შინ და მაცრიონის გართობას და დროის გაყვანას სიკო და ნიკო ითავებენ. ისინი ასრულებენ „ჯანაიას“, ხანუმა კი ახორციელებს თავის ჩანაფიქრს: მაკარს სახლიდან გაიტყუებენ, თვითონ კი ქეთოს ტანსაცმელში გამოწყობილი, მახინჯი გარეგნობითა და სიმღერის „მე შენ მიყვარხარ“ შესრულების მანერით აღაშფოთებს თავად ლევანს და იქ დამსწრე საზოგადოებას. ხანუმა ცდილობს დრო მოიგოს, რათა ქეთომ და კოტემ საწადელს მიაღწიონ და მალულად იქორწინონ. ამას კი ის გარეგნობის შეცვლით – გრიმის საშუალებით ახორციელებს.

საქართველოში კოსმეტიკა ძველთაგანვე იყო ცნობილი. თუ რაოდენ გავრცელებული იყო კოსმეტიკის ხელოვნება საქართველოში ამას არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებული მრავალი საგრიმო ხელსაწყო ადასტურებს. ქართველი მეფეების და ერის მთავრების კარზე გრიმის ხელოვნებაში დაოსტატებული მსახურნი ჰყავდათ. იოანე საბანისძე (XIII საუკუნეში) აბოს მარტვილობაში წერს, რომ ერისმთავარმა ნერსემ მსახურად მიიღო აბო, რომელიც „იყო იგი ხელოვან, კეთილად შემზავებელ სურნელთა მათ საცხებელთა“

საქართველოში გრიმის ხელოვნება იმდენად განვითარებული იყო, რომ აქ მზადდებოდა საპირფარეშო იარაღები.

ცხოვრების გრიმის (კოსმეტიკის) ეს ძირითადი ნიშნები მჭიდროდ არის დაკავშირებული სცენური გრიმის ხელოვნებასთან, რადგან მისი ფესვები უეჭველად ცხოვრების გრიმით საზრდოობდა. სწორედ ამ უძველესი ხერხების გამოყენებით, ფარნაოზ ლაპიაშვილი სახასიათოდ წარმოგვიდგენს ხანუმას კომიკურ პერსონაჟს, რომლის ჩაცმულობა და გრიმი ძალიან დასამახსოვრებელია მაყურებლისათვის.

თეკლე (იხ. ესკიზი №12)

თეკლეს როლს ფილმში თამარ ციციშვილი თამაშობს ერთ-ერთი სცენის დროს აცვია კაბა, რომლის ქვედატანი ნაკვეციანია, საკმაოდ განიერი. ზედატანი შეკერილია კორსეტის სტილში და მიკერებული აქვს მკლავები. მისი წინა ნაწილი, წელიდან მკერდამდე, თასმებით არის გაფორმებული. გული ამოღებული აქვს, რაც არ ახასიათებს ქართულ კაბას და ეს შეიძლება ჩაითვალოს ევროპული კულტურის გავლენად. კაბის მკლავები ნახევრად არის შეხსნილი ანუ მისი შიდა შუა ნაწილი არის შეხსნილი, ხოლო სამაჯეები გაკერილია და ვიწროვდება. ყელზე უკეთია დიდი ზომის სამკაული. ეს სამკაულია – მედალიონი: მედალიონი მცირე ზომის ოვალური სამკაულია. იკიდებდნენ ჯაჭვზე ან თასმაზე. ამ შემთხვევაში თასმაზეა დაკიდებული. იგი უფრო ხშირად ოქროსა და ვერცხლისაგან იყო დამზადებული. მედალიონით ატარებდნენ სურათებს ან ახლობელი ადამიანების თმებს. გავრცელებული იყო რომანტიზმის ეპოქაში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თეკლეს უკეთია ოქროს მედალიონი, რომელიც იმ პერიოდში გავრცელებული იყო გარკვეულ წრეებში.

თავსაბურავს წარმოადგენს ჩიხტიკოპი ლეჩაქით. ლეჩაქად გამოყენებულია თხელი ქსოვილი, რომელსაც ირგვლივ შემოკერებული აქვს მაქმანი. თეკლეს წელზე შემორტყმული აქვს გრძელი, ორყურიანი ქართული ქამარი, რომელიც გაფორმებულია ორნამენტებით.

„კორსეტი“ ქალის ზედა სამოსია, რომელიც თასმებით იჭიმებოდა და სხეულს ფორმას აძლევდა. კორსეტი ანტიკურ პერიოდში გვხვდება როგორც სამოსის დამოუკიდებელი დეტალი. ის XIV საუკუნეში ბურგუნდიულ მოდაში იჩენს თავს, და ხაზს უსვამს სხეულის ფორმას. ზოგჯერ გვერდის ასაწევად გამოიყენებოდა, ზოგჯერ წელს აწვრილებდა, ზოგჯერ კი პირიქით, მთლიანად არღვევდა წელის ზომას.

XVI საუკუნიდან XVIII საუკუნემდე ესპანურ მოდაში იწყება კორსეტების ეპოქა. კორსეტებს ამზადებდნენ ჯოხების, ძვლის ან მეტალისაგან. მნიშვნელოვანი როლი კორსეტმა როკოკოს ეპოქაში შეასრულა და კრინოლინთან ერთად ქალის გამოსასვლელი ტუალეტის ძირითადი დეტალი გახდა (92, გვ. 22).

თეკლე (იხ. ესკიზი №13)

თეკლე ესკიზზე შემოსილია ღია ფერის, ევროპული საყელოგადმოფენილი, ღილებიანი კაბით. კაბა წელში გადაჭრილი და ნაოჭასხმულია. მისი ქვედატანის წინა ნაწილი დეკორატიულად არის გადაწყვეტილი. იგი მთელ სიგრძეზე არის შეხსნილი და შედგმული აქვს განსხვავებული ფერის სახიანი ქსოვილი. მკლავები ირიბად აჭრილია და რამოდენიმე რიგად განლაგებული, მასზე დეკორატიული თვალსაზრისით შემოკერებულია მცირე ზომის განსხვავებული ფერის ქსოვილი. თავსაბურავს წარმოადგენს ბლონდის ქსოვილი. თეკლეს ხელში უჭირავს ლორნეტი და „პომპადური“.

ლორნეტი სახელურიანი სათვალის არისტოკრატიულ ვარიანტია. იყენებდნენ XVII საუკუნეში ლორნეტის ხმარების ხელოვნება რაფინირებული არისტოკრატიის გასართობად იქცა. ლორნეტი შემდგომშიც დარჩა არისტოკრატიის, მაღალი საზოგადოების პრივილეგიად. პომპადური კი ქალის ტომრისებური ჩანთაა. ის გამოიყენება XVIII საუკუნიდან, მზადდებოდა ხავერდის ან მაქმანისაგან. სახელი მიიღო ლუდოვიკო XV – ის ფავორიტ ქალბატონ პომპადურის (1721 – 1764 წწ.) პატივსაცემად (18, გვ. 65).

ხავერდი აბრეშუმის, შალის და ბამბის ქსოვილია, დაჭიმული ან დასერილი „ვორსის“ ზედაპირით. სათავეს იტალიაში იღებს. 1247 წ. ვენეციელმა მქსოველებმა უფლება მიიღეს ჩამოეყალიბებინათ საკუთარი გილდია. ეს გადაწყვეტილება მათ მიიღეს იმიტომ, რომ უფრო გაეფართოვებინათ აბრეშუმის ქსოვილის წარმოება. ბაროკოს ეპოქაში ხავერდი ხდება ფერადი, ორნამენტირებული და უფრო თვალწარმტაცი. ესკიზზე თეკლეს პომპადური ხავერდის არის.

პომპადურის წინამორბედია ჩანთა, ზუსტად არავინ იცის როდის გაჩნდა ის, მაგრამ ცხადია იმიტომ დაიბადა, რომ დასჭირდათ.

ეგვიპტურ იეროგლიფებსა და ნახატებში ვხედავთ მის შორეულ წინაპარს – საფულეს, რომელსაც ადამიანები წელზე იმაგრებდნენ. რასაკვირველია, საფულე არ იყო ისეთი დახვეწილი, როგორც ახლაა. მას უფრო ტომსიკას თუ შევადარებთ, სადაც მონეტებს ინახავდნენ.

არსებობს ჩანთის დაბადების სხვა ისტორიაც, ის მეთოთხმეტე საუკუნესა და სიყვარულს უკავშირდება. საქმროს ტრადიციული საჩუქარი საცოლისათვის ჩანთა იყო. აფორმებდნენ ბუმბულებით და ბეწვით.

აფრიკაში ფიქრობდნენ, რომ ჩანთაში არის რაღაც იდუმალი და ამოუცნობი. შესაძლოა, მისი წარმომავლობა სწორედ ამ ქვეყანას უკავშირდება. ის იტევს ადამიანის ენერგეტიკას, ბედს და მომავალს. ვარაუდობენ იმასაც, რომ ჩანთის ამ სამყაროში მოვლენა მის „ნათესავს“ – ჯიბეს უკავშირდება. რედიკული – ჩანთის ერთ–ერთი პირველი სახელია, ის იმდენად საჭირო გახდა, რომ მეთვრამეტე საუკუნეში სახელიც კი დაარქვეს. ამ დროს ქალის სამოსი იხვეწება და აღარავის სჭირდება ჯიბე – ჩანთა. ქალი რედიკულში ათავსებდა თავისთვის საჭირო ნივთებს: ცხვირსახოცს, სუნამოს, ფერუმარილსა და მარაოს. ჩანთა მიჰყვება მოდასა და დროს, ამიტომ ჯერ ბისერებითა და ბეწვით გააფორმეს. მოგვიანებით მაქმანითა და მარმაშით დაამშვენეს და ახალი სახელი – პომპადური შეარქვეს. სწორედ ხავერდის, მაქმანებით გაწყობილი პომპადური ამშვენებს თეკლეს პერსონაჟს.

მაკარი (იხ. ესკიზი №14)

მისთვის ჩვეული ოსტატობით შექმნა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა შალვა ღამბაშიძემ მილიონების პატრონის, ვაჭარ მაკარ კოტრიაშვილის, სახე. თავის როლს იგი ქმნის არა გროტესკული, არამედ სადა, დარბაისლური მანერითა და ზოგიერთ ადგილებში ჭეშმარიტ დრამატიზმს აღწევს. მსახიობი ოსტატურად ასახიერებს ძუნწი და ხარბი ადამიანის პორტრეტს ეს კარგად იგრძნობა მის არიაშიც – „ფულები არის ჩვენი გამხარებელი“.

ფილმში მაკარის ჩაცმულობა მეტად საინტერესოა. მას აცვია მოდიფიცირებული ჩოხა მუხლს ქვემოთ. ჩოხა შეხსნილია, შეუკრავი. ჩოხის კალთების გვერდითი ნაწილები ჩაუკერავია. მკლავების შიდა ნაწილი აკეცილია და ბეჭებთან არის დაფიქსირებული. ჩოხა ბეჭის მიდამოებში გაფორმებულია რომბისებური ორნამენტებით, ფოჩებითა და კანტებით.

ჩოხის შიდა სამოსს წარმოადგენს გრძელმკლავებიანი შედარებით მოკლე სამოსი, რომლის გული სამკუთხა ფორმისაა. ეს დეტალი არ არის დამახასიათებელი ელემენტი მამაკაცის ქართული სამოსისათვის. ის შეკერილია ფერადი დაჩითული ქსოვილისაგან. იგი შედგება წინა ორი და უკანა მხარის, გვერდითი ორი კალთისა და სახელოებისაგან. მისი თარგი ძალიან რთულია და მას მხოლოდ გამოცდილი მკერავი თუ შეკერავდა.

ზემოდან უკეთია ძვირფასბალთიანი ქამარი, ხოლო შიგნით კი აცვია ღია ფერის „ბელიხიოლუარგი“. მისი თარგი გვაგონებს ახალუხს. იგი სიგრძით თემოს ფარავს, წინ შეხსნილია და იკვრება ყელის ძირიდან წელამდე ვერცხლის ღილებით. ზედატანს სარჩული უკეთდება და მაგრად იკვრება წელში. მას ხელის მტევნებამდე გრძელი და ვიწრო, სწორად

მიდგმული სახელოები აქვს. საყელოს ირგვლივ, წინა მხარეს და სახელოების მაჯებზე შემოვლებული აქვს „ბუზმენტი“.

თავბურვას წარმოადგენს ქალაქური ქუდი. ფეხზე აცვია აზიური ჩექმები. თავსაბურავი ტანსაცმლის კომპლექტში შემავალი ელემენტია. სულხან – საბას სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ქუდი – თავსაბურავი არის, მექუდეს კი ფინი ჰქვია“¹. ცნობილია, რომ განსხვავებული თავსაბურავები თანამდებობის, ქონებრივი მდგომარეობისა და ეროვნებათა განსხვავებების მიმნიშნებელიც არის.

მაკარს ფეხზე აცვია აზიური ჩექმები. ჩექმა ტყავისაა. საქართველოს სინამდვილეში ტყავულის დამუშავებასა და გამოყენებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ამ მხრივ, არსებული მასალების უბრალო თვალის გადავლევაც კი საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, თუ რა დიდი და მნიშვნელოვანი კულტურული მემკვიდრეობა დაგვიტოვებს ჩვენმა წინაპრებმა ტყავის დამუშავების ხელოვნების დარგში (53, გვ. 128).

ფეხსაცმელი

კინოფილმში ჩვენ ვხედავთ, რომ თითქმის ყველა პერსონაჟს სხვადასხვა სახისა თუ ფორმის ფეხსაცმელი აცვია. ფეხსაცმელი, როგორც ყოფის სხვა ნივთიერი კომპონენტები მთასა და ბარში, ადგილობრივი პირობების მიხედვით ვითარდებოდა. სათანადოდ იცვლებოდა მასალა, ნედლეული, ხარისხი. იხვეწებოდა მისი ცალკეული ელემენტის გამოჭრის, შეკერვისა და მორთვის ხერხები.

მრავალი წლის მანძილზე ჩატარებული კვლევის შედეგად დგინდება, რომ საქართველოს ქალაქებში კარგად იყო განვითარებული ხელოსნობის სხვადასხვა დარგები, მათ შორის მეწაღეობაც. გადმოცემით მაშინ მხოლოდ „ვარშავის“ ტყავის ფეხსაცმელი იყო, რომელიც მეტად ძვირად ფასობდა, ამიტომ ხარაზების შეკერილ წულებს დიდი გასავალი ჰქონდა ხალხში. 80 წლის ივანე სერგის ძე ხატიევის (სიღნაღი, 1966 წ.) თქმით, ის „ისეთ ხარისხიან“ წულას კერავდა, რომ წელიწადში თურმე გლებს მხოლოდ ორი წყვილი სჭირდებოდა.

თელავში იკერებოდა ყურიანი და კილიტებიანი, მაღალპირიანი წულები. ამასთანავე, მამაკაცის მაღალპირიანი წულა იჭრებოდა თარგით და იკერებოდა კალაპოტში. ხოლო გორში (1967 წ.) პოპულარული იყო ე.წ. ადელხანოვის ჩუსტი.

ქუთაისში იკერებოდა მოხდილი, გურული, ყურიანი, თასმებიანი, ქალისა და ბავშვის წულები. ქალის წულა მოხდილი იყო, წინ გაჭრილი. ბავშვებსაც ასეთივე, ოღონდ, ყელიანი ეცვათ.

ხარაზები კერავდნენ ბამბის ძაფით. ძაფს ყიდულობდნენ და სანთლავდნენ, შემდეგ კი კერავდნენ. ხარაზი კერავდა აგრეთვე ფლოსტებს – ტკაცუნებს. ჩექმა კი იკერებოდა ძირითადად ორი სახის: თავადური და სირაჯული. თავადური უფრო ფაქიზად იკერებოდა, კვირისთავთან ფუნჯი ჰქონდა ჩამოკიდებული. ღილები ყაითნის უკეთდებოდა. სირაჯისას არც ფუნჯი ჰქონდა და არც ყაითანი. დაბალი წოდების პირთა ფეხსაცმელი, დაბალი ყელით იყო და შიდა ნაწილი ქობით იყო დაფარული.

რაც შეეხება ტყავს, რითაც იკერებოდა ფეხსაცმელები, მის დამუშავებას და გამოყენებას დიდი ისტორია აქვს. ტყავის დამუშავება დედამიწაზე ერთ-ერთი უძველესი საქმიანობაა. ტყავისგან ამზადებდნენ

პრაქტიკულად ყველაფერს. უძველესი ხალხები ფეხის დასაცავად იყენებდნენ პრიმიტიულ ფეხსაცმელს: ფეხზე იხვევდნენ ცხოველის ტყავის ნაგლეჯებს და იმაგრებდნენ ტყავის ზონრებით.

ადამიანის ყველაზე პირველი ფეხსაცმელი იყო სანდალი, რომელსაც პადომის ძირის ნაცვლად ჰქონდა ხის ძირი, რომელიც მიმაგრებული იყო ტერფზე ტყავის ქამრებით.

ფეხსაცმელს, ისევე როგორც ტანსაცმელს, კერავდნენ ტყავისაგან ჯერ კიდევ პრეისტორიულ პერიოდში. თანდათანობით ტყავისაგან ნივთების დამზადების ტექნიკა იხვეწებოდა, ხოლო შემდეგ კი, ყოველდღიური მოხმარების ნივთები გარდაიქმნებოდა ხელოვნების ნამდვილ ნიმუშებად.

განსაკუთრებით ვითარდებოდა ტყავის მხატვრული დამუშავება ჩრდილოეთ და ცენტრალურ რუსეთში. მაგალითად, ერთ-ერთ ქალაქში აწარმოებდნენ მრავალფეროვან ტარსიკონს და მისგან ამზადებდნენ ოქროთი, ვერცხლითა და აბრეშუმით ნაქარგ ქამრებს, ფეხსაცმელს, ჩანთებს. პირველ მსოფლიო ომამდე ამ ნივთებს რუსეთიდან სხვადასხვა ქვეყნებში აგზავნიდნენ, მათ შორის საქართველოში, ვინაიდან ისინი ხარისხით ჯობდა ევროპულ ანალოგიურ ნაწარმს. (53, გვ. 129.)

აღსანიშნავია აგრეთვე ტყავის ფართო გამოყენება წიგნების ბეჭდვაში. ტყავის წარმოება თავდაპირველად განვითარდა აღმოსავლეთში და მას უფრო ზამშირების ხასიათი ჰქონდა. ტყავის ჭურჭელი და ტანსაცმლის აქსესუარები თავდაპირველად გამოიყენებოდა ებრაელებისა და ეგვიპტელების მიერ, ხოლო შემდგომ ტყავის წარმოების ტექნიკა შეისწავლეს რომაელებმა. ტყავის გაფხვიერებისათვის და ბეწვის მოსაცილებლად რომაელები იყენებდნენ თუთის ფოთლებს. სათრიმლავ საშუალებად გამოიყენებოდა ცაცხვის ხის,

ბროწეულის ხის ქერქები, მუხის რკო, მელნის ბურთულები. იყენებდნენ ასევე ბაშს და მოხარშულ მარილს.

შუა საუკუნეებში მელნის ბურთულებით თრიმვლა ძირითადად გავრცელებული იყო აღმოსავლეთში, მუხის ხის ქერქით – დასავლეთში. დიდი ხნის განმავლობაში აღმოსავლეთს უპირატესობა ჰქონდა დასავლეთთან შედარებით. წარმატებებს მიაღწია ამ საქმეში თურქეთისა და მაროკოს მოსახლეობამ.

პირველი ევროპული ტარსიკონის ქარხანა ააშენეს ელზასში 1749 წელს, მაგრამ საფრანგეთში ტარსიკონის წარმოება განვითარდა მხოლოდ 1797 წლიდან, ხოლო გერმანიაში 1800 წლის შემდეგ. ინგლისში მაღალი ხარისხის ტყავი იწარმოებოდა უკვე XVIII საუკუნეში. ბერლინში ტყავის წარმოება იხვეწებოდა და ფართოვდებოდა 1734 წლიდან, საფრანგეთიდან ჩამოსახლებული ხალხის წყალობით. ლაკირებული ტყავის წარმოება, რომელიც თავდაპირველად საფრანგეთში ხდებოდა, მალე გავრცელდა გერმანიაშიც, სადაც ასევე საფრანგეთიდან გადავიდა თხისა და ცხვრის ტყავის წარმოება.

გერმანული ტყავის წარმოების თავისებურებას წარმოადგენს ასევე ცხენის ტყავის დამუშავება. განვითარებას მიაღწია ტყავის დამზადებამ ბელგიასა (ბრიუსელი, სტაველოტი, გენტი, ტურნე) და დანიაში (კოპენჰაგენი). ამერიკის შეერთებულ შტატებში ფართოდ განვითარდა ფეხსაცმლის წარმოება, თუმცა, აქ გამოიყენება დაბალი ხარისხის ტყავი. 1860 – იან წლებში დაიწყო ალიგატორის ტყავის დამუშავება, რომლისგანაც მუშავდება ლამაზი და გამძლე ფეხსაცმელები.

თუ ჩვენს ისტორიას გადავხედავთ ვნახავთ, რომ ქალამანი მზადდებოდა როგორც რქოსანი პირუტყვისა, ისე ცხენის, სახედრის და ღორის ტყავისგან. ვიდრე საქალამნე ტყავს დახვრეტდნენ, წინ ცხვირს უკეთებდნენ და

უკან ქუსლთანაც გამოჭრით აგრძელებდნენ. ხოლო გვერდებზე ორივე მხარეს დაჩვრეტის დროს ორ – ორ ადგილას დაახლოებით 5 სმ - ის სიგანეზე ტყავს დაუხვრეტავს ტოვებდნენ. ქალამნის ქსოვის დროს თასმას ზედ გადაარტყამდნენ. ამ ადგილს ყულფს უწოდებდნენ.

ხევსურეთის შატილის საფიხვნოში სოფლის მამაკაცები ქალამნსა და ჯღანს ამზადებდნენ წინასწარ გამოჭრილი შოლტებისაგან.

უძიროების შესაკერად კი დამუშავებულ ტყავს ორად კეცავდნენ, ქალაღდის თარგს დაადებდნენ და დანით გამოჭრიდნენ. შეკერვა წინიდან კანაფის ძაფით ხდებოდა. სამეგრელოში ქალამნის შეკერვას ჭვინტიდან იწყებდნენ. შუა ადგილას შეუკერავს ტოვებდნენ, ქუსლს კი ცალკე კერავდნენ.

ტყავის ფეხსაცმელთაგან, რომელიც ძველად საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მეტნაკლებად იყო გავრცელებული. აღსანიშნავია ჩუსტები, წულები, ფლოსტები, ქოშები, ფოთინები და პაჭიჭები.

ფილმში „ქეთო და კოტე“ თითქმის ყველა პესონაჟს სხვადასხვა სახის ფეხსაცმელი აცვია. მამაკაცების უმრავლესობას კი აცვია ტყავის, რუსული ტიპის ჩექმები, თასმებითა და ფოჩებით გაფორმებული.

თავადი ლევანი (იხ. ესკიზი №15)

რეჟისორს განსაკუთრებით თავადი ლევანის შემსრულებლის შერჩევა გაუჭირდა. როგორც ვახტანგ ტაბლიაშვილი აღნიშნავს, ამ როლისათვის ლადო კავსაძე და სპარტაკ ბალაშვილიც კი გაუსინჯავთ. იმ დროს, როცა რეჟისორი მათ იღებდა, სტუდიაში პეტრე ამირანაშვილი შესულა, მეორე რეჟისორთან

ერთად. პეტრე თავადის ტანსაცმელში ყოფილა გამოწყობილი. მას უთქვამს: „გამსინჯე, თუ გამოგადგები, ამიყვანე, თუ არა და წავალო“. პეტრე ამირანაშვილი ზუსტად მოერგო როლს. როგორც რეჟისორი იხსენებს, მასთან ადვილი ყოფილა მუშაობა (58, გვ. 159).

მსახიობი ზომიერად და კეთილშობილებით ასრულებს ლევანის როლს. თავადი ლევანი შემოსილია იმერული ჩოხით. ჩოხის მკლავები არის შეხსნილი, გაუკერავი. ჩოხა წელზე გაფორმებულია რამდენიმე ჰორიზონტალურ რიგად განლაგებული კანტებით. მკერდზე აქვს საქილეები. ჩოხის შიგნით აცვია ახალუხი, ხოლო წელზე შემორტყმული აქვს ვიწრო, ძვირფასი ქამარი, სავარაუდოდ, ვერცხლის, რადგანაც ადრე ვერცხლის ქამარ – ხანჯალს ატარებდნენ. ფეხზე კი, თავადს აცვია – აზიაცკები.

რაც შეეხება ახალუხს, იგი მოკლეა და ნაოჭიანი, ახალუხის დასამზადებლად გამოიყენებოდა ფაბრიკული ქსოვილები, უმეტესწილად, სატინი, ლასტიკი. ახალუხის ნაკეცებად დაწყობილი უკანა კალთა წელზე ნაოჭით იკერებოდა. სახელოები სწორი, გული დახურული და მაღალსაყელოიანია. ახალუხი შეკრულია თასმებით, მას ჩითის ქსოვილის სარჩული აქვს (70, გვ. 242).

ახალუხის ზემოდან ესკიზზე ჩანს მუქი ქსოვილისაგან შეკერილი ჩოხა. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ იმ პერიოდისთვის მუქ ჩოხასთან ღია ახალუხს ატარებდნენ, ან პირიქით. ერთი ნაწილიდან ამოღებული ჩოხის წინა კალთებსა და ზურგს (ჩაგრძელებული კალთით) ემატებოდა გვერდის კალთები, რომლებიც, ნაკეცებად მიწყობილი, დაკავშირებული იყო წელთან. სახელოები სწორი და შეხსნილი იყო.

თავადი ლევანი (იხ. ესკიზი №16)

ლევანს, ისევე როგორც მაკარს, აცვია მოდიფიცირებული ჩოხა. იგი მუხლს ქვემოთ, წინ შეუკრავია. ჩოხის მკლავები საკმაოდ გრძელია და შიდა ნაწილი გაუკერავი. იდაყვის მიდამო და სახელოს დაბოლოება დეკორატიულად არის გადაწყვეტილი. მკერდის მიდამოები გაფორმებულია ქართული ორნამენტებით. ჩოხის შიგნით აცვია შედარებით მოკლე, ფერადი, ორნამენტირებული აბრეშუმის ქსოვილისაგან შეკერილი სამოსი. იგი შედგება წინა ორი და უკანა მხარის, გვერდითი ორი კალთისა და სახელოებისაგან. ამ სამოსზე შემორტყმული აქვს ქამარ – ხანჯალი.

სამოსის შიგნით კი აცვია „ბელიზიოლუარგი“ მისი თარგი გვაგონებს ახალუხს. იგი სიგრძით თემოს ფარავს. წინ შეხსნილია ყელის ძირიდან წელამდე და იკვრება ვერცხლის ღილებით. ზედა ტანს სარჩული უკეთდება და მაგრად იკვრება წელში. მას ხელის მტევნებამდე გრძელი და ვიწრო სწორად მიდგმული სახელოები აქვს. სახელოს ირგვლივ, წინა მხარეს და სახელოების მაჯებზე შემოვლებული აქვს „ბუზმენტი“. ასეთ სამოსთან ხმარობდნენ მოკლე და განიერ შარვლებს, რომელსაც სათავეში გაჭრილი ჟოლოსფერი ნაქსოვი ზონრებით იმაგრებდნენ. ზამთარში ეცვათ შალის შარვლები, ზაფხულში ლასტიკის ან სატინის. ესკიზზე ლევანს საზაფხულო სატინის შარვალი აცვია (18, გვ. 294.)

ფეხზე აცვია ღია ფერის, სხვადასხვა ქსოვილებით კომბინირებული ჩექმა, რომელიც ძალიან ემსგავსება რუსული ტიპის ჩექმას.

თავადი ლევანი (იხ. ესკიზი №17)

ესკიზზე თავად ლევანს აცვია მოდიფიცირებული ჩოხა. ამ კოსტიუმშია ის გამოწყობილი იმ კადრებშიც, როდესაც მასთან სახლში საზეიმო სტუმრიანობაა გაჩაღებული. ამ კოსტიუმში ასრულებს ის კომპოზიტორ არჩილ კერესელიძის არიას „ჩემო სტუმრებო“, რომელსაც ვაჟთა ვოკალური კვარტეტი უქმნის ფონს.

მოდიფიცირებული ჩოხა, რომელსაც მოხსნილი აქვს სახელოები. მუხლს ქვემოთ ეშვება. ჩოხის შიგნით აცვია სამოსი, შედარებით მოკლე ზომის. მისი გული სამკუთხედის ფორმის არის. იგი გაფორმებულია კანტებით და სამკუთხედის ფორმის ქართული ორნამენტებით. იგი უმკლავოა, მთლიანად შეკრული. ამ სამოსზე შემორტყმული აქვს ქამარ – ხანჯალი, სავარაუდოდ ვერცხლის. ხოლო, სამოსის შიგნით აცვია ახალუხი, რომლის მკლავებიც შეკერილია ზოლებიანი, ორნამენტებით გაფორმებული ხავერდის ქსოვილისაგან. ახალუხი მოკლეა და ნაოჭიანი, გული დახურულია და მაღალსაყელოიანი. ახალუხი შეკრულია თასმებით. მას მთლიანად ჩითის ქსოვილის სარჩული აქვს დადებული.

ამგვარ ჩოხა – ახალუხთან ხმარობდნენ მოკლე და განიერ შარვლებს, რომელთაც სათავეში გაჭრილი ჟოლოსფერი ნაქსოვი ზონრებით იმაგრებდნენ. ზამთარში ეცვათ შალის შარვალი, ზაფხულში კი ლასტიკის ან სატინის. ფილმში თავად ლევანს შარვლის ბოლო ჩაკეცილი აქვს ჩექმაში. ჩექმა რუსული ტიპისაა, თასმებით და ფოჩებით გაფორმებული. მას ხელში უჭირავს ქართული სასმისი ყანწი.

ბავშვთა ჩაცმულობა

ძველად ბავშვის სამოსი იმეორებდა დიდის სამოსის თარგს, ანუ იგი არ იკერებოდა რაიმე განსაკუთრებული თარგით და ქსოვილით. ასე ხდებოდა არა მარტო საქართველოში, არამედ მსოფლიოს სხვა ქვეყნებშიც. ბავშვის ტანსაცმელი უფროსთა სამოსის ზომებში შემცირებული ვარიანტი იყო. ანტიკური პერიოდიდან შუასაუკუნეებამდე არ იყო საჭიროება ბავშვებისათვის რაიმე ახალი გამოეგონებინათ, მაგრამ როდესაც მოდა გართულდა, განსაკუთრებით ბურგუნდიული, ესპანური როკოკოს ეპოქაში, საჭირო გახდა ბავშვებისათვის საკუთარი სამოსი შეექმნათ. ძველი ტრადიციის მსხვრევა XVIII საუკუნეში იწყება და XX საუკუნეში სრულდება. საბავშვო ტანსაცმლის მოდა XVIII საუკუნის II ნახევარში გაჩნდა ინგლისში (18, გვ. 159.)

XX საუკუნეში, რომელსაც ბავშვების საუკუნეს უწოდებენ, ეს პრობლემა გადაიჭრა. ბავშვებისთვის სპეციალურად შეიქმნა მსუბუქი, ჰიგიენური და პრაქტიკული სამოსი. ამ პერიოდში მთელს მსოფლიოში გაიხსნა საბავშვო მაღაზიები.

ბავშვი (იხ. ესკიზი №18)

ფილმში „ქეთო და კოტე“, ერთ – ერთ სცენაში ბავშვის პერსონაჟს ვხვდებით. ის გახლავთ ირაკლი ტაბლიაშვილი – ხუთი წლის, რეჟისორის ვაჟი. ეს პერსონაჟი გვაძლევს საშუალებას აღვწეროთ ამ ბავშვის ჩაცმულობა და საერთოდ, ვიმსჯელოთ იმ პერიოდის საბავშვო ჩაცმულობაზე საქართველოში.

ძველად ასეთი წესჩვეულება იყო. ბავშვს მამის ნაქონი სამოსი უნდა ცმოდა, რომ მისი ცხოვრება დღეგრძელი ყოფილიყო (18, გვ. 295). XIX საუკუნის მეორე ნახევარში იცვლება შეხედულებები ბავშვის სამოსზე და უკვე ჩნდება, არა მარტო საბავშვო შიდა სამოსი, არამედ ქურთუკები, შარვლები, ქუდები და სხვა.

ესკიზზე ვხედავთ, რომ ბავშვს აცვია ტყავის ქურთუკი, რომელსაც „ქეთირს“ უწოდებდნენ. ასეთი ქურთუკი ცენტრალურ კავკასიაში ფართოდ გავრცელებული სამოსი იყო. მას კერავდნენ ცხვრის ტყავისაგან, რომელსაც ბეწვიანი მხარე შიგნით ჰქონდა მოქცეული. იგი წელში იყო გადაჭრილი. როგორც ესკიზზეა ნაჩვენები, ქურქის ქვედა ნაწილი ოდნავი ნაოჭით ზედაზე იყო მიკერებული. სახელო გრძელია. წელში გადაჭრილია და შეკრულია ორი დედალ – მამალი დუგმით. მისი სიგრძე მუხლამდეა. საყელოს ირგვლივ, მაჯაზე, წინა კალთაზე და ბოლოში შემოვლებული აქვს ბეწვამობრუნებული ტყავი. გულზე დეკორაციის თვალსაზრისით მიკერებული აქვს საქილეები.

ბავშვს აცვია, განიერი ღია ფერის შარვალი, რომელიც ჩექმაშია ჩაკეცილი. ახურავს ქალაქური ტიპის ბეწვის ქუდი.

მსახური – (კარისკაცი) (იხ. ესკიზი №19)

ესკიზზე მსახურს ევროპულ ყაიდაზე აცვია: შავი ვიწრო შარვალი, თეთრი პერანგი, მოკლე ჟილეტი და ფრაკი.

„ფრაკი“ გამოჩნდა XVIII საუკუნეში. 1750 წლიდან თეთრი ფერის ფრაკებს ატარებდნენ. 1860 წლიდან კი ხმარობენ შავი ფერის ფრაკსაც. ფრაკთან

ხმარობენ თეთრი პიჟეს ჟილეტს. ჟილეტის შიგნით მსახურს აცვია თეთრი პერანგი. საყელო გადმოფენილია, მანჯეტები გახამებული. ჰალსტუხი, რომელიც მას უკეთია, არის ლენტის ფორმის. ჰალსტუხი იდებოდა კისერზე, შემდეგ მისი ორი ბოლო წინა მხარეს კვანძით იკვრებოდა ნიკაპის ქვეშ, კვანძი არანაკლებ ოთხი დიუმის უნდა ყოფილიყო. ასეთი ჰალსტუხი ძალიან მოხერხებული იყო.

ესკიზზე მსახურს ხელში უჭირავს ფერადი აბრეშუმის ქსოვილი, ფეხზე კი აცვია ყრუ და მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელი, ქუსლის სიმაღლე 5 – სმ. აღწევდა.

შარვალი გრძელია, წინ ირიბად აჭრილი, რომელიც ბოლოში ვიწროვდება.

ახალგაზრდა მსახურს ამშვენებს ვიწრო პატარა ულვაში, ქვედა ტუჩზე.

სიკო და ნიკო (იხ. ესკიზი №20)

კინტოების – სიკოს და ნიკოს როლებს მსუბუქად, ძალდაუტანებლად ასრულებენ ქართული სცენის თვალსაჩინო წარმომადგენლები: ვასო გომიაშვილი და გიორგი შავგულიძე. ეს გროტესკული, მსუბუქი კომედიური სახეები განსაკუთრებით სრულყოფილი სახეებია ფილმში. დაუვიწყარია ვასო გომიაშვილისა და გიორგი შავგულიძის დუეტი. ვისაც „ქეთო და კოტე“ უნახავს, სამუდამოდ ამახსოვრდება მათი სიმღერა: „ძმებო, როცა მოვკვდები“, ან „დავქორწინდეთ მათ“. ასევე დასამახსოვრებელია მათი კინტაურის ცეკვა და ა.შ. ეს დუეტი, შეიძლება, გადამწყვეტ მომხიბვლელობასა და ხალისს მატებს

ფილმს. მსახიობების როლებზე შერჩევა ბედნიერი შემთხვევის წყალობით მოხდა. როცა ფილმისათვის დუეტის კუპლეტების ჩაწერა მიმდინარეობდა, სრულიად შემთხვევით, ვასო გომიაშვილი და გიორგი შავგულიძე გადაღებებს ესწრებოდნენ. თავიდან ოპერის მომღერლები უნდა გადაეღოთ ამ როლზე, მაგრამ, როგორც ჩანს, მათი შესრულება ერთფეროვანი, სქემატური იყო. გომიაშვილმა და შავგულიძემ ოპერის მსახიობებისათვის საჩვენებელი ერთი კუპლეტი წაიმღერეს. მაშინ დირიჟორმა, შალვა აზმაიფარაშვილმა, მიმართა მათ: „აბა, ორკესტრთან ერთად იმღერეთ“! ამ მოულოდნელმა წინადადებამ, ცოტა არ იყოს, შეაცბუნა ისინი, მაგრამ მათ ამოცანას შესანიშნავად გაართვეს თავი და საბოლოოდ, რეჟისორებმა გადაწყვიტეს როლზე ისინი დაემტკიცებინათ და მათი ვარიანტი ჩაეწერათ.

შეიქმნა მართლაც საოცარი სახეები – სიკო და ნიკო.

კინტო და ყარაჩოღელი სხვადასხვა ჯურის ხალხია. კინტო უკანასკნელი დროის მცხოვრებია: გაქსუებული, დაღლარა, თახსირი კინტო ყარაჩოღელების გადაგვარებული მოდგმაა. კინტო თვალმანკიერია და გულხენეში; კინტო ჩიკორა კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელშიც ვაჟკაცური ელემენტი ძალიან ნაკლებადაა. სწორედ ასეთები არიან ფილმში სიკოს და ნიკოს პერსონაჟები. „კინტო“ – ნიშნავს კინწით, კისრით. თაბახის მზიდავს (კვინტი ძველებურად კუდიანებსაც ნიშნავდა) (15, გვ. 14.)

ფილმში სიკოს და ნიკოს აცვიათ კინტოს შარვლები, განიერი დაბოლოებებით. ზედა სამოსს წარმოადგენს ახალუხი და მოსაცმელი, რომელიც თითქმის იმეორებს ქართული ჩოხის თარგს. იგი წელშია გადაჭრილი და ნაოჭასხმული. მისი მკლავები მთელს სიგრძეზე ჩაუკერავია. ახალუხის გარშემო წელზე შემორტყმული აქვთ ვერცხლის ვიწრო ქამრები,

რომელშიც ჩაკეცილია ფერადი აბრეშუმის ქსოვილი, რომელსაც ცეკვის დროს იყენებდნენ აქსესუარად.

რაც შეეხება ახალუხს, მათ აცვიათ გრძელი ახალუხი, ნაოჭიანი, მის დასამზადებლად გამოიყენებოდა ფაბრიკული ქსოვილი, უმეტეს წილად სატინი. სახელოები სწორი იყო, გული დახურული და მაღალყელიანი. ახალუხს ჰქონდა ჯიბე. ახალუხი იკვრებოდა მარცხენა მხარეს, საყელოზე ოთხი ღილით. ახალუხს მთლიანად ჩითის ქსოვილის სარჩული ედო. ამგვარ სამოსთან ხმარობდნენ განიერ დაშვებულ შარვლებს, როგორც ესკიზზეა ნაჩვენები, რომელსაც სათავეში გაჭრილი ჟოლოსფერი ნაქსოვი ზონრებით იმაგრებდნენ. შარვალი იყო ლასტიკის ან სატინის.

ფეხზე უქუსლო ჩუსტები ან საგანგებოდ გარმონირებული, ეგრეთწოდებული, „დაწყობილი ჩექმები“ ეცვათ. გულზე ხმარობდნენ საათს ჯაჭვით.

თავზე ქეჩის ქუდს ატარებდნენ, ახალუხზე კი ვერცხლის ვიწრო ქამრებს, რომლებზეც, მორთულობის მიზნით, ზოგჯერ ვერცხლისქარქაშიანი ხანჯალი ეკიდათ.

სწორედ ამგვარი ტიპიური სამოსი მოსავთ აღნიშნულ გმირებს ფილმში.

ხანუმასთან ერთად მოცეკვავე (იხ. ესკიზი №21)

მოცეკვავე მამაკაცს აცვია მუხლებამდე დაშვებული, ორნამენტირებული მოდიფიცირებული ჩოხა. მისი მკლავები გრძელია და

ბოლომდე შეხსნილი. ჩოხას აქვს მეორე ვიწრო მკლავიც, რომელიც იდაყვს ქვემოთ სრულდება.

ჩოხის შიგნით აცვია ახალუხი, იგი სიგრძით თემოს ფარავს. წინ ჩახსნილია კისრიდან წელამდე. იკვრება ვერცხლის ღილებით, ახალუხს, როგორც წესი, სარჩული ედო. ის მაგრად იკვრებოდა წელზე. სამოსს ხელის მტევნებამდე გრძელი და ვიწრო მიდგმული სახელოები აქვს. სახელოს ირგვლივ, წინა მხარეს და სახელოების მაჯებზე შემოვლებული აქვს „ბუზმენტი“.

ქვედა ნაწილს წარმოადგენს ქართული შარვალი, რომლის ბოლოებიც აზიურ ჩექმებში აქვს ჩაკეცილი.

ჩოხის ზემოდან კი უკეთია ქამარ – ხანჯალი. ზედა ტუჩზე აქვს ვიწრო, ინგლისური ულვაში (18, გვ. 104).

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ნამუშევარი არ არის გონებაში რესტავრირებული, პირვანდელი სახით წარმოდგენილი, არამედ სწორედ ფრაგმენტულად შემორჩენილი ნაციონალური ელემენტების გამოყენებით შექმნილი შემოქმედებითი ნიმუშია. ხელოვნებაა, რომელიც ფილმში თხრობით – ილუსტრაციულ ხასიათსაც ატარებს.

გამვლელი ქალბატონი (იხ. ესკიზი №22)

ქალბატონს აცვია ქართულ ყაიდაზე: განიერი, მუქი ფერის ქართული კაბა და ქათიბი, თავზე ახურავს ჩიხტიკოპი, ხელში უჭირავს მოწნული კალათი. პერსონაჟს გრძელი ნაწნავები ამშვენებს.

ქართული კაბა ორი ინაწილისაგან შედგება: ზედატანისა და ქვედატანისაგან, რომლებიც ცალ – ცალკე იკერებოდა. კაბის ზედატანი სელის ქსოვილისგან იკერებოდა და იყო ექვსნაწილიანი. მას მთლიანად ედებოდა სარჩული. შესაკრავად ოქროს ან ვერცხლისყუნწიან დილებს იყენებდნენ. კაბას ვიწრო, ბოლოებში წაწვეტებული სახელო ჰქონდა.

ქვედატანი უკან, წელთან ნაოჭიანი იყო, რომელსაც სალტე ჰქონდა. კაბას მიტკალის სარჩულს უკეთებდნენ.

სარტყელი და გულისპირი სხვა ქსოვილისა იყო, რომელიც ფოჩებით ბოლოვდებოდა.

ესკიზზე ქალბატონს აცვია მაუდის ქათიბი, წინ შეხსნილი და ბეწვით გაწყობილი. გრძელი სახელოებით. ქათიბს მოიხმარდნენ XIX საუკუნის ბოლომდე. იგი ძირითადად იკერებოდა შინდისფერი ან მუქი წითელი ხავერდისაგან ან მაუდის ქსოვილისაგან.

ესკიზზე გამვლელ ქალბატონს ჩიხტიკოპი ახურავს. ასეთი სახის თავსაბურავი ამშვენებდა ქართველ ქალს. იგი შედგებოდა: ჩიხტის, თავსაკრავის, კოპის, ლეჩაქის და შუბლის ქინძისთავისაგან.

XIX საუკუნის 30 – იანი წლებიდან მკვიდრდება მაღალი ჩიხტი, ხოლო 70 – 80 – იანი წლების შემდეგ, შემოდის დაბალი ჩიხტი, რომელიც პირველად კახეთში შემოიღეს.

ჩიხტის დასამზადებლად გაშრეშილი ქალაღდის ზოლს ჭრიდნენ რგოლისებურად. მისი უკანა მხარე ბრტყელი იყო. ჩიხტის დაბლა კიდეზე შემოაკერებდნენ კანტს და თავსაკრავს შემოაკრავდნენ. თავსაკრავად იყენებდნენ აბრეშუმს და ხავერდს, ლეჩაქად კი იხმარებოდა მეტად თხელი და გამჭვირვალე თეთრი ქსოვილი.

რაც შეეხება ქალბატონის ჩაცმულობას, მის კოსტიუმში გამოყენებულია: სელის, მაუდის და ბეწვის ქსოვილთა სინთეზი.

სელის დამზადების ტრადიცია და მათი შეღებვა ტანისამოსისა და საყოფაცხოვრებო მოთხოვნილებებისათვის, დასაბამს იღებს უძველესი დროიდან. პეროდიტესა და ქსენოფორტეს ცნობებში შემონახულია ქსოვილთა და ტანისამოსთა ნაირსახეობანი, სახელდობრ: სელისა და მატყლის ქსოვილები, გრეხილებით გაწყობილი სელის კურტაკი, პაიჭები და წნული ფარები, ნაბდის სამკერდულები, სქლად ნაქსოვი პერანგები და სხვა. გამოიყენებოდა ბუნებრივი საღებავები. აღსანიშნავია, რომ 400 წლის შემდეგ სტრაბონი (ძვ. წ. 66 ა.წ. 24), იმეორებს პეროდოტეს ცნობას სელის კურტაკის შესახებ კოლხეთში, და ამავე დროს, ახალ ცნობასაც გვაწვდის. ამის გარდა, ამ ქვეყანაში დიდი წარმატებით გამოიყენებოდა: სელი, კანაფი, ცვილი და კუპრი. ამ ქვეყნის სელის ნაწარმი ძლიერ განთქმული იყო და გაჰქონდათ კიდევ უცხო ქვეყნებში.

საფეიქრო საქმიანობის დონე ძველ საქართველოში იმდენად მაღალი ყოფილა, რომ სოციალურად ყველაზე დაბალი ფენის წარმომადგენლებიც კი ნაირ – ნაირი ქსოვილისაგან შეკერილი ტანსაცმლით ყოფილან შემოსილნი, რაც საფეიქრო საქმიანობის უაღრესად განვითარებულ დონეზე მიუთითებს. განსაკუთრებით მაღალ დონეზე მდგარი სელის ნაწარმის წარმოება გაუმჯობესებული საქსოვი დაზგების გამო, რომლებიც, სპეციალისტების აზრით, ენათესავებოდა ეგვიპტის ჰორიზონტალურ საქსოვ დაზგას. მთელ მსოფლიოში გატანილი კოლხეთის სელის, ე. წ. „სარდონული“ ხასიათდებოდა მაღალი მაჩვენებლებით და კონკურენციას უწევდა ეგვიპტური სელის ნაწარმს (განსაკუთრებით აფრებისა და ბადეებისათვის) თავისი უტილიტარული, ესთეტიკური და ჰიგიენური მახასიათებლებით. სელის ტილოსაგან კერავდნენ თეთრეულს, ზედა სამოსს, ლოგინის თეთრეულს, ცხვირსახოცებს, უხეშ სქელ

ტილოს ამზადებდნენ მხატვრული წარმოებისათვისაც და ა.შ. დამახასიათებელია, რომ დასავლეთ საქართველოში ბოლო დრომდე იხმარებოდა სელის ძვირფასად მოქარგული პირსახოცები, ხოლო გრძელი ადგილობრივი ქსოვილისაგან დამზადებული გარეთა პერანგი ითვლებოდა მიწის მუშის ზაფხულის საუკეთესო სამოსად, სავლეთ მუშაობის დროს. სელის ტილოს დადებითი თვისებებია: მისი დიდი ჰიდროსკოპიულობა და სინესტის (სისველის) ძალიან სწრაფი (ოფლის გამოყოფის) აორთქლების უნარი. ეს ჰიგიენური პირობები ხელს უწყობდა კანის გაციებას, ამიტომ საქართველოს და ამიერკავკასიის სუბტროპიკულ რაიონებში სელის სამოსი გამოიყენებოდა მიწაზე მომუშავეთა სამოსად.

შალი გავრცელებული იყო ყველგან, რადგანაც წარსულში იხმარებოდა ქართული ეროვნული სამოსისა (ძირითადად მამაკაცისა) და მისი ლოკალური ვარიანტებისათვის (ოჯახში მოქსოვილი, შინნაქსოვი მაუდი, აგრეთვე შალი ტრადიციული მხატვრულ – დეკორატიული ნაკეთობებისათვის, ფარდაგები, ხალიჩები, ფარდები და ა. შ.).

მთიან რაიონებში თუშური ცხვრის მატყლისაგან მზადდებოდა (საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ, ხასიათდება მაღალი მაჩვენებლებით) ხაოიანი და უხაო ხალიჩები, მხატვრული ფარდაგები და ჯეჯიმები, გადასაკიდი ჩანთები, ხურჯინები, ცხენის აკაზმულობა, დეკორატიულ – ყოფითი ნაკეთობები და სხვა. ამ მატყლისაგან ამზადებდნენ სხვადასხვა ქსოვილს, თექისა და ქერის ნაკეთობებს, სხვადასხვა ხარისხის ადგილობრივ მაუდს. სწორედ მაუდის ქსოვილით არის შემოსილი ესკიზზე ეს პერსონაჟი, რომელსაც ქათიბის გარშემო ბეწვი ამშვენებს (70, გვ. 246).

სტუმარი – ახალგაზრდა ქალბატონი (იხ. ესკიზი №23)

სტუმარს აცვია ევროპული ყაიდის კაბა, რომელიც ირიბადაა აჭრილი და წელში გადაჭრილია. კაბის ქვედა ნაწილი შედგება რამოდენიმე ფერის სხვადასხვა ქსოვილისაგან. კაბის ზედა ფენა დეკორატიულად არის აწეული და დამაგრებულია ბაფთით. აწეულ ნაწილში კი ჩანს შიდა ფენები. კაბის გული ღრმად არის ამოღებული და გადმოფენილია დიდი ზომის საყელო, რომელიც გაფორმებულია ფერადი ბაფთებით.

სტუმრის ვარცხნილობა სადღესასწაულოა. რაც შეეხება ვარცხნილობას, ქალები და მამაკაცები ყოველთვის ძალიან დიდ დროს უთმობდნენ მას. ვარცხნილობა ქალს უფრო მომხიბვლელს ხდის, ხოლო მამაკაცში მისი ხასიათის თვისებებს უსვამს ხაზს.

ფილმის პერსონაჟს ესკიზზე, იმ პერიოდისათვის მოდური ვარცხნილობა ამშვენებს.

ვარცხნილობის ისტორიას თუ გადავხედავთ, ის ძირითადად დამოკიდებულია მოდაზე. ასირიელები, სპარსელები და ეგვიპტელები უპირატესობას ფუმფულა ვარცხნილობებს ანიჭებდნენ და ამისათვის იყენებდნენ პარიკებს. უძველესი დროიდან, ვარცხნილობებში დიდ როლს თამაშობდა თმის დახვევა და შეღებვა. ბერძნები ატარებდნენ მთლიანად დახვეულ, თავისუფლად დაყრილ ლოკონებს. ქალები ლოკონებს მაღლა იწევდნენ ლენტით. სწორი მოუვლელი თმა ბერძნებში გლოვის ნიშანი იყო. ძველ გერმანიაში პირიქით, გრძელი, გაშლილი თმები, თავისუფლებისა და ძალაუფლების სიმბოლო იყო. შუასაუკუნის გერმანიაში სწორი გაშვებული თმები იყო მოდაში და იგი ძირითადად ახალგაზრდა გაუთხოვარი გოგონების პრივილეგია გახლდათ, ხოლო გათხოვილი ქალები ატარებდნენ დაწნულ

თმებს, რომელთაც ჩაჩით იფარავდნენ. მხოლოდ გვიანი შუასაუკუნეების ეპოქაში დაიწყო გერმანელმა ქალებმა თავშიშველი სიარული, მოდის შესაბამისად. ამ დრომდე კი იმ ადგილებს, რომლებიც ჩაჩიდან ჩანდა, გულმოდგინედ იპარსავდნენ, რადგან თმის გამოჩენა არამოდურად ითვლებოდა.

რენესანსის ეპოქაში ვარცხნილობების მოდაში დიდი ცვლილებები შეინიშნებოდა. სწორედ რენესანსის ეპოქაში, თავსაბურავი გარდაიქმნა მორთულობად, ძირითადი მნიშვნელობა კი თმებს ენიჭებოდა. თმებში იწნავდნენ ლენტებს და სხვადასხვა მორთულობას. რენესანსის მოდა, ანტიკურის მსგავსად, უპირატესობას ანიჭებდა ღია ფერის თმებს. ამის გამო, შავთმიანი იტალიელები იწყებენ თმების გაღიავენას.

რეფორმატორულ მოძრაობას გერმანიაში მივყავართ ვარცხნილობის უბრალოებამდე. როგორც ქალებში, ისე მამაკაცებში. კაცები ატარებდნენ მოკლე თმას, რომელსაც თავის გარშემო ნახევარწრედ იჭრიდნენ, ქალები კი თმებს ჩაჩით იმაღავდნენ. ხოლოდ გამონაკლისის შემთხვევაში გვხვდება ნაწნავი ან გაშლილი თმა.

ესპანური მოდა ერთადერთია, რომელიც ვარცხნილობას განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს: თავის ფორმა საერთო სილუეტთან, პირველ რიგში კი, დიდ მრგვალ საყელოსთან მოდის მიმართებაში. ქალები თმას შუბლიდან მაღლა ივარცხნიდნენ, იკრავდნენ კეფაზე ნასკვში და მაღლა წევდნენ სპეციალური სამაგრით.

ოცდაათწლიანი ომის პერიოდში პოპულარული ხდება ბუნებრივი ვარცხნილობა. ქალის და მამაკაცის ვარცხნილობები მცირედ განსხვავდებოდა. თმებს ხანდახან იხვევდნენ შუბლზე ან სახის გარშემო, უკნიდან კი იწნავდნენ, ან იკრავდნენ და მაღავდნენ ბადის ქვეშ.

ვარცხნილობამ მეტ დახელოვნებას მიაღწია როკოკოს ეპოქაში, როდესაც თმის დაყენების სირთულემ პარიკების, მაქმანების, ყვავილების, ლენტების, სავარცხლების და ა.შ. გამოყენებით უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. წამყვან როლს ამ პერიოდში ასრულებდა საფრანგეთი. საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგ ვარცხნილობა გაუბრალოვდა, დამოკლდა და გაქრა პარიკები. როკოკოს ფუმფულა ვარცხნილობებმა უკანა პლანზე გადაიწია (18, გვ. 98).

კინოფილმის პერსონაჟს ესკიზზე თმის ქვედა ნაწილი გაშლილი აქვს, ხოლო ზედა ნაწილი კი შეკრული და მალა დამაგრებული. თუ გავითვალისწინებთ მის ევროპულ სამოსს, ეს ვარცხნილობა სავსებით მიესადაგება კოსტიუმს და არის საინტერესო.

მოცეკვავე ქალბატონი (იხ. ესკიზი №24)

მოცეკვავე ქალს აცვია ქართული კაბა, ღია ფერის, სახიანი ქსოვილისაგან შეკერილი. კაბის ქვედა ნაწილში ორრიგად განსხვავებული ფერის კანტები აქვს შემოყოლებული, რაც ახასიათებს ქართულ კოსტიუმებს. კაბას აქვს ვიწრო და გრძელი მკლავები. ქალბატონს წელზე შემორტყმული აქვს ორყურიანი, გრძელი ქართული ქამარი, ასევე კანტებით გაფორმებული. ზემოდან კი აცვია ქათიბი. თავზე ახურავს ჩიხტიკოპი და აქვს გრძელი ნაწნავი.

ესკიზზე თავსაკრავი მოქარგულია. თავსაკრავი ქარგაზე შემოიკერებოდა. ქარგა ხის იყო, მისი ორივე გვერდი გრძელი იყო, მას თავსა და ბლოში მოკლე ჯოხები ჰქონდა გადადებული. ჯოხებზე პაჭიჭები იყო წამოცმული. თავსაკრავს ოთხივე მხრიდან ჩითს წააკერებდნენ და ქარგაში ჩააბამდნენ. წაკერებული ჩითი იყო მიკერებული პაჭიჭებზე და ხვერდი აღარ

ფუჭდებოდა. თავსაკრავი თავიდან ბოლომდე ერთი სიგანის უნდა ყოფილიყო, მერე უნდა გაეწყოთ ჩიხტის მოყვანილობაზე და სადაც დასჭირდებოდათ, ნაპირებს შეუკერავდნენ.

ზოგს ტოტიანს ქარგავდნენ, ზოგს ვარდიანს. ვარდიანს 15 ფერის ძაფი სჭირდებოდა. ვარდს მწვანე ან ყვითელი ფერისას და „კუჭს“ უკეთებდნენ.

თავსაკრავს მძივითაც კერავდნენ. მარგალიტი ძვირფასი იყო, მიმროთი შეკერილს უფრო ნაკლები ფასი ჰქონდა. მიმრო წვრილი მძივი იყო. ნემსზე ააცვამდნენ სამ – სამ მძივს, კნეთელით ჩააბამდნენ. მძივით ნაქარგი ყვავილები შეიძლებოდა ერთმანეთზეც გადაებათ ან ერთმანეთისგან მოწყვეტილებიც ყოფილიყვნენ.

კნეთელი ძაფზეა გაკეთებული. ქვეშ ძაფი, ზემოდან კი ოქროსფერი აქვს გადაკრული იგი, როგორც სანთელში ამოვლებული ძაფი ისე ივლებოდა, ოქროსფერში.

არსებობდა მარგალიტიანი თავსაკრავებიც. კილიტი ოქროსფერი და მრგვალი იყო, შუაში ჩაჩხვლეტილი ჰქონდა და ხავერდში ჩააყოლებდნენ ხოლმე. უბრალო მძივებშიც კი შეიძლებოდა მისი ჩაყოლება. თავსაკრავს ხავერდის და აბრეშუმის ძაფითაც ქარგავდნენ, ოღონდ ძაფი დაურთავი უნდა ყოფილიყო (17, გვ. 72).

ლეჩაქს ქარგაზე ქარგავდნენ და ბასმავდნენ. ქარგას საცრისგან აკეთებდნენ. საცრის რკალს ალბობდნენ წყალში, ჭრიდნენ შუაზე და ორივე ნაწილს ერთმანეთზე გადააბამდნენ. ისე გაწევდნენ, რომ სამკუთხიანი ქარგა გამოსულიყო. ლეჩაქი რომ არ დაზიანებულიყო, რკალს გადააკრავდნენ ქსოვილს, გადაჭიმავდნენ ზედ ლეჩაქს და გარშემო თასმას შემოუჭერდნენ. შემდეგ ლეჩაქზე რომელიმე სახეს გადახატავდნენ. მარჯვენა ხელი ქარგის

ზემოდან უნდა ყოფილიყო ყაისნალით ხელში, მარცხენა ქარგის ქვევით, ძაფით თითო თვალში ყაისნალს ჩააგებდნენ და ძაფს ამოიღებდნენ დაბლიდან. შემდეგ ნემსზე ააგებდნენ რამდენიმე წვერშლილ აბრეშუმის ძაფს და ყაისნალით ნაკერში რუფიას აკეთებდნენ. შემდეგ კი შეკერილ ლეჩაქს აუთოვებდნენ ქალაღებს შუა.

ლეჩაქზე ჩიგინებს აკეთებდნენ, მაგრამ ლეჩაქი არ გაკეთდებოდა, თუ ნაპირში ორი ხრახნილი არ ექნებოდა. შეიძლება ერთი ხრახნილიც გაკეთებულიყო და ერთი წყალი (სწორხა ზოვანი სახე). კუთხეში მტევნებივით უკეთებდნენ, ამას ფათას ეძახდნენ. ვისაც ფათა ექნებოდა, ჩიგინებიც (პატარა ყვავილები) უნდა კეთებოდა. ჩიგინებს თრთვილის ყვავილსაც ეძახდნენ.

ლეჩაქის დაბასმვაც იცოდნენ. ბასმას წყალში ამოლესავდნენ, პატარა ჯოხზე ქინძისთავს დაამაგრებდნენ, ჩაასველებდნენ ბასმაში და ამით გამოყავდათ ყვავილები. შეიძლებოდა დაბასმულებს შუა ნაწილი მოექარგათ ყვითელი მალათათი. მალათა სირმასავით იყო და ძალიან ბრწყინავდა.

ლეჩაქების მოქარგვა და დაბასმვა სოფლებშიც იცოდნენ, მაგრამ თელავში შეკერილი ლეჩაქი განთქმული იყო. აქ შეკერილი ლეჩაქები დუშეთშიც მიჰქონდათ, სიღნაღშიც, რუსეთიდანაც კი ითხოვდნენ ქართველები. მოცეკვავეს ესკიზზე სწორედ მოქარგული და დაბასმული ლეჩაქი ახურავს.

მჭედელი (იხ. ესკიზი №25)

რეჟისორებს ფუქსავტურ „მაღალ საზოგადოებასთან“ დაპირსპირების მიზნით, ფილმში გამოყვანილი ყავთ დარბაისელი ქართველი მშრომელი

ხალხი: თბილისელი ბელასნები, ამქრები (რაც სურათში არის ნაჩვენები მჭედლების ეპიზოდურ სცენაში), თბილისის ქუჩებისა და ბაზრების კოლორიტული ფიგურებიც. მაყურებელს შთაბეჭდილება რომ არ დარჩენოდა, თითქოს იმ დროს თბილისის ყველა ფენაში ქეიფისა და დროსტარების მეტი არაფერი კეთდებოდა, ფილმში ჩართულია შრომის ამსახველი სცენები. სამოსი კი შემდეგნაირია:

მჭედელს აცვია ქართული ყაიდის განიერტოტებიანი შავი შარვალი, რომლის ბოლოებიც ჩაკეცილი აქვს შავ აზიურ ჩექმაში.

უკეთია ღია ფერის წინსაფარი, რომელიც ხელოსნისათვის აუცილებლობას წარმოადგენს. წინსაფარი არის თეთრი ფერის, სავარაუდოდ, ბამბის ქსოვილისაგან შეკერილი. წინსაფარი ყველაზე ძველი სამოსის შეუცვლელი და ნაწილია.

ხელოსანი ატარებს გაკრეჭილ თმას და ულვაშებს.

ქეთოსთან ერთად მომღერალი (იხ. ესკიზი №26)

მომღერალ გოგონას აცვია ქართული ყაიდის ღია ფერის კაბა, წელში გადაჭრილი და ირიბად აჭრილი. მისი ზედა სამოსი ექვსნაწილიანია. აქვს ორმაგი სახელო. შიდა სახელო ვიწროა და ხელის მტევანთან სრულდება. იგი ზოლებიანი ქსოვილისაგან არის შეკერილი. გარე სახელო იგივე ქსოვილისაა, როგორც ქვედა ნაწილი. მისი შიდა მხარე შეხსნილია და გრძელია, ფიგურულადაა აჭრილი, ადგილ-ადგილ არის დამაგრებული

ერთმანეთზე ისე, რომ ღია ნაწილებში ჩანს შიდა სახელო. გარე სახელოს ქსოვილი გარშემო დამუშავებულია მუქი ქსოვილის კანტით.

ზედა ნაწილის გულისპირიც ზოლებიანი ქსოვილით არის შეკერილი. წელზე უკეთია ქართული ორყურიანი ქამარი, მუქი ფერის. იგი კაბის ბოლომდე ეშვება.

მომღერალი გოგონას ვარცხნილობა, ოთხი გრძელი ნაწნავია. იმპერიოდში გრძელი თმა ქალის სილამაზის ნიშანი იყო. რაც შეეხება ნაწნავებს, როგორც ხელოვნური, ისე ბუნებრივი თმისაგან გაკეთებული, თითქმის ყველა ეპოქაში პოპულარულ დეტალად ითვლებოდა ქალის ვარცხნილობებში.

ეგვიპტეში ხელოვნური ნაწნავი არა მარტო მოდურ დეტალად ითვლებოდა, არამედ საზოგადოებრივ მდგომარეობასაც განსაზღვრავდა, ნაწნავი მოდური იყო შუა საუკუნეების როკოკოს სტილის, მამაკაცის ვარცხნილობაშიც კი (18, გვ. 98).

ახალგაზრდა ქალიშვილი (იხ. ესკიზი №27)

ახალგაზრდა ქალიშვილი ამ ესკიზზე გამოსახულია ქართული კაბით. კაბა ორნაწილიანია. საკაბე მასალად თეთრ და ცისფერ აბრეშუმს იყენებდნენ. სარტყელ – გულისპირი სხვა ქსოვილისაგან იკერებოდა. ამ შემთხვევაში გულისპირი მოქარგულია. კაბას გული ოთხკუთხედისებურად აქვს ამოღებული და ირგვლივ მუქი ფერის ქსოვილით არის შემოკანტული. იგივე

კანტით არის გაწყობილი კაბის სახელოები. სახელოები ვიწროა და მაჯასთან ბოლოვდება ერთ ანუ ყოშით.

კაბის ქვედა ნაწილი გრძელია და ირიბად აჭრილი. ქართული კაბის სარტყელი ორყურიანია, ვიწრო და გრძელი. კაბის ბოლომდე დამკვებული. ასეთი ქამარი მარგალიტით ან მძივით იყო ნაქარგი.

ქალიშვილს თავზე ახურავს ჩიხტიკოპი, რომელიც გაფორმებულია ძვირფასი თვლებით. მას ამშვენებს ერთი გრძელი ნაწნავი.

ქსოვილი რომლითაც კაბაა შეკერილი, აბრეშუმისაა. აბრეშუმი ნატურალური ბოჭკოა. მიიღება აბრეშუმის ჭიისაგან, რომელიც თუთის ფოთოლს ჭამს. აბრეშუმის ქსოვილი ფასდება ბზინვარებით. მისი სამშობლო ჩინეთია. აბრეშუმის დამზადება ჩვ.წ.აღ.მდე III საუკუნიდან VI საუკუნემდე გასაიდუმლოებული იყო. ქსოვილი ევროპაში მზა პროდუქციის სახით შედიოდა. ალექსანდრე დიდის დროს, აბრეშუმს რომაელები ოქროზე ყიდულობდნენ. იმპერატორი უსტინიანეს დროს მისი წარმოება ბიზანტიაში იწყება, შემდეგ კი არაბეთში და იტალიაში, ბაროკოს ეპოქაში კი საფრანგეთშიც. მისი დამზადება საქართველოშიც კარგად იყო განვითარებული, განსაკუთრებით, დასავლეთ საქართველოში. აბრეშუმს იყენებდნენ სადღესასწაულო ტანსაცმლისათვის და ინტერიერისათვის. ქსოვილის სახე ორივე შემთხვევაში ერთნაირი იყო. რენესანსის ეპოქაში აბრეშუმზე გაჩნდა მცირე ზომის ნახატები. ასეთ ქსოვილს სამოსისათვის იყენებდნენ. XVII საუკუნიდან ნახატი ქსოვილზე განსხვავდებოდა, მამაკაცისა და ქალის სამოსისათვის (26, გვ. 68).

ესკიზზეა ახალგაზრდა ქალიშვილს კაბის გულისპირი მოქარგული აქვს. რაც შეეხება ნაქარგს, გამოყენებულია ქსოვილის გაფორმების განსაკუთრებული ტექნიკა – ფერადი ან მეტალის ძაფის გამოყენებით. ამ

ტექნიკას იყენებდნენ უძველეს დროშიც. ქარგავდნენ, პირველ რიგში, საეკლესიო და მაღალი საზოგადოებისათვის განკუთვნილ სამოსს. ბაროკოს პერიოდში ქარგვის ტექნიკა და მისი სირთულე პიკს აღწევს. ყურადღება ექცევა მდიდრულ, ძირითადად, ოქროს რელიეფურ მოსართავეებს.

ესკიზზე ქალიშვილს სახელოების ენაც მოქარგული აქვს. რაც შეეხება მოდას, სარტყელი, გულისპირი და ყერთმაჯები ერთნაირად უნდა მოქარგულიყო. ხატავდნენ თხელ მუყაოზე რაიმე სახეს და გამოჭრიდნენ, შემდეგ დააბლანდავდნენ სარტყელზე და მას ქარგაზე გაჭიმავდნენ. მაქოზე ოქრომკერდი იყო დახვეული და იმით ქარგავდნენ.

მეეტლე (იხ. ესკიზი №28)

ესკიზზე მეეტლეს აცვია განიერი შარვალი. მისი ბოლოები ჩაკეცილი აქვს ქუსლიან ჩექმაში. მეეტლე შემოსილია სქელი მაუდის ქსოვილისაგან შეკერილი ქურთუკით, რომელიც გვერდებზე იკვრება. ქურთუკს მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ღილები აქვს დაკერებული, მკლავები კი განიერია, მანუეტით. ქურთუკზე შემორტყმული აქვს ტყავის შავი ქამარი. ქამარი სამოსის მნიშვნელოვანი დეტალია, ამავედროულად ამსუბუქებს კოსტიუმის სიმძიმის შეგრძნებას მხრებზე.

ბრტყელი სარტყელი მსოფლიოს მრავალი ხალხისთვისაა ცნობილი. სარტყელს სქართველოში ქამარს უწოდებენ. სიტყვა ქამარი სულხან – საბას განმარტებით, თურქული წარმოშობის არის და ქართულად ზოსტერი – ეწოდება.

ძველად სარტყელი დაუმუშავებელი (ხამი) ტყავისაგან მზადდებოდა. სარტყელის დასამზადებლად სხვადასხვა ასაკის საქონლის ტყავს იყენებდნენ. (53, გვ. 126.)

რაც შეეხება ქსოვილს, რომლისგანაც დამზადებულია ესკიზზე გამოსახული ზედა სამოსი, მაუდისაა. მაუდი არის მჭიდროდ ნაქსოვი ბუსუსებიანი შალის ქსოვილი, რომელიც 1477 წლიდან ტონს აძლევდა ევროპულ მოდას. იმ დროისათვის დიდ წარმატებას მიაღწია ინგლისური შალის გადამუშავებამ და მაუდის წარმოებამ. მოგვიანებით კი, ფლორენციამ აიტაცა მისი წარმოება, რომელიც შემდეგ გამდიდრდა მაუდის წარმოებით და ამ ქსოვილით საზღვარგარეთ ვაჭრობით.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მაუდი საქართველოშიც აქტუალური და მოდური იყო, განსაკუთრებით, მამაკაცის სამოსში.

ესკიზზე მეეტლეს აქვს ჩიბუხი. ახურავს მაღალი ქუდი და ამშვენებს წვერ – ულვაში.

XIX საუკუნეში წვერები და ულვაშები მამაკაცური ძალისა და თავისუფლების სიმბოლო იყო. მათი შეჭრა სამარცხვინოდ ითვლებოდა. მათი ფორმა არა მარტო მოდის მიხედვით იცვლებოდა, არამედ პოლიტიკური მრწამსისა და ადამიანის მსოფლმხედველობის მიხედვითაც.

წვერ – ულვაშისა და ვარცხნილობის მოდა საოცარი თანმიმდევრობით იყო ერთმანეთზე დამოკიდებული: თუ გრძელ ვარცხნილობას ატარებდნენ, წვერი მოკლდებოდა და პირიქით. მაღალი საზოგადოება გავლენას ახდენდა წვერ – ულვაშის მოდაზე.

ძველ ეგვიპტეში საკუთარ წვერ – ულვაშს იპარსავდნენ და ხელოვნურს ატარებდნენ. ესპანეთის მეფემ კი ხელოვნური წვერ – ულვაშის ტარება სასტიკად აკრძალა 1351 წელს (18, გვ. 104).

აღმოსავლური ეკლესია წვერების გაპარსვას წარმართულ ჩვეულებად მიიჩნევდა. 1551 წელს რუსეთის სასულიერო პირთა კრებაზე განაცხადეს, რომ წვერის გარეშე სასუფეველში მოხვედრა შეუძლებელი იქნებოდა. უკვე XX საუკუნეში, წვერ – ულვაშის მოდას მსახიობები განსაზღვრავდნენ.

კინოფილმი „ქეთო და კოტე“, რომელიც მდიდარია პერსონაჟთა ვიზუალური მრავალფეროვნებით, ნათლად ასახავს იმ ეპოქის საქართველოს სურათს ამ მიმართულებით. ჩვენ ვხედავთ, რომ თითოეული ესკიზზე მამაკაცები გამოსახულნი არიან სხვადასხვა ფორმის წვერითა და ულვაშით, ასევე სხვადასხვა სახის საინტერესო ვარცხნილობით.

სტუმარი (იხ. ესკიზი №29)

აღსანიშნავია ამ მამაკაცის ჩაცმულობა. მას აცვია იმერული ჩოხა, რომლის კალთებიც ქამარში აქვს ჩაკეცილი. ჩოხა გაფორმებულია საქილეებით. ჩოხის შიგნით აცვია თეთრი ევროპული აბრეშუმის პერანგი, ყელზე შავი ფერის მცირე ზომის ბაფთით. წელზე შემორტყმული აქვს ქართული ქამარ-ხანჯალი, ხოლო თავზე ახურავს დაბალი ცილინდრი.

რაც შეეხება იმერულ ჩოხას, მის შესაკერად ხმარობდნენ იონურ და მეგრულ შალს, აგრეთვე, რუსულსაც. ჩოხის ეს ტიპი XIX საუკუნის

ბოლომდე საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებული. ჩოხა ტანზე კარგად არის შემოკვართული და გაწყობილია საქილეებითა და ქილებით, კალთები კი საკმაოდ სრულია. იმერული ჩოხა გრძელია, მკლავებში ფართო, მისი მკლავები შეხსნილია იმ მიზნით, რომ შიგ უფრო მეტი სიგრილე შესულიყო. ჩოხას გული ამოჭრილი აქვს. შემოკვრებული აქვს ყაითანი. შესაკრავად გამოყენებულია ღრიდილოები.

სტუმარს ასევე აცვია ევროპული ყაიდის ბამბის ჯიბიანი შარვალი და შავი უქუსლო ფეხსაცმელი. აქვს პატარა ვიწრო ულვაში.

ზემოთ აღწერილი ჩოხა არის შალის, პერანგი აბრეშუმის, ხოლო შარვალი კი ბამბის. ამ კოსტიუმში გამოყენებული ქსოვილების შექმნისა და დამუშავების ტექნოლოგიური მიმდინარეობა შემდეგნაირია:

ქსოვილის გარეგნული სახის მისაცემად, გასაკეთილშობილებლად და ყველა იმ თვისების მისანიჭებლად, რომელიც საჭიროა მისი გამოყენებისათვის დანიშნულების მიხედვით, საჭიროა ქსოვილებზე ჩატარდეს მთელი რიგი ქიმიური, ფიზიკომექანიკური ოპერაციები. ქიმიური დამუშავების დროს ქსოვილებს ამორებენ სხვადასხვა მინარევებს, ცხიმოვან ნივთიერებებს, რის შემდეგაც უმჯობესდება ქსოვილის თვისებები. ამ დროს გამოიყენება: მჟავები, ტუტეები, დამჟანგავი და აღმდგენი ნივთიერებები და სხვა, ხოლო ფიზიკომექანიკური დამუშავება ქსოვილებს ანიჭებს გაზრდილ სიმტკიცეს, ამცირებს კლებადობას. ქსოვილის დახაოიანებით, გაკრეჭვით, თბური – დანამვითი და სხვა პროცედურებით.

ქსოვილის გამოყვანის ოპერაციებია: 1 – წინასწარი გამოყვანა – გატრუსვა, სახამებლის მოცილება, გამოხარშვა, გაშრობა; 2 – ღებვა; 3 – ბეჭვა ანუ მოჩითვა; 4 – დამამთავრებელი ოპერაციები – აპრეტირება, სიგანის გათანაბრება, დაკეცვა, დაუთავება.

ესკიზზე მამაკაცს აცვია ბამბის ქსოვილისაგან შეკერილი შარვალი. საქსოვი დაზგიდან ჩამოხსნილი ბამბის ქსოვილი ხამი სახისაა, რომელიც თავისი თვისებებით არ აკმაყოფილებს მისგან დამზადებული ნაწარმის საჭირო მოთხოვნებს, რისთვისაც ეს ქსოვილი საჭიროებს გამოყვანას. საქსოვი დაზგიდან მიღებულ ქსოვილს ახარისხებენ, დადაღვენ, გადააკერებენ ერთმანეთს. მიიღებენ ქსოვილის უწყვეტ ლენტს, რომელიც შემდეგ უკვე გადის ტექნოლოგიური დამუშავების შემდეგნაირ ოპერაციებს: 1) წინასწარი გამოყვანა: I – გატრუსვა; II – სახამებლის მოცილება; III – გამოხარშვა; IV – მერსერიზაცია; V – გათეთრება; VI – გახაოიანება. 2) ღებვა. 3) დაჩითვა. 4) საბოლოო გამოყვანა: I – აპრეტირება; II – სიგანის გათანაბრება; III – დაკეცვა, დაუთავება.

ესკიზზე მამაკაცი შემოსილია შალის ქსოვილის ჩოხით. იმისათვის, რომ ქსოვილმა მიიღოს დასრულებული სახე, მოქსოვილ შალის ქსოვილს გამოყვანამდე ამოწმებენ, დადაღვენ, გაასუფთავებენ, ამოკერავენ დაზიანებულ ადგილებს, დაახარისხებენ და გადააკერებენ ერთმანეთზე. ასხვავენ სხვადასხვა წესით დამზადებულ ქსოვილებს; ვარცხნითი წესით, ნახევრად ვარცხნითი და აპარატული წესით მიღებული ნართისაგან დამზადებულს. ვარცხნითი წესით დამზადებული ქსოვილი, რომელიც არის საჩოხე გამოყვანისას გადის შემდეგ ოპერაციებს: 1 – წინასწარი გამოყვანა: 1) შეტრუსვა; 2) თერმოფიქსაცია; 3) გამოხარშვა; 4) გარეცხვა; 5) სველი დეკატირება. II – ღებვა. III – დამამთავრებელი ოპერაციები: 1) გაკრეჭვა (გასუფთავება); 2) აპრეტირება; 3) მისაქსელის ხაზზე გათანაბრება; 4) დაწნეხვა; 5) დამამთავრებელი ოპერაციაა დეკატირება.

ნატურალური შალის ქსოვილები ხასიათდებიან სიმსუბუქით, სითბოს დამცავი უნარით. საერთოდ შალის ქსოვილები იყოფა შემდეგ ქვეჯგუფებად: სუფთა შალის – კამვოლური; კამვოლური ბამბანარევი შალი; წმინდა მაუდის,

სუფთა შალის, მინარევებიანი შალის, ხამი მაუდის სუფთა შალის, ხამი მაუდის, მინარევებიანი შალის ქსოვილები.

შალის ქსოვილები არის ტილოს, სარჟის, წვრილსახოვანი გადახლართვის, ხოლო უმცირეს ნაწილს წარმოადგენს დიდსახიანი გადახლართვები. სუფთა შალის გამოშვებაში დიდი ხვედრითი წილი უჭირავს კრეპოვანი სტრუქტურების მქონე ქსოვილებს, რომლებიც მზადდება მომეტებული გრეხილი ნართისაგან (10, გვ. 20).

ესკიზზე მამაკაცს აბრეშუმის პერანგი აცვია. ნატურალური აბრეშუმის ქსოვილების გამოყვანა კი შემდეგნაირია: I – წინასწარი გამოყვანა; 1. შეტრუსვა; 2. გამოხარშვა; 3. გათეთრება; II – ღებვა; III – ბეჭდვა ანუ დაჩითვა; IV – დამამთავრებელი ოპერაციებია. 1. გაკრეჭვა – გასუფთავება; 2. ქსოვილის გამოცოცხლება; 3. აპრეტირება; 4. გაგანიერება და შრობა; 5. დაკეცვა და დაუთოვება; 6. დარბილება; 7. მისაქსელის ხაზზე გათანაბრება (1, გვ. 28).

ქსოვილის ზედაპირის სტრუქტურას დიდი მნიშვნელობა აქვს, ძირითადად მზადდება ერთგვაროვანი გლუვზედაპირიანი ქსოვილები, რასაც განსაზღვრავს ქსოვილს ხასიათი. ზოგ ქსოვილს აქვს ერთსახიანი წაღმა და უკუღმა პირიანი ზოლებიანი სახე, ქსელისა და მისაქსელის მიმართულებით. უმეტეს ქსოვილებში მკვეთრად გამოკვეთილია წაღმა – უკუღმა პირი. ზოგ ქსოვილს კარგი პირი აქვს გაზრდილი სიგლუვის.

ქსოვილის ზედაპირის სტრუქტურას ძირითადად ქმნის ქსელის ან მისაქსელის, ერთ–ერთი ძაფი მაგალითად: სატინაში ფიგურირებს მისაქსელის ძაფი, ხოლო ატლასში ქსელის. ზოგჯერ კი, ორივე ძაფი მონაწილეობს. მაგალითად: სარჟა, ტილო და ა.შ. ქსოვილის წაღმა და უკუღმა პირის გასარკვევად ყურადღება ექცევა იმას, თუ რომელ მხარეს არის მკვეთრად გამოხატული ნახატები, აგრეთვე ხაოს არსებობას და მიმართულებას,

დიაგნოზის სიდიდეს. ერთსახიანი ქსოვილების დროს წალმა და უკუღმა პირი ერთნაირი სტრუქტურისაა, მაგალითად: შოტლანკა, ბოსტონი, პოპლინი, მაუდი და სხვა. რადგანაც წინა ესკიზებში აღწერილი იყო სხვადასხვა სახის ქსოვილების ტექნოლოგია, ამ ნაწილში განხილულია ხამი ქსოვილების გამოყვანის ტექნოლოგიური მიმდინარეობა, რის შემდეგაც ქსოვილი უკვე მზა პროდუქციაა და შეიძლება მისი კერვისათვის გამოყენება როგორც სასცენო, ასევე საყოფაცხოვრებო დანიშნულებით.

სტუმარი (იხ. ესკიზი №30)

აღსანიშნავია, რომ ესკიზზე წარმოდგენილ სტუმარს აცვია იმერული ჩოხა – ახალუხი ქართული ქამარ – ხანჯლით და მხრებზე დამაგრებული აქვს სამხრეები – ეპოლეტები.

ეპოლეტი ფრანგული სიტყვაა და მხარს ნიშნავს (18, გვ. 139). ეს არის სამხედრო მოსამსახურეთა სადემონსტრაციო ფორმაზე მიმაგრებული, საზეიმო თვალსაზრისით გაფორმებული ვიწრო სამხრეები, რომლებსაც ბოლოები მომრგვალებული აქვთ და მათზე განმანსხვავებელი ნიშნები აკერიათ. ატარებდნენ რუსეთის სამხედრო ოფიცრები, გენერლები და ადმირალები. ასეთ სამხრეებს ხმარობდნენ მეფის სამსახურში მყოფი მამაკაცებიც. სავარაუდოდ თავადი ლევანის ეს სტუმარი თუ მისი ჩაცმულობიდან გამომდინარე ვიმსჯელებთ, საქართველოში მეფის ნაცვლის სამსახურში იყო.

ესკიზზე სტუმარს ჩოხის შიგნით აცვია ახალუხი, წელზე კი ქამარ – ხანჯალი ამშვენებს.

ამ პერსონაჟს ფეხზე აცვია აზიური შავი ჩექმა.

ვარცხნილობა გრძელი და წინ გადმოშვებულია, მას ასევე ამშვენებს ულვაში.

სტუმარი (იხ. ესკიზი №31)

სტუმარ ქალბატონს ერთ–ერთ კადრში აცვია ქართული ყაიდის ერთიანი კაბა. კაბა კრინოლინიანია. კაბის ზედა ნაწილი ტანზეა მოყვანილი. მკერდზე კი, ჩადგმული აქვს გასხვავებული ფერის ქსოვილი. მასზე, დეკორატიული თვალსაზრისით, დაკერებულია ღილები (სავარაუდოდ ძვირფასი). კაბის სახელოები შეხსნილია და ჩანს შიდა საცვლის ვიწრო სახელოები. კაბის ქვედა ნაწილი ირიბადაა აჭრილი. შეკერილია სახიანი მოხატული, აბრეშუმის ქსოვილისაგან. წელზე უკეთია ქართული ორყურიანი ქამარი. თავზე კი, ახურავს ჩიხტიკოპი. მისი ვარცხნილობა მოკლეა და უკან არის შეკრული.

რაც შეეხება მისი კაბის ქვედა ნაწილს, ის მოხატული ქსოვილისაგან არის შეკერილი. საქართველოში სამღებრო საქმე ძალიან მაღალ დონეზე იდგა. მტკიცე, გაუხუნავი ბუნებრივი საღებავების გამოყენება, ღებვის საიდუმლო ხერხები თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. ჰეროდოტეს ცნობით, ქართველურ ტომებში, არა მარტო ქსოვილების ქსოვა, არამედ მათი ძვირფასი საღებავებით მოხატვაც ყოფილა გავრცელებული. საღებავები იმდენად გამძლე ყოფილა, რომ ქსოვილები გარემო პირობების ზეგავლენით კი არ ხუნდებოდა, არამედ ისე იხეოდა, რომ თავის პირვანდელ ფერს ინარჩუნებდა. ჰეროდოტე გაკვირვებულია კავკასიის მთიანეთში გავრცელებული საღებავების მაღალი

თვისებებით. მისი გადმოცემით, აქაური საღებავები – „გაუხუნავი და გამძლეა“. ეს სამღებრო საქმის დიდ განვითარებაზე მიუთითებს და თავის მხრივ, უშუალო კავშირშია საფეიქრო საქმიანობასთან. ბერძენი ისტორიკოსი საღებავებზე როცა ლაპარაკობს, ქსოვილის მოხატვის არსებობაზეც მიუთითებს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საღებავის დამაგრება ქსოვილზე ე.წ. მოხატვის ან მოჩითვის წესით, განსაკუთრებულ ტექნოლოგიურ რეჟიმს მოითხოვს და ჩვეულებრივ შეღებვაზე გაცილებით რთულია. ამიტომ იქ, სადაც ქსოვილების მოხატვა იცოდნენ, სამღებრო საქმეც უაღრესად განვითარებული იქნებოდა და რასაკვირველია, თვით ქსოვილისა და ნართის შეღებვის საქმიანობას საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია ექნებოდა. ბუნებრივი ორგანული ნაერთები, რომლებსაც დებულობდნენ მცენარეებიდან (ინდიგო, ალიზარინი, კუმპეში) ან ცხოველებიდან და მწერებიდან (პურპური, კოშენილი) და ა. შ. (70, გვ. 243).

ესკიზზე სტუმარ ქალბატონს სავარაუდოდ ძვირფასი საღებავით მოხატული ქსოვილისაგან შეკერილი კაბა აცვია.

მხატვარი, ფილმში გამოყენებულ კოსტიუმებში, სხვადასხვა ტექნიკის დახმარებით, ფერადოვანი გამით, აქსესუარებისა თუ სხვა დეტალების დახმარებით, მაქსიმალურ გამომსახველობას აღწევს.

გამვლელი ქალი (იხ. ესკიზი №32)

ფილმის ერთ – ერთ კადრში ნაჩვენებია ხანშიშესული ქალი. მას აცვია ქართული კაბა, ირიბად აჭრილი, დანაოჭებული. ზემოდან კი შემოსილია უსახელო მოსასხამით.

თავზე სავარაუდოდ, შალის ქსოვილის თავსაფარი აქვს შემობურული.

ხელში უჭირავს ბოხჩა. ბოხჩას იყენებდნენ ნივთების შესაკრებად და გადასატანად. ის მიიღება დიდი ზომის ოთხკუთხა ქსოვილისაგან, რომლის ბოლოებსაც ერთმანეთში კვანძავდნენ.

როგორც ჩაცმულობა ადასტურებს, გამვლელი ქალი დაბალი ფენის წარმომადგენელია.

ყარაჩოღელთა ტანისამოსი (იხ. ესკიზი №33)

ფილმში დიდი ოსტატობა გამოავლინა ყარაჩოღელთა ჯგუფმა: რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა სერგო ზაქარიაძემ, ს. ბაქრაძემ, მ. მგელაძემ აგრეთვე, ახალგაზრდა მსახიობებმა: ზ. ლეჟავამ, ი. ქოქრაშვილმა, გ. გელოვანმა. მაღალი შეფასების ღირსია მსახიობთა რომანტიკული პათოსი, კოლორიტულობას მატებს კინოსურათს და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფილმის წარმატებაში.

ყარაჩოღელების ეპიზოდმა წარმოშვა სიყვარულის პოეზია, რამაც ფილმს განუმეორებლობა და მაყურებლის აღიარება მოუტანა. მაღალმხატვრული ღირსებებით აღბეჭდილმა ეპიზოდებმა წარუშლელი

შთაბეჭდილება დატოვა მაყურებელზე, გაიკაფა გზა მსმენელის გულისაკენ. აქ მხოლოდ ყარაჩოღელთა სერენადას ანუ, როგორც ხალხი უწოდებს, მუხამბაზის მაგალითის დასახელებაც საკმარისია. განუმეორებელია, აგრეთვე, ყარაჩოღელების ცეკვა შანდლებით, რომელიც ისე მოსწონებია ილიკო სუხიშვილს, (ამ ფილმის ქორეოგრაფიულ ნაწილზე მუშაობდა), რომ შემდეგ ეს ცეკვა „ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის“ რეპერტუარში დაუტოვებია.

ორიგინალურად გადაწყვეტილი ყარაჩოღელთა ეპიზოდები, თამამად უნდა მივაკუთვნოთ ფილმის საუკეთესო კადრებს. ფილმის დამდგმელებმა და კომპოზიტორმა, ამ ჭეშმარიტად ბრწყინვალე სცენაში სათანადო გამომგონებლობა და გემოვნება გამოავლინეს.

ყარაჩოღელი დარბაისელი, ჩასპანდი, გულმართალი, პატიოსანი რაინდი იყო, გარეგნულად წარმოსადეგი, მხარბეჭიანი, ბრგე და პირბუდალი. ყარაჩოღელი ანუ „ყარაჩოხელი“ ნიშნავს შავჩოხიანს. ის ხელოსანთა ფენის წარმომადგენელი იყო (15, გვ. 43).

ყარაჩოღელებს ეცვათ შავი შალის ჩოხა, გრძელკალოებიანი, მოკლენაოჭიანი და ორჩაქიანი. ჩოხის ნაპირები დამუშავებული იყო ბუზმენტის ბრტყელი ჩაფარიშით. ეცვათ აგრეთვე ახალუხი, განიერი შარვლები და წალები.

ესკიზზე ყარაჩოღელს ჩოხის შიგნიდან აცვია: წითელი აბრეშუმის დომლულგაკეთებული და გულამოჭრილი პერანგი, ზემოდან კი შავი ატლასის ან სატინის წვრილნაოჭიანი ახალუხი, რომელიც გვერდზე იკვრება. ღილები ყაითნისა აქვს. რაც მეტი ღილი ჰქონდა მას, მით უფრო ლაზათიანად ითვლებოდა. მას სამი ჯიბე ამშვენებს: ორი გარედან და ერთი შიგნიდან. ახალუხი იკვრებოდა წითელი ფერის.

ყარაჩოდელებს ჩოხა ორი სახის ეცვათ: ნაოჭიანი და უნაოჭო. გულზე მარჯვნივ და მარცხნივ გაკეთებული ჰქონდათ საკვესები. ამ საკვესებში ქალის ნახევარი თითი თუ ჩაეტეოდა. მას არ ხმარობდნენ. ეს ისე, შნოს გულისთვის იყო გაკეთებული. ჩოხა არასოდეს იკვრებოდა, ისე იყო შეკერილი, რომ პირი პირს არ უნდა მისდებოდა და ჩოხის ქვეშ ახალუხი უნდა გამოჩენილიყო.

ესკიზზე ყარაჩოდელებს განიერი შარვალი აცვია. შარვალი, განსაკუთრებით ქობაჩი, შავი შალისაგან იკვრებოდა, თავებში აბრეშუმის ფოჩებიანი ხონჯარი ჰქონდა გაყრილი. შარვლის ფართო ტოტები შიგნიდან ჰქონდა ჩამაგრებული, საცვეთების ჩარჩუბალებში. საშარვლე ქსოვილებს იძენდნენ დაღესტნელი ლეკებისაგან. შარვალს საბუმიანი ერქვა. მისი უბე სამი ნაჭრისაგან იკვრებოდა. საშინაოდ იცვამდნენ ქოშებს, საგარეოდ ხმარობდნენ ყაფალიან წაღებს.

მათი სამკაული იყო ვერცხლის გობაკებიანი ქამარი, ქამარში კი როგორც ესკიზზეა ნაჩვენები წითელი ბაღდადი ჰქონდათ ჩამაგრებული. თავზე გალიბანდის ქუდი ეხურათ, წელში ვერცხლის ჩიბუხი და ჩიბუხისათვის ქისა – წექოთი ეკეთათ. ყველა ყარაჩოდელი ატარებდა ულვაშს.

ქართული სამოსი ოდითგანვე ხასიათდებოდა თავისი ინდივიდუალურობითა და მომხიბვლელობით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნიშან-თვისებებს XVII საუკუნემდე უფრო მდგრადად ინარჩუნებდა ერი. ამ პერიოდში ქართლის სამეფოს ხელისუფლების სათავეში მოდის როსტომ – ხანი, რომელმაც ქართულ სამეფო სისტემაში უმტკივნეულოდ შეძლო ირანული თანამდებობების შემოღება. ამან, რაღათქმა უნდა, ასახვა ჰპოვა ქართულ სამოსშიც. მაგალითად, გავრცელდა ხალათები გვერდზე შეჭრილი, ფართო მკლავებით და ა.შ. რაც ქართული კოსტიუმისათვის არ იყო დამახასიათებელი. ამავე პერიოდს უკავშირდება ყარაჩოდელთა ფენის გაჩენა.

ისტორიკოსების აზრით, ისინი ირანელი საზოგადოების „რინდების“ შთამომავლები იყვნენ. ამის საფუძველს მათი ცხოვრების წესი და ჩაცმულობა იძლეოდა. მათ ჰქონდათ საკუთარი დროშა, წესი, წესდება და რაც მთავარია, კულტურა. ვერცხლის ქამარი, რომელსაც ისინი ატარებდნენ იყო მათი სიმდიდრე. ამბობდნენ, რომ მათ ქამარს უნდა „დაემარხა“ ისინი. ომი იყო და ომობდნენ, მშვიდობა იყო და შრომობდნენ, ლექსებსაც თხზავდნენ, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ და ქეიფობდნენ კიდეც.

კინო–სურათში „ქეთო და კოტე“ ყარაჩოღელთა ეპიზოდები წარმოადგენს ფილმის საუკეთესო კადრებს.

X X X

ჩვენ აღვწერეთ კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ გამოყენებული კოსტიუმები, მათი ისტორია. განვიხილეთ თითქმის ყველა დეტალი, მასალა და დამუშავების ტექნოლოგია. როგორც ფილმიდან ჩანს, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კოსტიუმებისთვის ქსოვილის შესაფერისად შერჩევასა და თარგის გამოჭრას შესაბამისი სამკაულების შესრულების ხარისხს (ღიღები, ქამრები, ბალთები, ბაფთები და ა.შ.) და თანამედროვე ადამიანისათვის კოსტიუმის მორგებას. ქსოვილის შერჩევის და მისადაგების თვალსაზრისით, ასევე მრავალი წინააღმდეგობა იყო გადასალახი რადგან ძველებური სამოსი თანამედროვე ქსოვილისაგან იკერებოდა. უდაოა, მხატვარი ფეხდაფეხ მისდევდა ყოველი პერსონაჟისათვის განკუთვნილი კოსტიუმის შექმნის მთელ პროცესს. ასევე აღსანიშნავია, თუ

როგორ ეხმარება ტანსაცმელი ფილმში არა მარტო პერსონაჟების შემსრულებელ მსახიობებს, არამედ მოცეკვავეთა დასს. რა ჰაეროვნად მოძრაობენ ისინი ქართულ ნაციონალურ კაბებში, ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილნი. კოსტიუმები განსაზღვრავენ კიდევ მათ პლასტიკურ გარეგნობას და მოძრაობას.

ფილმში „ქეთო და კოტე“ აისახა არამარტო ამა თუ იმ პერსონაჟის გარეგნული სახე, არამედ გმირის პროფესია, საზოგადოებრივი მდგომარეობა, მიდრეკილებები, ხასიათი და ა.შ. ყოველი კოსტიუმი, ფეხსაცმელი, საგანი თუ აქსესუარი ლაპარაკობს მის მფლობელზე. ფარნაოზ ლაპიაშვილმა შეძლო დაეცვა საზღვარი ფუფუნებასა და თავშეკავებულობას შორის. არც ერთ კადრში არც ერთი ზედმეტი დეტალი არ არის. კოსტიუმები ქართული თუ ევროპული ჰარმონიულადაა შერწყმული ერთმანეთთან. ზოგჯერ ირონიულადაც არის ხაზგასმული ქართულ – ევროპული კულტურის სინთეზი. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ სიკოს და ნიკოს სამოსი, სადაც ევროპულ ბაფთებთან ერთად ფიგურირებს კინტოს დიდი ცხვირსახოცი და ვერცხლის ქამარი.

კინოს მხატვარს უფრო ხშირად მოეთხოვება, რომ დეკორაცია იყოს ლაკონიური არა მარტო მხატვრული გამომსახველობის თვალსაზრისით, არამედ ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისითაც. მნიშვნელოვანია, რომ კოსტიუმები, მთლიანად სურათის გამომსახველობითი გადაწყვეტის განუყოფელი ნაწილი იყოს, კოსტიუმის სილუეტი და ქსოვილის ნახატი კი დეკორაციის გადამახილს წარმოადგენდეს. ეს ამოცანები სათანადოდ არის გადაწყვეტილი ფილმში „ქეთო და კოტე“, სადაც ბრწყინვალეა, აგრეთვე, ფილმის ინტერიერი, რეკვიზიტი, დეკორაცია.

რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედებითი კავშირის და გაფორმების ამოცანების თაობაზე ინგლისელი რეჟისორი პიტერ ბრუკი აღნიშნავს: „რეჟისორის სამუშაო განუყოფელია მხატვრის ნამუშევრისაგან. პირველ რიგში,

რეჟისორმა უნდა იპოვოს საკუთარი გადაწყვეტა დეკორაციული პრობლემისა. მხატვარი კი, თავის მხრივ, უნდა გრძნობდეს სადადგმო ამოცანებს და ეძებდეს უფრო მეტად გამომსახველ საშუალებებს". (77, გვ. 185).

შემთხვევითი როდი იყო კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ რეჟისორის ვახტანგ ტაბლიაშვილის არჩევანი მხატვრებზე – იოსებ სუმბათაშვილსა და ფარნაოზ ლაპიაშვილზე. 1940-50-იანი წლების ქართულ თეატრალურ – დეკორაციულ ხელოვნებაში ამ მხატვრების შემოქმედებითი კავშირი ნათლად გამოიკვეთა.

მე-20 საუკუნის 1930-იანი წლებიდან, საბჭოთა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დიქტატის დამკვიდრებასთან ერთად, ფორმალიზმთან ბრძოლის მოტივით იწყება ნებისმიერ სიახლესთან, ავანგარდულ აზროვნებასთან ბრძოლა. ამ პროცესმა გამოიწვია შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის დაკარგვა. რეალიზმის არასწორმა გაგებამ გზა გაუკვალა ნატურალიზმს, რომელიც მდგომარეობდა სინამდვილის „ფოტოგრაფიული“ სიზუსტით ასახვაში. ეს არ იყო რეალიზმი პირდაპირი გაგებით. ეს იყო სტილი, რომელიც კომუნისტური პარტიის ლიდერების განდიდებას, მათი პოლიტიკის გატარებას ემსახურებოდა. თეატრში თანდათან აიკრძალა კონსტრუქტივიზმი, რასაც ფერწერული ტენდენციების გაძლიერება მოყვა. ფარნაოზ ლაპიაშვილისა და იოსებ სუმბათაშვილის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ფერწერული საშუალებები თეატრის „ენას“ მოარგეს და ფერის, მონასმის მნიშვნელობის გაძლიერებით, ისევ ხელოვნების ენაზე ალაპარაკდნენ. ისინი ფერწერულ საშუალებებს აღწერთი ფუნქციით კი არ იყენებდნენ, არამედ პირობითი ფუნქციით. თეატრი კი პირობითი სამყაროა.

აკრძალვის გამო, 1920-იანი წლების ქართული ავანგარული ხელოვნების მიღწევები თანდათან მივიწყებას მიეცა. როგორც შევნიშნეთ, ერთ-

ერთი მიმდინარეობა, რომელიც დაგმეს იმ წლებში, იყო კონსტრუქტივიზმი. ამ მიზეზებმა, ცხადია, უარყოფითი გავლენა იქონიეს თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარებაზე.

1940-იან წლებში ქართული თეატრის მხატვრების რიგებში შემოდიან ახალგაზრდა ძალები. მათ შორის ყურადღებას იქცევს ს. ქობულაძე, დ. თავაძე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა იოსებ სუმბათაშვილის და ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედებითმა კავშირმა. მათ ბევრი სიახლე მოიტანეს ქართული სცენოგრაფიის განვითარებაში და იზრუნეს ამ დარგის სპეციფიკის, მისთვის ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებაზე.

გარდატეხის პერიოდი თეატრალურ – დეკორაციულ ხელოვნებაში აღინიშნებოდა ცალკეულ დეტალებში და სხვადასხვა მხატვრებში სხვადასხვანაირად. მაგალითად, სოლიკო ვირსალაძემ შეძლო ახალი მოთხოვნების თანახმად შეენარჩუნებინა აუცილებელი ინდივიდუალური შეგრძნება ფერისა და შუქისა, თავისი რთული ეფექტური ნიუანსებით.

თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება, თითქმის ყოველ ათეულ წელიწადში ეტაპობრივი მნიშვნელობის ცვლილებებს განიცდის. ცნობილია, რომ 1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საბჭოთა დეკორაციულ ხელოვნებაში მიმდინარეობდა თეატრისათვის ორგანული, წლების განმავლობაში მივიწყებული ტენდენციების, განსაკუთრებით, მისი პირობითი ბუნების ახალი ძალით აღორძინებისათვის ბრძოლა.

საქართველოში ახალი ეტაპი სათავეს იღებს სწორედ ისეთი ოსტატების შემოქმედებაში, როგორებიც იყვნენ ფარნაოზ ლაპიაშვილი, იოსებ სუმბათაშვილი, სოლიკო ვირსალაძე, დიმიტრი თავაძე. ხოლო ახალი ტენდენციის საბოლოო დაფუძნება უკავშირდება იმ მხატვრების მოღვაწეობას, რომელნიც უკვე 1960-იანი წლების დასაწყისში მოვიდნენ თეატრსა და კინოში.

(ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე – სამეული, გ. გუნია, მ. მალაზონია, თ. მურვანიძე, გ. ალექსი-მესხიშვილი და სხვა).

1950–60–იანი წლების მიჯნაზე თეატრში და ზოგადად ხელოვნებაში მომხდარი გარდატეხის მხატვრულ – ისტორიული მნიშვნელობა უდიდესია. ამ პროცესებმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონიეს კინოხელოვნების, კონკრეტულად კინო–მხატვრობის განვითარებაზე.

ანალიზი საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ 1940–60–იანი წლების ქართული კინო–მხატვრობისათვის დამახასიათებელია შემოქმედებითი ხერხების მრავალფეროვნება და თანამედროვე მხატვრული აზროვნება. ამ პროცესებში იოსებ სუმბათაშვილის და ფარნაოზ ლაპიაშვილის როლი განუზომლად დიდია.

ამის გამო გახდა აქტუალური კვლევა ფარნაოზ ლაპიაშვილის მიერ შექმნილი ნამუშევრებისა. კერძოდ, კინოკოსტიუმებისა (კინოფილმის „ქეთო და კოტე“ მიხედვით).

დასკვნა

ჩვენი კვლევის მიზანი იყო გვეჩვენებინა, თუ როგორ გადაიქცევა რეალური სამოსი კინოკოსტიუმად, კონკრეტულად კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მაგალითზე. ასევე განხილვის საგანს წარმოადგენდა ზოგადად მხატვრის როლი კინოხელოვნებაში.

კოსტიუმების მხატვრობა ფილმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ფილმის „ქეთო და კოტეს“ მხატვარმა ფარნაოზ ლაპიაშვილმა დიდი შრომა გასწია უამრავი პერსონაჟისთვის, როგორც მხატვრულ – ისტორიულად გამართლებული, ისე სახასიათო ჩაცმულობის შესაქმნელად. ფარნაოზ ლაპიაშვილს, როგორც სცენოგრაფს, გამოარჩევს კონსტრუქციულ და ფერწერულ საშუალებათა ჰარმონიულად შერწყმის უნარი. კოსტიუმები ფილმში ნახატით და ფაქტურათა მრავალფეროვნებით ერწყმის ინტერიერებს, რეკვიზიტს, დეკორაციულ გარემოს.

მე-19-20 საუკუნეების მიჯნის თბილისი, რომელშიც მიმდინარეობდა ფილმის მოქმედება, მრავალეროვანი ქალაქი იყო. ევროპის და აზიის გასაყარზე მდებარე ქალაქში ერთმანეთს ერწყმოდა აღმოსავლური და დასავლური მოტივები, ელემენტები. ცხადია, ყოველივე ეს სახასიათო გამოვლენას პოვებდა ჩაცმულობაშიც. მხატვარს მოეთხოვებოდა მრავალფეროვანი წყაროების მოძიება, შესწავლა, მხატვრულად გააზრება, რასაც მან მისთვის დამახასიათებელი მაღალი პროფესიონალიზმით და მხატვრული ალლოთი გაართვა თავი.

მხატვარმა შეძლო სხვადასხვა სოციალური ფენისა თუ კლასის ინტერესები, ჩვევები კოსტიუმებში გადმოეცა. ამავე დროს, მან ტრადიციული დამახასიათებელი შტრიხებიც შეინარჩუნა (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 21).

ფარნაოზ ლაპიაშვილის კოსტიუმი ასახავს მაშინდელი ქართველობის ცხოვრების სტილს (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 10) და გარკვეულ მანერულობასაც. ზოგ შემთხვევაში კოსტიუმში თბილი იუმორი, ირონიაც კი გამოსჭვივის (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 11)

ფარნაოზ ლაპიაშვილმა მოახერხა ეჩვენებინა ქართული სამოსის ევოლუცია და ერთგვარი შერწყმა (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 12; 31) თუ ჩანაცვლება (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 19) უცხოური სამოსით. ყოველივე ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მასობრივ კადრებში.

მხატვარმა მაღალ დონეზე გადმოსცა იმდროინდელი რეალური კოსტიუმი. ამავე დროს, მან შეძლო საკუთარი თვალთახედვა დიდი გემოვნებითა და სიფრთხილით გადაეტანა მასში, კოსტიუმი გაეხადა სტილიზებული და ცოცხალი. მსახიობები კი არ აცოცხლებენ ფილის კოსტიუმებს, არამედ კოსტიუმები ეხმარებიან მსახიობებს ყოველი კადრი თუ მიზანსცენა იყოს ჰარმონიული, ორიგინალური და შთამბეჭდავი (იხ. დანართი 3. ესკიზი – 1; 4; 5; 7; 11; 20).

ფარნაოზ ლაპიაშვილის სამუშაო ესკიზები მექანიკურად არ არის გადატანილი ფილმში, საბოლოო ვარიანტები იქმნებოდა კონკრეტული მსახიობის ფიზიკური მონაცემების და კოსტიუმისთვის შერჩეული ან ხელმისაწვდომი მასალის გათვალისწინებით. ფარნაოზ ლაპიაშვილი თხზავს არა ცალკეულ კოსტიუმს, არამედ კოსტიუმების ფერადოვან და ქსოვილთა სტრუქტურულ ანსამბლს.

ამ დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ფარნაოზ ლაპიაშვილის მიერ შექმნილი სამუშაო ესკიზი (იხ. დანართი 2. გვ. 20; 21). კვლევისას წავაწყდით მრავალ სირთულეს. მოძიებული მასალა ვერ ქმნის ნათელ სურათს. არ არის შემორჩენილი ფილმში გამოყენებული კოსტიუმების ესკიზები, ფილმი შავ-თეთრია და ძნელად აღიქმება კოსტიუმის ფერი და ქსოვილის ფაქტურა. ეს ართულებდა ფილმისათვის შექმნილი კოსტიუმისა და მისი პირველწყაროს – რეალური სამოსის შედარებას.

მიუხედავად ამ სიძნელებისა, უკუსვლით ჩატარებულმა კვლევის და კოსტიუმის ისტორიის მასალებზე დაყრდნობით, შევძელით წარმოგვედგინა, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო რეალურად ფილმში წარმოდგენილი სამოსი, თითოეული კოსტიუმის ფერები და ფაქტურა.

ფარნაოზ ლაპიაშვილის ესკიზები ცხადყოფენ, რომ მხატვარი ისწრაფვის ყოველ ფილმს მოუნახოს ჟანრის შესატყვისი სახვითი გადაწყვეტა, რომელიც შეესატყვისება კინონაწარმოებში ასახული ეპოქის ხასიათს, მოქმედების ემოციურ ატმოსფეროს, მოქმედ პირთა ინდივიდუალობას, ურთიერთდამოკიდებულებას. ფილმის ესკიზები ხასიათდება სტილისტური მთლიანობით, თუმცა, მოძებნილია სახეობრივ – იდეური გადაწყვეტის სხვადასხვა, ინდივიდუალური „გასაღები“.

კინოს მხატვარი მუშაობს როგორც მკვლევარი, რომლის ძიებანი მოიცავს ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა სფეროს. შეიძლება ითქვას, რომ ესკიზების შექმნის პროცესში, იგი პირველი დგამს ფილმს, წარმოსახვით ქმნის სამოქმედო სივრცეს, აყალიბებს მიზანსცენებს, არჩევს განათებასა და გადაღების წერტილებს სხვადასხვა რაკურსში, და ა.შ.

მხატვარი გაურბის ნატურალისტურ სიზუსტეს, მისთვის მთავარია შთამბეჭდავად, „კონცენტრირებულად“ ასახოს ფილმის ზოგადი იდეაც და

კონკრეტული ეპიზოდის ატმოსფეროც, მოქმედ პირთა განწყობა. რასაკვირველია, უშუალოდ დეკორაციების შექმნისას იგი ისწრაფვის რაც შეიძლება ზუსტად გადმოსცეს მასალის ფაქტურა, მიაღწიოს გარემოს ბუნებრიობას, ნატურალობას, რაც მიღწეულია კიდევ ფილმში „ქეთო და კოტე.“ ის ისწრაფვის გამომსახველობითი ხერხების სიახლისაკენ ფართო დიაპაზონით.

მუქი ფონისა და ცოცხალი ფერების კონტრასტი, სამოქმედო გარემოს (როგორც ინტერიერების, ასევე ექსტერიერების) სივრცობრივი და კომპოზიციური აგებულება, ზოგჯერ საგანთა ერთგვარი დეფორმაციაც შთამბეჭდავ დეკორაციულ იერს აძლევს ესკიზებს, პასუხობს ფილმის ჟანრს და ესადაგება მის ხასიათს.

შესაბამისად, მხატვრობა ფილმში მარტოოდენ ფონი, სამოქმედო არე კი არ არის, იგი აქტიურ როლს თამაშობს ფილმის ემოციურ გამომსახველობაში.

კინოფილმში, მე-19 საუკუნის ეპოქის მხატვრულ ასახვაში, დიდი როლი ითამაშა, თბილისის არქიტექტურულმა ფონმა და იოსებ სუმბათაშვილის მხატვრობამ. იოსებ სუმბათაშვილი ზუსტად შეიგრძნობს და ასახავს ეპოქის სულს და ამასთან, ქმნის კონკრეტული ფილმის შესატყვის სტილისტიკას.

კინოსურათის ანალიზი საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მახვილგონივრულმა შემოქმედებითმა უნარმა, იმ პერიოდის ქალაქისა და საზოგადოებრივი ფორმაციის კარგმა ცოდნამ, მდიდარმა ფანტაზიამ სხვადასხვა ხელწერისა და ინდივიდუალობის მხატვრებს მისცა საშუალება კინოფილმისათვის „ქეთო და კოტე“ შეექმნათ კონკრეტული რეალური გარემო მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებისა, იგულისხმება როგორც დეკორაციები, ისე კოსტიუმები, რომლებშიც კინოხელოვნების მასალისადმი მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის დამოკიდებულება აისახა. ეს იყო გამართლებული გზა გამოვლენილიყო და ფილმში ასახულიყო რეალური ყოფა-ცხოვრება, ქალაქის

იერსახე და იმ ეპოქის რეალური სამოსი, რომელიც ფილმში კინოკოსტიუმად იქცა.

გამოვლინდა კინოკოსტიუმის შექმნის სხვადასხვა მხატვრული დეკორატიული შესაძლებლობები. მხატვრული ასახვა გაცილებით რთული გზაა, ვიდრე ისტორიული წყაროების ნატურალისტური აღდგენა.

ფილმში ხატოვნად არის ასახული რთული მასობრივი, სახალხო სცენები. მახვილი კომპოზიციური ალლო კარნახობდა ფილმზე მომუშავე მხატვრებს კადრის გაბედულ აგებას, ხოლო ფაქიზად გააზრებული მრავალფეროვანი გადაწყვეტა მთლიანად დაექვემდებარა მოქმედების ემოციური ატმოსფეროს გახსნას, შეესიტყვა მოქმედ პირთა სახეებს. სცენების დეკორაციულ გადაწყვეტაში კი ფილმის მხატვრები ისწრაფოდნენ გამოველინათ ყველაზე მთავარი ამა თუ იმ მოვლენაში.

ჩვენ მიერ ვრცელი სამეცნიერო და საარქივო მასალის შესწავლის საფუძველზე ჩატარებული კვლევის სიახლე მდგომარეობს შემდეგში:

ა) მხატვარ ფარნაოზ ლაპიაშვილის, როგორც კინოს მხატვრის, როლი პირველად გახდა დამოუკიდებელი კვლევის საგანი.

ბ) კინოკოსტიუმი ფილმში „ქეთო და კოტე“ ერთ–ერთ წამყვან როლს თამაშობს და მისი წარმატების ერთ–ერთი საფუძველია, რაც ასევე ჩვენი კვლევის საფუძველზე დადასტურდა.

გ) კვლევის პროცესში მივაგენით ფარნაოზ ლაპიაშვილის მიერ „ქეთო და კოტესთვის“ შექმნილ სამუშაო ესკიზებს და მოვახდინეთ მათი იდენტიფიკაცია, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია, მითუმეტეს ფილმთან დაკავშირებული დოკუმენტების, მხატვრული მასალის სიმწირის გამო.

დ) სიახლეა კვლევის პრინციპი, რომელიც გამოვიყენეთ საკითხის ღრმად შესწავლის მიზნით, კერძოდ, თუ როგორ გარდაისახება ჩვეულებრივი სამოსი კინოკოსტიუმად. კვლევის მეთოდად გამოვიყენეთ შემოქმედებით პროცესში ჩაღრმავების უკუსვლით პრინციპი. ამ მეთოდმა მოგვცა საშუალება ღრმად ჩავძიებოდით ისტორიულ – ეთნოგრაფიულ კოსტიუმებსა და კულტურულ მემკვიდრეობას, აღგვეწერა რეალური კოსტიუმები, გამოგვეცნო მათი ფერადოვნება, ფაქტურული გამომსახველობა და საერთო სახე.

ამ პროცესში მნიშვნელოვანი იყო ჩვენ მიერ ესკიზების / თოჯინების შესრულების პროცესი. ამ გზით კადრებიდან, ეკრანიდან აღქმული მასალა – თავისი ბუნებით ეფემერული, ჩვენ მატერიალურად დავაფიქსირეთ და ხელშესახები გავხადეთ. ეს დიდად დაგვცხმარა შემდგომი დასკვნების გამოტანაში.

ნაშრომი გათვალისწინებულია როგორც შესაცნობი და თვალსაჩინო მასალა სტუდენტებისათვის, მხატვრებისათვის, ხელოვნებათმცოდნეებისა და კინოს მხატვრობის ანალიზით დაინტერესებულ პირთათვის.

ხელოვნება მხატვრული სახეებით აზროვნებაა, კინოხელოვნება აერთიანებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგს და ამასთან მის მნიშვნელოვან კომპონენტს შეადგენს ტექნოლოგიური სიახლეები.

რომ არა „ქეთო და კოტეს“ მხატვრობა, მხატვართა მიგნებები – კინემატოგრაფიულ ხერხებთან შერწყმული, დინამიკის, რიტმისა და მოძრაობის მძაფრი შეგრძნება, ფილმი ვერ იქნებოდა ასე შთამბეჭდავი და ვერ მოახდენდა ასეთ მძაფრ ზეგავლენას მაყურებლის ცნობიერებაზე.

ამ ფილმმა გაუძლო დროს სწორედ იმიტომ, რომ შემოქმედებითმა ჯგუფმა შეძლო ნებისმიერი თაობის მაყურებელში ეპოვა გამოძახილი.

შემოქმედებით ჯგუფში კი, ერთ–ერთი უმთავრესი როლი მხატვრებს ეკუთვნით. უდავოა მხატვრის როლის მნიშვნელობა ფილმზე მუშაობისას.

რეჟისორების, ოპერატორისა და მხატვრების მჭიდრო თანამშრომლობამ განაპირობა „ქეთო და კოტეს“ პლასტიკური ენის ღრმა გამომსახველობა, ასახული ეპოქისა და კომედიური ჟანრის შერწყმა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ფილმის ესთეტიკური კონცეფციის პოეტურ ასახვას.

ბიბლიოგრაფია

- 1 – არველაძე შ. კეზევაძე უ. აბრეშუმის წარმოების ზოგადი ტექნოლოგია, თბილისი, „განათლება“ 1976. 274. გვ 27–136.
- 2 – არმანდ ტ. ქსოვილის ორნამენტირება, მოსკოვი, 1931. გვ 23–24.
- 3 – ალიბეგაშვილი გ. ფილმის გამომსახველობითი მხარის გამო. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963. #6. გვ. 78–80.
- 4 – ალიბეგაშვილი გ. მხატვარი თეატრსა და კინოში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966. #3. გვ. 67–72.
- 5 – ალიბეგაშვილი გ. არქიტექტორები თეატრში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1970. #11. გვ. 100–105.
- 6 – ალიბეგაშვილი გ. სახვითი ხელოვნების ძეგლების განხილვა კინოხელოვნების საშუალებით. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966. #5. გვ. 53–58.
- 7 – ბერიძე ვ. თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801–1917 წლებში, თბილისი, 1960, ტომი 1–2 . გვ 78–81.
- 8 – ბრაილაშვილი ნ. ასეთი მახსოვს საქართველო ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბილისი, „ხელოვნება“ 1990. 228. გვ 4–9.
- 9 – ბეზარაშვილი ც. ჯალაბაძე გ. ქართული ხალხური ტანსაცმელი,

თბილისი, „მეცნიერება“ 1988. 22. გვ 7–10.

10 – ბეისი გ. ხალხური შიდა მრეწველობა უძველესი დროიდან ჩვენს

დრომდე, მოსკოვი, 1975–1979. გვ 18–21.

11 – ზარდაველიძე ვ. ჩიტაია გ. ქართული ხალხური ორნამენტი, თბილისი,

1939. გვ 7–9.

12 – ზაქრადე ა. კინო. თეატრი, თბილისი, „ხელოვნება“ 1989. გვ 12–13.

13 – ზაგრატიონი ლ. კინო–ფილმი „ქეთო და კოტე“. გ. „კომუნისტი“, 1948.

19/05. გვ. 2.

14 – გინსბურგ ტ. მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, მოსკოვი, „გამმა პრეს“

2009. 140. გვ 1–7.

15 – გრიშაშვილი ი. ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა, ბათუმი,

„საბჭოთა აჭარა“ 1986. 203. გვ 14–49.

16 – გერსამია თ. ძველი თბილისი, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“ 1984.

379. გვ 3–4.

17 – გვათუა ნ. ჩაცმულობის ისტორიიდან ქალის ქართული ჩაცმულობა

XIX–XX საუკუნის დასაწყისი, თბილისი, „ლიტერატურა და

ხელოვნება“ 1967. 126. გვ 67–124.

18 – გელაშვილი ლ. მსოფლიო მოდის ილუსტრირებული ენციკლოპედია,

თბილისი, „იმპერია“ 2006. 408. გვ 92–303.

- 19 – გოტტენპოტი ფ. შიდა კულტურის ისტორია. ტანსაცმელი საშინაო, საველე, საომარი ნივთები სხვადასხვა ხალხების უძველესი დროიდან, ახალ დრომდე, მოსკოვი, 1911. გვ 14–16.
- 20 – გურგენიძე ტ. ხელგარჯილობა, თბილისი, „განათლება“ 1973. 427. გვ 96–98.
- 21– გვახარია გ. დიმიტრი ერისთავი კინო–მხატვარი. ჟ. „ხელოვნება“, 1981. #8. გვ. 15–17.
- 22 – დვალი რ. ღამბაშიძე რ. ტექნიკური ტერმინოლოგია, თბილისი, „მეცნიერება“ 1977. 521. გვ 195–196.
- 23 – დარბაიძე მ. ინტერვიუ ვ. ტაბიაშვილთან. გ. „ახალი 7 დღე“, 2001. 08/06. გვ. 2–3.
- 24 – ელიასონი ი. ქსოვილის მხატვრული დამუშავების ტექნიკა სცენისათვის, მოსკოვი, 1955. გვ 2–33.
- 25– ელიაშვილი ნ. ქართული დეკორაციული ხელოვნების დაბადების საწყისები. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973. #8. გვ. 71–75.
- 26 – ვასაძე გ. მამარდაშვილი უ. აბრეშუმის ქსოვილების წარმოების ტექნოლოგია, თბილისი, „განათლება“ 1985. 519, გვ 19– 98.
- 27 – ზაკარაძე ვ. კოსტიუმები სცენისათვის, მოსკოვი, 1967. გვ 9–11.
- 28 – იაშვილი მ. არჩილ კერესელიძე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1977. 236. გვ

144–152.

29 – კასრაძე ქ. ტრიუმფით მსოფლიოს გზებზე, თბილისი, „ხელოვნება“

1971. 476. გვ 90–95.

30 – კრავეიშვილი ბ. დაუვიწყარი, „მერანი“ 1970. გვ 167–170.

31 – კერესელიძე ა. მხატვრები: ქრისტესია ლებანიძე, კოტე კვალიაშვილი,

„ხელოვნება“ 1979. გვ 9–11.

32 – კუკინი პ. სოლოვიოვი ა. მასალათმცოდნეობა მე–3–ე ნაწილი, მოსკოვი,

1967. გვ 9–10.

33 – კლუევი მ. ტანსაცმლის ფერის ფსიქოლოგია, მოსკოვი, 1983. გვ 16 –21.

34 – კინწურაშვილი ქ. საუკუნის ხელოვნება, თბილისი, „ფორმა“ 2005. 199.

გვ 48–50.

35 – კულეშოვა ვ. მხატვარი და სცენა, მოსკოვი, „საბჭოთა მხატვარი“ 1988.

396. გვ 23–24.

36 – კინწურაშვილი ქ. მიების გზით. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980. #1. გვ.

38–41.

37 – კინწურაშვილი ქ. ქართული სცენოგრაფიის სკოლის შესახებ. ჟურ.

„Литературная Грузия“, 1981. #1. სს 212 –214.

38 – კუკულაძე ვ. ქართული საბჭოთა დეკორაციული ხელოვნება. ჟ.

„დროშა“, 1957. #3. გვ. 11.

- 39 – კესნერ–მითაიშვილი ს. ფარნაოზ ლაპიაშვილი. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978. #9. გვ. 66–70.
- 40 – კუჭუხიძე ი. თავისებური სტილის საკითხი ქართულ კინოში. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982. #2. გვ. 45–51.
- 41 – კინწურაშვილი ქ. პირველი ნაბიჯები. „საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ერთდროული გაზეთი“, 1988. 14/01/. გვ. 12.
- 42 – კარტოზია ქ. „ქეთო და კოტე“. გ. „ეკრანის ამბები“, 1987. 03/04. გვ. 13.
- 43 – კრავეიშვილი ბ. შეხვედრები და მოგონებები, თბილისი, ხელნაწერი 1966. 259. გვ 119–124.
- 44 – ლინდემანი გ. ბეკჰოფი ჰ. ხელოვნების ლექსიკონი ტომი პირველი ბერძნული არქაიკიდან ბაროკომდე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1992. 176. გვ 80–84.
- 45 – მოლოდინი ლ. ჩაჩაშვილი გ. ქართული კოსტიუმის კატალოგი 1 ხევსურული, თბილისი, „მეცნიერება“ 1964. 158. გვ 52–132.
- 46 – მანაგაძე შ. გრიმი, თბილისი, „პოლიგრაფტრესტის მე-2-რე სტამბა“ 1926. 80. გვ 7–8.
- 47 – მიულერი ვ. ქალისა და მამაკაცის თეატრალური კოსტიუმის ტრანსფორმაცია, მოსკოვი, 1948. გვ 32–36.
- 48 – მოკულსკი ლ. თეატრალური ენციკლოპედია, მოსკოვი, 1961. გვ 78–79.

- 49 – მერცალოვა მ. კოსტიუმის ისტორია, მოსკოვი, 1972. გვ 13–17.
- 50 – მოროზოვა პ. მხატრული ქსოვილის მუზეუმი, მოსკოვი, 1987. გვ 16–17.
- 51 – მაჩაიძე ა. საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური დამსახურებული ანსამბლი, „ხელოვნება“ 1980. გვ 1–4.
- 52 – ნინიკაშვილი ვ. ქართველი თეატრალური მხატვრები: ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი, „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, საქართველოს მხატვართა კავშირი“ 1978. 30. გვ 3–5.
- 53 – ნანობაშვილი ნ. ტყავის დამუშავების ხალხური წესები საქართველოში, თბილისი, „აკად. ს. ჯანაშიას სახელმწიფო მუზეუმი“ 1973. 198. გვ 126–133.
- 54 – ნემიროვიჩ–დანჩენკო ვ. საუბარი (თავისი სამხატვრო მუშაობის შესახებ თბილისში). გ. „კომუნისტი“, 1941. 7/12/. გვ. 4.
- 55 – ოჩიაური ლ. საიდუმლო, რომელსაც უფსკრულის პირას მოთამაშე მხატვარი ფარდას ხდის. ჟ. „მუზა“, 2006. გვ. 36.
- 56 – როზანოვი თ. ცაგარელი ნ. ცერცვაძე ლ. ქსოვილის ხლართები, თბილისი, „ცოდნა“ 1964. 337. გვ 64–319.
- 57 – სურგულაძე ი. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, „საქართველოს რესპუბლიკის მეცნიერებათა აკადემია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის

- ინსტიტუტი“ 1993. 240. გვ 30–43.
- 58 – ტაბლიაშვილი ვ. რეჟისორის მოგონებანი, თბილისი, „ხელოვნება“
1996. 276. გვ 155–167.
- 59 – ტოვსტონოგოვი გ. რეჟისორის პროფესია, თბილისი, 1975. 434. გვ 18–
20.
- 60 – ურუშაძე ნ. თეატრის სამყაროში. ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თბილისი,
„საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 1982. 50. გვ 29–30.
- 61– ურუშაძე ნ. ქართულ თეატრზე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1982. 207. გვ
32–34.
- 62 – ურუშაძე ნ. თეატრის სამყაროში: მცირე მეგზური
ჟურნალისტებისათვის: ხელოვნება, მუსიკა, დრამატურგია,
ქორეოგრაფია, მსახიობი, რეჟისორი, მაცურებელი, თბილისი, „გრიგოლ
რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტი“ 2005. 123 . გვ 77–78.
- 63 – ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია ტომი - IV, თბილისი, 1979. გვ 600.
- 64 – ქართული კინო-კომედიის კლასიკა, ფილმი „ქეთო და კოტე“. გ.
„ახალი თაობა“, 2008. 20/ 11. გვ. 7–8.
- 65 – ღონღაძე დ. ქართული მუსიკის ლიტერატურა, თბილისი, „განათლება“
1998. 120. გვ 55–57.
- 66 – ჩოფიკაშვილი ნ. ქართული კოსტიუმი (მე–6–ე, მე–14–ე სს), თბილისი,

- „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია“ 1964. 158. გვ 10–77.
- 67 – ჩიტაია გ. გლეხის სახლი ქვაბლიანის ხეობაში, თბილისი,
„მომომხილველი“ 1926.
- 68 – ჩუბინაშვილი გ. ქართლის დარბაზი, თბილისი, 1926–1927.
- 69 – ჩიკურიშვილი ბ. „ქეთო და კოტე“. გ. „ახალი ვერსია“, 2006.
4/5/09. გვ. 3.
- 70 – ციციშვილი ე. ქართული ხალხური ტრადიციები დიზაინის
სამსახურში, თბილისი, „არქიტექტურა და დიზაინი“ 1998. 315. გვ 41–
48.
- 71 – ხუციშვილი ქ. ნინიკაშვილი კ. თეატრალური მხატვრები, თბილისი,
„საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ 1976. 35. გვ
13–14.
- 72 – ჯავახიშვილი ი. მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის,
თბილისი, „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, ქართული
ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი“ 1946. 284. გვ 150–157.
- 73 – ჯავახიშვილი ი. მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და
ხელოვნების ისტორიისათვის, თბილისი, „მეცნიერება“ 1982. 318. გვ
119–126.
- 74 – ჯავახიშვილი ი. მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის

ისტორიისათვის, ტომი1, მშენებლობის ხელოვნება ძველ

საქართველოში, თბილისი, 1946.

75 – Алибегашвили Г. „Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили”. Жур. „Ars Georgica,” 1974. серия В, т – 7. сс 18-83.

76 – Александров Г. Эроха и кино, Москва, издательство „Политической литературы” 1976. сс. 286.

77 – Березкин В. Искусство сценографии мирового театра (От истоков до Середины XX века), Москва, «Искусство» 1999.

78 – Брук П. Постановка пьесы: Современный английский театр, Москва, 1963. сс. 185.

79 – Вариалие К. Эстетика – критика, Москва, «ИЛ» 1961.

80 – Дмитриева Е. Изображение и слово, Москва, «Искусство» 1962.

81 – Кириеева Е. История костюма, Москва, «Просвещение» 1976.

82 – Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств, Москва, 1982.

83 – Рапопорт С. От художника к зрителю (Проблемы художественного творчества), Москва, «Советский художник» 1978.

84 – Театрально – декоративное искусство в СССР (1917 – 1927), Ленинград, 1927.

85 – Художник и театр, Москва, «Советский художник» 1975.

- 86 – Щимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусство, Москва, «Прогрес»
1980.
- 87 – Allen B. Tides in English Taste 1619 – 1800, New-York, 1958.
- 88 – Boehn M. Bekleidungskunst und mode, Мюнхен, 1918. pp 41-42.
- 89 – Boehn M. Die Mode. Menschen und moden im 19 Jahrhundert тт. I–IV,
Мюнхен, 1919. pp 17-18.
- 90 – Bowra C. Classical Greece, New-York, 1965. pp 32-33.
- 91– Bradley C. A History of World Costume, London, 1953-54. pp 13–15.
- 92 – Barton L. Historic coctume for the stage, London, 1937–1949. pp 32–33.
- 93 – Banach A. O modze XIX w, Warszawa, 1960. pp 21–22.
- 94 – Davenport M. The Book of Costume, тт. I–II, New-York, 1948. pp 19–20.
- 95 – Falke O. Kunstgeschichte der Seidenweberei, тт. 1– II, Берлин, 1913. pp
8–9.
- 96 – Fischel O. Chronisten der mode, Потсдам, 1923. pp 43-44.
- 97 – Gutmann A. Flanderisches Tuch in Kunst und mode. Ciba-Rundschau,
Базель, 1937. pp 26–27.
- 98 – Gordon C. The Actor And The Uber - Marionette. The Twentiech –
Century Performance Reader. Edited by Michael Huxley and Noel Witts.
2nd Edition. Reprinted 2008. pp 159-200.

- 99 – Howard P. What is scenography?, New York, 2009. pp 75-76.
- 100 – Klein R. Lexikon der Mode, Баден-Баден, 1950. pp 5–12.
- 101 – Kantor T. The Theatre Of Death: A Manifesto. The Twentieth-Century Performance Reader. Edited by Michael Huxley and Noel Witts. 2nd Edition. Reprinted 2008. pp 249-259.
- 102 – Laver J. Costume, London, 1963. pp 27–28.
- 103 – Laver J. 17th and 18th Century Costume, London , 1959. pp 13–14.
- 104 – Steinmann W. Zwangstrachten im Mittelalter, Ciba-Rundschau, Базель, 1938. pp 28–29.
- 105 – [http:// www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), თბილისის არქიტექტურა. – 28.12.2010.
- 106 – [http:// www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), საქართველოს ილია ჭავჭავაძის სახელობის პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. – 05.02.2010.
- 107 – <http://www.google.ge>, ისტორია თბილისზე საერო ისტორიული ძეგლები. – 07.03.2010.