

Rethinking the Story of the Surami Fortress: Multicultural and Anti-imperial Dimensions of Georgian Novella and Films

„სურამის ციხის“ ამბის გადააზრება: ქართული მოთხრობისა
და ფილმების მულტიკულტურული განზომილებანი

Lela Tsiphuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

ლელა წიფურია
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The Surami Fortress (1859-1860), a 19-the century novella by the Georgian writer Daniel Chonkadze (1830-1860), was filmed twice as full-length movies in the 20th century, by the Soviet-Georgian cinematographers. The first Georgian film based on a literary text, The Suram Fortress (Film Department of Gansakhcomi, 1923, 65 mins.), was directed by Ivan Perestiani (1870-1959), one of the founders of Georgian cinema, the film director, script-writer and actor of Greek descent, born in Russian city. Later, the famous Georgian film director and artist of Armenian descent, Tbilisi-born Sergo Parajanov (1924-1990), created his film The Legend of Suram Fortress (Film-studio Georgian Film, 1984, 88 mins.). Thus, the novella, which itself depicts the multiethnic Georgian society, inspired two film-directors who had a diverse ethnic/cultural background, but were dedicated to the idea of Georgia's cultural uniqueness and unity.

The author, Dainel Chonkadze, created the text which carries strong patriotic messages; at the same time, he supported Georgia's cultural diversity, he was the first to work on Georgian-Ossetic dictionary, he researched and collected Ossetic folklore. The novella and films all deal with the themes and problems related, on the one hand, with Georgia's national self-identification and, its deep historic/cultural roots, ancient history of statehood and future goals of being established as a nation-state; on the other hand, they represent the role of various ethnic communities in Georgian history and culture.

While the novella is a multi-layered text and can be interpreted from different angles, the idea of self-sacrifice of the hero for the sake of survival of the fatherland is central in it. This dimension was not ignored also by film-makers, although the Soviet literary criticism was suggesting to read the text solely as a revolt against the serfdom. The novella and films were developed in the times of Russian domination in Georgia (the Russian Empire, the USSR), and, obviously, convey some hidden anti-imperial messages; however, they seem to be intentionally veiled by the author and film-makers through medieval setting and/or metaphoric language. The novella and films all deserve rethinking while rewriting Georgia's cultural history.

Keywords: Surami Fortress, Georgian cinema, National identity, Multiculturalism, Anti-imperial narrative

საკვანძო სიტყვები: სურამის ციხე, ქართული კინემატოგრაფი, ეროვნული იდენტობა, მრავალეთნიკურობა, ანტიიმპერიული ნარატივი

დანიელ ჭონქაძის ვრცელი მოთხრობა „სურამის ციხე“ პირველად 1859-1860 წლებში გამოქვეყნდა და მას შემდეგ არაერთგზის გამხდარა ლიტერატურათმცოდნეობითი განსჯის საგანი,¹ თუმცა ამჯერად მოთხრობას მხოლოდ კინემატოგრაფიული პოზიციიდან შევხები. მოთხრობა ორგზის იქნა ეკრანიზებული საქართველოში. ერთი მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის სიუჟეტურ-კომპოზიციური მახასიათებლები და მძაფრი კონფლიქტი, მეორე მხრივ კი რეალურ ტოპოსთან და

¹ დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის საბჭოური, იდეოლოგიზირებული წაკითხვა თავდაპირველად ბოლშევიკი ლიდერის, ფილიპე მახარაძის სახელს უკავშირდება (იხ. მახარაძე, 1929). მალევე ამავე პოზიციიდან იწერება არკადი ხუნდაძის გამოკვლევა (იხ. ხუნდაძე, 1932). ამგვარად მკვიდრდება დანიელ ჭონქაძის, როგორ რევოლუციურად განწყობილი, ბატონ-ყმობის წინააღმდეგ მებრძოლი მწერლის სახე ქართულ ლიტერატურაში. მოთხრობა შევა ქართულ-საბჭოურ ლიტერატურულ კანონში, სასკოლო პროგრამაში. ქართველი ლიტერატურათმცოდნეები გერონტი ქიქოძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, სოლომონ ხუციშვილი, იუზა ევგენიძე, ლადო მინაშვილი ნაწარმოებს ქართული რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშად განიხილავენ. სწორედ ამ ნიშნით, ქართულ-საბჭოური ლიტერატურული კანონის გადასინჯვის შემდეგაც, მოთხრობა ინარჩუნებს ადგილს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, ჩნდება ტექსტის ახლებური ინტერპრეტაციები (მაღლაზ ხარბედია, გიგა ზედანია, ბელა წიფურია).

კოლექტიურ ისტორიულ მეხსიერებასთან მისი კავშირი ქმნიდა წარმატებული ეკრანიზაციის პოტენციას. ამავე დროს, ორ ეკრანულ ვარიანტს აშორებს არა მხოლოდ დრო, არამედ ესთეტიკური კონცეფციაც. პირველი, „სურამის ციხე“ განხორციელდა ქართული კინოს დასაბამისას, 1922 წელს, ახლადგასაბჭოებულ საქართველოში; მეორე ვერსია კი 1984 წელს, გვიანსაბჭოთა პერიოდში, კარგად განვითარებულ კინოკონტექსტში. პირველი ვერსიის ავტორები, ივანე პერესტიანი (1870-1959) და გერმანე გოგიტიძე (1886-1960), ორიენტირებულნი იყვნენ ფილმის კომერციულ წარმატებაზე და ფილმს ქმნიდნენ ადრესატორი მასობრივი კულტურის მოთხოვნების შესაბამისად. მეორე ეკრანიზაციის ავტორი სერგო ფარაჯანოვი (1924-1990) კი მოთხოვას იყენებს ინდივიდუალისტური საავტორო კინოს მასალად.

კითხვები, რომლებიც ეკრანული ვერსიების ანალიზისას ჩნდება, უკავშირდება დანიელ ჭონქაძის მოთხოვრების კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებსაც: რამდენად შენარჩუნდა ეკრანიზაციებისას მოთხოვრების ავთენტური იდეა, ან რამდენად მოხდა ტექსტის დეკონსტრუირება; რამდენად იყო ტექსტის კინემატოგრაფიული წაკითხვები იდეოლოგიზირებული ან სტერეოტიპული; ლიტერატურული ტექსტის რომელი პლასტი იყო მომგებიანი კინოს ენაზე გადატანისას ფილმების ავტორებისთვის?

იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ დანიელ ჭონქაძის ვრცელი მოთხოვრება „სურამის ციხე“ მრავალ ასპექტში ატარებს კინემატოგრაფიული პროზის თვისებებს. ის გარემოება, რომ ნაწარმოები ორჯერ არის ეკრანიზებული – რაც ქართულ სინამდვილეში იშვიათია – პროზაული ტექსტის ამ თვისებათა ერთობლიობით არის განპირობებული. ტექსტის ექსპოზიცია და თხოვრების კარკასი – ახალგაზრდების მიერ მტკვრის პირას გასაგრილებლად და გასართობად გამართული შეკრებები, რაც ჯოვანი ბოკაჩოს „დეკამერონსაც“ კომპოზიციასაც გვაგონებს – არც ერთ ეკრანიზაციაში არ შესულა. კინემატოგრაფისტების ყურადღებას, ორივე შემთხვევაში, დურმიშხანისა და ოსმან-ალას თავგადასავლები იპყრობს. „სურამის ციხის“ ეს ნაწილები უაღრესად ქმედითია და ინტრიგით არის სავსე. ამგვარი ქმედითი პროზა კინოსთვის ყოველთვის საინტერესოა, ვინაიდან მაყურებლის ინტერესს უწყვეტად აღვივებს. ჰეროიკული პათოსის მსხვერპლშეწირვის აქტი – როგორც ლიტერატურაში, ისე კინოში – ნარატიული სტრუქტურის ცენტრია და არაერთი შესანიშნავი ფილმის მთავარი თემა გამხდარა. სოციალური ჩაგვრის საკითხიც, რაც დანიელ ჭონქაძის მოთხოვრებაში პერსონაჟების

ტრაგიკული ბედ-იღბლის განმაპირობებელია, მომგებიან თემად ითვლება კინემატოგრაფში – განსაკუთრებით, საბჭოურ პერიოდში. მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურის შედეგებია შექმნილი შურისძიების თემაზე. შურისძიება „სურამის ციხის“ მთავარი თემაა. სასიყვარულო სამკუთხედი კი კინემატოგრაფის კლასიკურ სქემად იქცა, მასზე მსოფლიო კინოს დასაბამიდანვე იქმნება ფილმები. მისტიკური ელემენტები – მკითხავი ვარდოს თემა – დამატებით ინტრიგას სძენს ისედაც დაძაბულ სიუჟეტს.

მეორე მხრივ, ტექსტის ახლებურ ინტერპრეტაციებში აღნიშნულია, რომ „ხალხური თქმულების ინტერპრეტაციისას დანიელ ჭონქაძე ახდენს ორი უმნიშვნელოვანესი მოტივის დაშლას: ჰეროიკულ-პატრიოტული წარმოდგენებისა და ცრურწმენისა. აქ არც გმირია გმირი და არც მკითხავია მკითხავი; არც ჰეროიკული პათოსია მოქმედების მამოძრავებელი და არც რაიმე მისტიკური შთაგონებით მოქმედებს შურისმაძიებელი ქალი; მსხვერპლშეწირვის აქტს არც გმირულ-პატრიოტული განზომილება აქვს და არც ზემატერიალური“ (წიფურია). ამგვარი „პრაგმატიზაცია“, მოთხრობის პერსონაჟებს კინემატოგრაფისთვის უფრო მისაღებს ხდის, რადგან ისინი უფრო რეალისტურები ხდებიან, რაც კინემატოგრაფის ძირითად ფორმას შეესატყვისება.

ცალკე ანალიზის თემაა პერსონაჟების თვისობრიობა: მოთხრობაში ყველა მთავარი მოქმედი პირი ფაქტობრივად ანტიგმირია, რომელიც სხვადასხვა მიზეზით სჩადის მკვლელობას. პერსონაჟები კი, რომლებიც სიმპათიას იწვევენ, მსხვერპლთა კატეგორიას მიეკუთვნებიან. მოთხრობაში არაერთი პერსონაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მსხვერპლი, თუმცა, ლეგენდის თანახმად, ამბავი ვითარდება მთავარი გმირისა და მთავარი მსხვერპლის, სურამის ციხის კედელში ჩაკიდებული ზურაბის ირგვლივ. მოთხრობა უაღრესად ემოციური და ვნებებით სავსეა, რაც ძალზე მომგებიანია კინემატოგრაფში. „სურამის ციხე რომანტიული ნაწარმოებია. ვნების დამღევა ვერც ნარატიული ხერხებითა და ვერც რელიგიური თუ სხვა სახის დისკურსით ხერხდება – ისინი მხოლოდ გადაავადებენ იმ სიკვდილს, რომელიც ამ ვნებების დაკმაყოფილებას სდევს თან და რომელმაც სიცოცხლესთან ერთად ტექსტიც უნდა დაასრულოს“ (ზედანია, 2010).

დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ პირველი ეკრანიზაცია საბჭოთა პერიოდის პირველი ეკრანიზაცია იყო და მეორე ქართული ფილმი – ალექსანდრე წუწუნავასა და გერმანე გოგიტიძის „ქრისტიანეს“ (1918) შემდეგ – რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების საფუძველ-

ზე შეიქმნა. ფილმში გამოსვლის თარიღად 1922 წელია მითითებული,¹ თუმცა პირველი ჩვენება 1923 წელს შედგა. ფილმის რეჟისორი ივანე პერესტიანი ბერძნული (ზოგი წყაროს მიხედვით – იტალიური) წარმოშობის, რუსეთში დაბადებული ხელოვანი იყო. ის რუსეთში ცნობილი მსახიობი გახლდათ, ხოლო როგორც რეჟისორი იქ 1917 წლიდან იღებდა ფილმებს. პერესტიანი 1921 წლიდან საქართველოში ჩამოდის და თანამშრომლობას იწყებს განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებულ კინოსექციაში,² სადაც ქართულ პროზას ხშირად მიმართავენ ეკრანიზაციის მიზნით. ამ პერიოდის მუნჯი, შავ-თეთრი ფილმები ჯერაც ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოებების ერთადერთი განსხეულებებია ეკრანზე, განსხვავებით „სურამის ციხისაგან“. პერესტიანის გადაღებული ფილმები უაღრესად პოპულარული იყო და საკმაოდ დიდი შემოსავალი მოჰქონდა. პერესტიანიმ გადაიღო პირველი საბჭოთა ქართული ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (1921), პირველი საბჭოთა ეკრანიზაცია „სურამის ციხე“ (1922), პირველი ქართული ვესტერნი „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), ნატო ვაჩნაძის ერთ-ერთი პირველი როლი ფილმში „სამი სიცოცხლე“ (1924) გიორგი წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ (1925) ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით. და მაინც, ვერაფრით მივიჩნევ ივანე პერესტიანის შემოქმედებას და „სურამის ციხეს“ მაღალმხატვრული კინემატოგრაფის ნიმუშად. ვფიქრობ, რეჟისორის ინტერესი ლავრენტი არდაზიანის პროზის მძაფრმა სიუჟეტმა გამოიწვია და კიდევ იმ გარემოებამ, რომ მოთხრობაში ბატონ-ყმობაა პერსონაჟების უბედურების მიზეზი. საბჭოთა კინემატოგრაფი კი, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა ხელოვნება, მძლავრი იდეოლოგიურ იარაღად მოიაზრებოდა და რეალისტურ პროზაულ თხზულებაში ბატონ-ყმობის კრიტიკაც ძალზე მომგებიანი იყო. სამღვდელოების კრიტიკა პერესტიანის ფილმშიც გამძაფრებული იყო. დანიელ ჭონქაძის თხზულება მართლაც იძლეოდა სამღვდელოების ნეგატიური რეპრეზენტაციის საშუალებას: ოსმან-აღას და მის დას მღვდელს მიჰყიდის ბატონი; ის გარემოება, რომ მღვდელი მცირეწლოვანი ბავშვების წაყვანას აპირებს დედისგან, არც ქმნის რაიმე სახის უხერხულობას მისთვის; შემდგომშიც, მღვდელთან ნათქვამი აღსარება ხდება მიზეზი უბედურებათა

¹ იხ. <https://www.youtube.com/watch?v=7BncA9eKyYM&t=15s>, ასევე, მხეიძე 2021.

² უნდა აღნიშნოს, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ კინოში უცხოეთიდან/საბჭოთა რესპუბლიკებიდან ჩამოსული არაერთი რეჟისორი მოღვაწეობდა: ვლადიმერ ბარსკი, ამო ბეკ-ნაზაროვი, ლევ პუში და სხვანი.

კასკადისა, რომელიც თავს ატყდება ნოდარ ზალიკაშვილს, იგივე ოსმან-ალას – მღვდელი აღსარების საიდუმლოს არ შეინახავს და დაასმენს ბატონისგან გამოქცეულებს.

ლიტერატურულ პირველწყაროში სამღვდელოების ამგვარი ასახვით ამართლებდა რეჟისორი ფილმში მღვდელმსახურების ეპიზოდის აუცილებლობას: სურამის ციხის შენებისას მოთხრობაში პარაკლისს იხდიან. ამ ეპიზოდის გადასაღებად იმჟამად დეკანოზს კალისტრატე ცინცაძეს (1866-1952, შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი (1932-1952) მიმართეს. ეპიზოდში, რომელიც თბილისის ბოტანიკურ ბაღში გადაიღეს, თორმეტმა მღვდელმა მიიღო მონაწილეობა. გერმანე გოგიტიძე აზუსტებს ჰონორარსაც: გადაღებაში მონაწილეობისთვის ეპისკოპოსს გასამრჯელოდ ათი თუმანი მიუღია, მღვდლებს კი თითო თუმანი. პარაკლისის ეპიზოდს ფილმის წარმოებისას დაურთეს ტიტრები: „პირფერობა, ფარისევლობა, ცრუმორწმუნეობა“, რამაც სამღვდელოება აღაშფოთა. მათ კათოლიკოს-პატრიარქთან იჩივლეს. გერმანე გოგიტიძემ საგანგებოდ დახურული ჩვენება მოაწყო კათოლიკოს-პატრიარქისთვის და ფილმი ტიტრების გარეშე აჩვენა, თუმცა კინოთეატრებში, გაქირავებაში, ტიტრებიანი ასლები ჩაუშვა (იხ. გოგიტიძე, 1989; 2013).

დანიელ ჭონქაძის მოთხრობაში მღვდლისგან დასმენილი და ბატონთან დაბრუნებული ოსმან-ალა მკვლელად იქცევა, რათა შური იძიოს სასტიკ ბატონზე. ყმების გუთანში შებმისა და დედის სიკვდილის ეპიზოდი მნიშვნელოვნადაა შეცვლილი ფილმში: მოთხრობაში კევრში ოსმან აღსაც შეაბამენ დედასთან ერთად. ფილმში კი ქალი ხართან ერთადაა შებმული გუთანში. მოთხრობაში ოსმან-ალა საკმაოდ დიდხანს ემსახურება ბატონს და მერე კლავს მასაც და მის ცოლ-შვილსაც. სწორედ ყმაწვილი გიგოს მოკვლაა მოთხრობაში ოსმან-ალას ყველაზე დიდი სინანულის მიზეზი, რომელიც საბოლოოდ მის ქრისტიანობის წიაღში დაბრუნებას და წამებით სიკვდილს განაპირობებს. ივანე პერესტიანის ფილმში ოსმან-ალას მიერ ბატონის მოკვდინება უშუალოდ მოსდევს დედის სიკვდილს, ერთ-ერთი გლეხის ჩაგონებით, რომელიც მას შეკრულ ხელებზე თოკს გადაუჭრის.

შავ-თეთრი და მუნჯი კინო მთლიანად მოქმედებაზე და ჟესტიკულაციაზე იყო დაფუძნებული. ცხადია, მანერა, როდესაც მსახიობები ემოციებს მკვეთრი ჟესტიკულაციით გამოხატავენ და თავად განცდები უკიდურესად გამძაფრებული იყო, დღესდღეობით ყალბადაც კი გვეჩვენება. მაგრამ ერთი საუკუნის წინ ეს საშემსრულებლო მანერა სრულ-

ლიად მისაღები იყო. დურმიშხანს ამო ბეკ-ნაზაროვი ასრულებდა, თავადაც კინორეჟისორი. ოსმან-აღას როლი კი მიხეილ ჭიაურელმა შეასრულა, რომელიც იმ დროისთვის თეატრის რეჟისორი იყო, მომავალში კი ცნობილი კინორეჟისორი გახდება. ეპიზოდურ როლებში იყვნენ ემანუილ აფხაიძე, ვალერიან გუნია, გიორგი დავითაშვილი. ვარდუას როლში იყო თამარ საყვარელიძე. დანარჩენ ქალთა როლებს არაქართველი მსახიობები ასრულებდნენ და მათი ჰაბიტუსიც თითქოს რამდენადმე აუცხოებდა მაყურებლისაგან პერსონაჟებს.

ფილმის ქალ-პერსონაჟებს მოაკლდა მოხუცი მკითხავის შვილი. ვარდოს მხოლოდ მოხუცი მკითხავი ხვდება და მის წყლის თასში ხედავს დურმიშხანის ქორწინების სცენას. მოხუც მკითხავს დამოწაფებული ვარდო გახდება სწორედ ის, ვინც შურს იძიებს დურმიშხანსა და მის ოჯახზე.

ფილმს ოთხი დამდგმელი მხატვარი ჰყავდა, მათ შორის ცნობილი მხატვრები ევგენი ლანსერე (1875-1946), ვალერიან სიდამონ-ერისთავი (1889-1943), ასევე – კ. ტირი და ვ. აკიშინი. მიუხედავად ამისა, ფილმის გამომსახველობითი მხარე არ არის შთამბეჭდავი. აზიურ-ეთნოგრაფიული დეტალებით გადატვირთული მსახიობების კოსტიუმები პლასტიკური გამომსახველობის საშუალებას არ აძლევს არტისტებს. განსაკუთრებით უდიდამოა ექსტერიერები: ყველგან დომინირებს აგურის და ქვის ფაქტურა. ქართველთა საკულტო ადგილი, ტაძარი, ისეთივე სიპი ქვით და აგურით არის წარმოდგენილი, როგორც ოსმან-აღას ბინა კლდისუბანში. ყველაზე ყალბი ფილმში ფინალია: პატარა ზურაბი გაკავებული მიჰყავთ და ჯვრის ფორმის ჩარჩოში ძალით ჩასვამენ. ციხის კედლის ამოშენება ქართული აგურით ხდება, თუმცა სურამის ციხე რეალურად აგურით კი არა, ქვითაა ნაშენები. ფილმში ზურაბის დედა თავს იკლავს – კლდიდან გადმოსული ჩანჩქერის ფონზე მდინარეში ხტება, მაშინ როცა მოთხრობაში გაიანე ჰკუიდან იშლება. ფილმში შეცვლილია ზურაბის დაღუპვის შედეგიც: ლიტერატურულ ნაწარმოებში ციხის აშენება ქვეყანას გადაარჩენს, ფილმში კი დიდი მსხვერპლი ამაოა, ბოლო კადრში მხოლოდ ციხის ნანგრევები ჩანს.

ფილმის შემქმნელებმა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას მოარგეს დანიელ ჭონქაძის მოთხრობა და პროზიდან, უმეტესად, სოციალური ელემენტების აქცენტირება მოახდინეს ფილმში. თუმცა ვერც ზედმეტი გულმოდგინება ტექსტის მიმართ და ვერც აქცენტების გადატანა ვერცვლის საქმის არსს: „სურამის ციხე“, ივანე პერესტიანის ფილმი, მიუ-

ხედავად თანამედროვეთა მოწონებისა, ვერ გახდა იმგვარი ნაწარმოები, რომელიც დროს გაუძლებდა და სპეციალისტების გარდა მაყურებელსაც ემახსოვრებოდა და შეიყვარებდა.

„ამბავი სურამის ციხისა“ სერგო ფარაჯანოვის მეთერთმეტე ფილმია. „ქართული ფილმი“ მთელს საბჭოთა კავშირში ერთადერთი კინოსტუდია იყო, სადაც მას, საპატიმროს დატოვების შემდეგ, ფილმის გადაღების საშუალება მისცეს. თუმცა, ფილმს ორი რეჟისორის გვარი აწერია: დოდო აბაშიძე (1924-1990) და სერგო ფარაჯანოვი. შესანიშნავ მსახიობს, დოდო აბაშიძეს, მანამდე არ გადაეღო ფილმი. ვფიქრობ, რეჟისურაზე პრეტენზია არც ამ შემთხვევაში ჰქონდა. თუმცა დოდო აბაშიძის წვლილი ამ ფილმში ნამდვილად დიდია: ორი არაჩვეულებრივი კინოგმირი – ოსმან ალა და სიმონ მესტვირე – ნამდვილად არის ფილმის ყველაზე დასამახსოვრებელი სახეები.

სიურრეალისტური, ილუსტრაციული, ფანტასმაგორიული, სრულიად გამორჩეული და ინდივიდუალური – სერგო ფარაჯანოვის კინო... თუმცა ეს მკვეთრი ინდივიდუალობა ფარაჯანოვის თხუთმეტი ფილმიდან ყველაზე ნათლად ოთხშია გამოკვეთილი. 1964 წელს კიევში, „დოვჟენკოს სახელობის კინოსტუდიაში“ გადაღებული „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ ფარაჯანოვის მეცხრე ფილმი იყო. სწორედ მან მოუტანა რეჟისორს ის სახელი, რომელიც მის სრულიად უნიკალურ ხედვას უკავშირდება. ასევე, 1968 წელს ერევანში, „არმენფილმში“ გადაღებული „ბროწეულის ფერი“ (თავდაპირველად გამოვიდა სახელწოდებით „საიათ ნოვა“) ფარაჯანოვის სრულიად უნიკალური ხედვით იყო შექმნილი. ეს ხედვა გახდა საბჭოთა კავშირად წოდებულ აბსურდულ ბოროტების იმპერიაში ფარაჯანოვის ორჯერ დაპატიმრების მიზეზი, თუმცა, ცხადია, ოფიციალურად, ცხადია, სხვა ბრალი წაუყენეს.

მეორე პატიმრობის შემდეგ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ფარაჯანოვის რეჟისურით სამი ფილმი შეიქმნა: „ამბავი სურამის ციხისა“ (1984); „არაბესკები ფიროსმანის თემაზე“ (1985); „აშული ქერები“ (1988). დაუსრულებელი დარჩა 1990 წელს „არმენფილმში“ დაწყებული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „აღსარება“.

როდესაც სერგო ფარაჯანოვის ეკრანიზაციაზე ვლაპარაკობთ, იმთავითვე ცხადია, რომ ლიტერატურული ტექსტისადმი ავტორის ერთგულებას არ უნდა ველოდოთ ფილმში. ფარაჯანოვი მძაფრ სიუჟეტს თითქოს საკუთარი ხილვების განსხეულებისთვის იყენებს და უსადაგებს სათქმელს, რომელიც მან დანიელ ჭონქაძის მოთხრობაში

ამოიკითხა, ფილმის ტიტრში კი ნიკო ლორთქიფანიძეს მიაწერა: „თუ ქვეყანას ჰყავს კაცი, რომელსაც შეუძლია ჩაეკიროს ციხე-სიმაგრის კედელში, ეს ქვეყანაც უძლეველია და ხალხიც“. თუმცა ფილმის ბოლოს, ამ სიტყვების შემდეგ, ერთადერთი ნამდვილი გმირი, ზურაბი ჩნდება. ის საკუთარი ხელით ამზადებს დუღაბს და თავადად აშენებს კედელს, რომელშიც ჩაეკირება. თუკი დანიელ ჭონქაძის ზურაბი უნებური მსხვერპლია, ივანე პერსტიანისა კი არასრულწლოვანი მსხვერპლი, სერგეი ფარაჯანოვმა ზურაბი (ლევან უჩანეიშვილი) ზეაწეულ გმირად აქცია. სანამ უშუალოდ ჩაკირვის ეპიზოდი დაიწყება, კამერა გმირს ახლო ხედით გვიჩვენებს, მის გარშემო ტრიალებს, თითქოს მაყურებელს ოქროსთმიანი ზურაბის როლის შემსრულებლის გარეგნობით ტკბობას სთავაზობს. ჩაკირვის ეპიზოდი პათეტიკის გარეშე მიდის: მისი აღმზრდელის, სიმონ მესტვირის მიერ ტოტებისგან შეკრულ თაღისებრ ჩარჩოზე ჩამოკიდებული თოჯინების ფონზე ზურაბი თავად აწყობს ქვებს და საკუთარ თავს სრულად იფარავს.

ფილმში სულ 20 ტიტრია ადგილის ან მოქმედების მისათითებლად. ისინი, ფაქტობრივად, სხვადასხვა სიგრძის და შინაარსის ნოველებად ჰყოფს მთელს ფილმს. ფილმი დავით გარეჯის მონასტრის ტერიტორიაზეა გადაღებული. ამ ლოკაციაზე სრულად არის გამოყენებული მღვიმეები თუ ციხე-კოშკები, ასევე დაბლობი, რომელზეც ფილმის უმთავრესი ეპიზოდები თამაშდება. ნოველებიდან უმეტესობას აერთიანებს ერთი და იგივე გადასაღები მოედანი – შიდა ეზო, ნახევარწრე, რომელსაც ღია შესასვლელი აქვს, სადაც ორი ანტიკური ქანდაკებაა განთავსებული. პერიოდულად იცვლება შიდა დეკორი, რომელიც სხვადასხვა კომპოზიციებად წარმოსახავს მეფის კარს, თავადის სახლს თუ ოსმან-აღას სიზმრის არეალს. ფილმში მოქმედება უკანა დეკორის ფონზე, ფრონტალურ კომპოზიციებად თამაშდება. უკანა ფონზე, ეპიზოდების შინაარსის შესაბამისად, რამდენიმე ჰორიზონტალური კომპოზიციის შრედ განლაგდება განსხვავებული აზრობრივი აქცენტის მქონე ადამიანები, ცხოველები თუ ნივთები – მეტაფორული კოლაჟის ელემენტები. ერთსა და იმავე ლოკაციაზე სხვადასხვა ვითარების გათამაშება ამძაფრებს განმეორებადობის აღქმას. იური ლოტმანი ფარაჯანოვის ფილმის სეგმენტებად დაყოფის შესახებ წერს (1987, გვ. 65):

„ეს სეგმენტები ფორმალურად გამიჯნულნი არიან სტატიკური „ნატურმორტების“ სერიებით, რომლებიც ჩანართების როლს ასრულებენ. ყოველი ეს „ნატურმორტი“ რთული სიმბოლიკითა და ფერადოვანი გამით დაკავშირებულია შემდეგ ნაწილთან, თუმცა ეს კავშირი სწორხაზოვანი არ არის და წარმოსახულია როგორც სიმბოლური მინიშნებების სისტემა. ყოველი სეგმენტი ორმაგი ბუნებისაა – ერთი მხრივ ის „სურათია“: გამოყოფილია ნარატიული მდინარეებიდან და თითქოს უძრავია თავის თვითკმარ ჩაკეტილობაში; მეორე მხრივ ის ნოველაა თავისი შინაგანი სიუჟეტით, აღსავსე დინამიზმითა და სიმდაფრით“.

სერგო ფარაჯანოვის ცნობილი ოთხ ფილმში, რომლითაც იგი მსოფლიო კინოს ისტორიაში შევიდა, თითქოს ცოცხლდება და კინოფირზე აღიბეჭდება ფარაჯანოვის მიერვე შექმნილი კოლაჟები. კოლაჟებისა, რომელთაც ამბის თხრობის სრულიად უნიკალური მეთოდოლოგია ამთლიანებს. თბილისში, მთაწმინდაზე გაზრდილი სომეხი ეროვნების რეჟისორი, საიათნოვასავით და იეთიმ გურჯივით, თავის თავში ატარებდა სინთეზს ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული და თბილისში არსებული აღმოსავლური თუ დასავლური კულტურებისა და ასევე ყველა იმ კულტურული ელემენტებისა, რომელიც საბჭოურ მოდერნიზაციამდე თბილისის უნიკალურ მულტიკულტურულ სახეს ქმნიდა და ჯერ კიდევ შემონახული იყო მის ცალკეულ უბნებში, მათ შორის – მთაწმინდაზე. ასევე მნიშვნელოვანი გარემოება იყო ისიც, რომ ოჯახი, რომელშიც ის იზრდებოდა, ანტიკვარით მოვაჭრე იყო. სიძველეთა შეფასების უნარი, რომელიც რეჟისორს მამისაგან გადაეცა, მისი ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელი აღმოჩნდა და გამოვლინდა როგორც ფილმებში, ისე ვიზუალურ ხელოვნებაში, მის თვალისმომჭრელ კოლაჟებში. აღმოსავლური და დასავლური კულტურების შერწყმა სერგო ფარაჯანოვის მენტალობის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. ცალკე უნდა აღინიშნოს აღმოსავლური ნატურმორტის ფორმით წარმოსახული კომპოზიციები, რომელიც ფილმის ვიზუალურ მხარეს სრულიად უნიკალურს ხდის.

„როგორც კუბისტთა ფერწერა, რომელიც შლის საგნებს ელემენტარულ პლასტიკურ ერთეულებად, რათა შემდგომ ხელახლა, ახალ მთლიანობად აღადგინოს, ის [ფარაჯანოვი] ანაწევრებს მოქმედების ადგილებს და ხასიათებს, პერსონაჟებს და მათ ბედისწერებს, შემდეგ კი კრავს ამოსაცნობ ნიშანთა კიდევ ერთი ჯაჭვით – პლასტიკური ეპიგრაფების სისტემით და თითოეულ ქვეთავში, და მის შიგნითაც, მოქმედებას კიდევ უფრო ელემენტარულ ნაწილაკებად შლის. ეს ეპიგრაფები უკიდურესად უბრალოა და ასევე უკიდურესად კონკრეტული: ბროწეულების ნატურმორტი, ნატურმორტი ფარშევანგითა და ხმლით, ნატურმორტი ჭურჭლით, ნატურმორტი სამსხვერპლოთი, ნატურმორტი აქლემით სპარსულ ხალიჩაზე, ნატურმორტი თეთრი მტრედებით და თასით, ნატურმორტი ახალშობილით და ბატკნით, ნატურმორტი ზღვის ფრინველებით და ინდაურით, ნატურმორტი ნავთის ლამპით და ოქროს მონეტებით, ნატურმორტი წიგნებით და სანათით ხალიჩაზე... და კიდევ ნატურმორტი, კიდევ ნატურმორტი. ისინი ათეულობით შეიძლება ჩამოთვალო და არც ერთი მათგანი (შესაძლოა ერთეულები, როგორიცაა ახალშობილი და კრავი, შეიძლება იწვევდეს პირდაპირ ასოციაციას), არ აღნიშნავს რაიმე კონკრეტულს, არც ერთი მათგანი არ იკვეხნის მეტაფორული ღრმა ჩანაფიქრით. თუმცა ყველა მათგანი ერთად აყალიბებენ სახეთა ერთ რიტმს, აღნიშნავენ „ლეგენდის“ სიუჟეტის ნელ, მაგრამ განუბრელ მოძრაობას, სურამის ციხის დაუმთავრებელი კედლის პირველი კადრებიდან უკანასკნელ კადრებამდე: როგორც ისტორიის დასაწყისში, კვერცხისა და ქვიშის ნაზავი, რომელიც ადამიანის სისხლით მოიზილება, შეადუღაბებს ციხის ქვებს – ეროვნული სულის ბურჯს“ (Черненко, 1987, გვ. 61).¹

მართლაც, ფილმის კომპოზიცია ვიზუალური ნიშნებით აიგება: ექსპოზიციაში უცნობი პერსონაჟები კვერცხებს ურემზე დებენ. ურემი მშენებარე ციხისკენ მიემართება. ამ კვერცხისგან და ქვიშისგან უნდა დამზადდეს დულაბი, რომელიც ააშენებს სურამის ციხეს და საბოლოოდ კი გაამთლიანებს და გაამარჯვებინებს ქართველებს.

სცენარის ავტორს ვაჟა გიგაშვილს (1936-2017) და რეჟისორებს სერგო ფარაჯანოვსა და დოდო აბაშიძეს ფილმის სათაურში სიტყვა

¹ ჩერნენკოს, ლოტმანის, გვახარიას რუსულენოვანი ციტატების თარგმანი ჩემია.

„ამბავი“, უცხოურ ენებზე დარქმეულ სათაურებში კი „ლეგენდა“, ცხადია, შემთხვევით არ ჩაუსვამთ. მართლაც არსებობს უძველესი ლეგენდა სურამის ციხეში ჩატანებული ჭაბუკის შესახებ. მაგრამ მხოლოდ ეს არ არის მიზეზი. ამბის, ლეგენდის კონცეფცია ფილმის ავტორებს სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი, სიუჟეტის დამუშავებისა და პერსონაჟების მხრივ, დანიელ ჭონქაძის მოთხრობას ცხადად უკავშირდება, ფილმის ავტორები შეეცადნენ ლიტერატურული პირველწყაროსაგან დისტანცირებას. გარდა იმისა, რომ სათაურშივე განაზოგადეს სურამის ციხის ისტორია, ფილმი არ შემოგვთავაზებს როგორც კონკრეტული ავტორის ნაწარმოების ეკრანიზაციას. ნაცვლად ამისა, ფილმის დასაწყისში, ტიტრებში მიუთითეს: *„ჩვენში კარგად ცნობილია ციხე-სიმაგრის კედელში ცოცხლად ჩაკი-რული ჭაბუკის ლეგენდა. ამ ლეგენდამ შთააგონა დანიელ ჭონქაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დავით სულიაშვილი... ჩვენც მათ კვალს გავყევით“*.¹

ცხადია, ლიტერატურულ მასალასთან თავისუფალი მიმართების დაფიქსირება ფილმის ავტორების შემოქმედებითი თავისუფლების ხარისხს მაქსიმალურად ზრდიდა. ასევე იზრდებოდა შემოქმედებითი ჯგუფის თავისუფლების ხარისხი, რომელთაც, რეჟისორების დარად ვერავინ დაადანაშაულებდა ვერც ეკლექტიზმში და ვერც ეროვნული სტილისტიკისა თუ ტრადიციების დარღვევაში. შემოქმედებითი ჯგუფის – მხატვარი ალექსანდრე ჯანშიევი და კოსტიუმების მხატვარი ირინა მიქატაძე, ოპერატორი იური კლიმენკო, კომპოზიტორი ჯანსუღ კახიძე, ხმის ოპერატორი გარი კუნცევი – ნამუშევარი ულამაზეს ფილმად სინთეზირდება, სადაც თითოეული კადრი თავისთავად არის ხელოვნების ნიმუში. ამ კადრებს შორისაც არის სრულიად განსაკუთრებული ეპიზოდი – ოსმან-აღას სიზმარი, რომელიც ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ სინთეზური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად. აქ ყველა კომპონენტით სიურრეალისტურ-ფანტასმაგორიული სანახაობა იქმნება, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვან გამომსახველად მსახიობი დოდო აბაშიძე რჩება. აღმოსავლური ბაიათების, აღმოსავლური ორნამენტებით შექმნილი კოლაჟების და სარკის ფონზე ოსმან-აღას შავ ნაჭერს გადააფარებენ და გაკოჭავენ. შემდეგ სარკეში მრავალი მაშხალა ირეკლება. მაშხალებიანი ბრბო ორ სიბრტყეზეა განლაგებული კადრში: იატაკზე-ფრონტალურად, და თაღებში, მეორე სართულზე. მაშხა-

¹ იხ. <https://www.youtube.com/watch?v=nqTucQ5Wrxs&t=14s>

ლებიანი როკვა ქმნის სწორედ ავისმომასწავებელ განწყობას. შემდეგ ოსმან-ალა ოთხკუთხედ, რომბის ფორმის ხაროში აღმოჩნდება, საიდანაც მხოლოდ მისი თავი მოჩანს. ცისფერი ნაჭრების რხევით იქმნება წყლის ილუზია, ამ ფონზე კი თეთრი აკვანი ირწევა. უკან, ალაღინით ჩაცმული ჯამბაზი უშიშრად დადის და ხტუნავს ბაგირზე. არაერთგზის გამოყენებული შიდა ეზო ამჯერად თეთრად მოსილი ადამიანებით ივსება. ზოგ მათგანს თავზე ხომალდის მაკეტი აქვს დამაგრებული. ისინი ასინქრონულად მოძრაობენ. ადამიანებს შორის ულამაზესი თეთრი ცხენია – ერთ-ერთი „ქართული ფილმის“ საჯინიზოს მშვენიერი ცხენებიდან. ეს ცხენებიც, აქლემებიც, ინდაურებიც, ყველანაირი ფრინველი თუ ცხოველი, გარდა კონკრეტული ფუნქციისა, ფილმში დიდ ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს. ცისფერი ნაჭრის „მდინარეს“ თეთრად მოსილი ადამიანები არხევენ, რითაც წყლის ღელვის ილუზია იქმნება. და უცბად ჰაერში ავარდება თეთრი ფაფახი – ოსმან-ალას მოჭრილი თავის სიმბოლო... ეს ეპიზოდი, ისევე როგორც ყველა დანარჩენი სცენა, დოდო აბაშიძის ტრაგიზმით სავსე პერსონაჟის სულიერი განწმენდისკენაა მიმართული. ყოველ კადრში მსახიობი ხდება ცენტრალური ფიგურა, რომელზეც აიგება როგორც კადრის შინაარსი, ისე კომპოზიცია.

ფილმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიგნებად იქცა სცენარში ჩართული ახალი პერსონაჟი – სიმონ მესტვირე, ზურაბის აღმზრდელი. ფილმის ერთ-ერთი მთვარი სცენაა მეორე გაკვეთილი, რომელიც სიმონ მესტვირის სივრცეში ტარდება. მთელს ეკრანულ სიბრტყეს ხის ტოტისგან შექმნილი თალი შემოსაზღვრავს, რომელზეც პატარა თოჯინებია ჩამოკიდებული. თაღშივია მოქცეული ჯიქის ფიტულები, ძირს კი ჯიქისავე ტყავი აფენია. გაკვეთილის მსვლელობისას პატარა ზურაბს სიმონ მესტვირე თითოეულ თოჯინას აცნობს: წმინდა ნინოს, წმინდა გიორგის, წმინდა თამარ მეფეს, ამირანს, ფარნავაზს და ა.შ. როგორც გიორგი გვახარია წერს (2013), *„როცა ფარაჯანოვი წმინდანს თოჯინად აქცევს, ამას შესაძლოა უპატივცემულობაც დაერქვას, ნორმიდან გადახრაც. მაგრამ სწორედ ამ გადახრების შედეგად ინახება ნორმა: კულტურა ამ „ტყუილებით“ გადარჩება“*.

მართალია, რთულია ფილმის სარეჟისორო გააზრებაში დოდო აბაშიძის წვლილზე საუბარი, მაგრამ მისი სამსახიობო ოსტატობა ნამდვილად გარდამტეხია ფილმის აღქმისას. ერთი მხრივ, ფილმში „ამბავი სურამის ციხისა“, ისევე როგორც ფარაჯანოვის მთელს შემოქმედებაში, ფორმაა წამყვანი, მეორე მხრივ კი მსახიობი ხდება უდიდესი

დატვირთვის მატარებელი, რომელიც კომპოზიციას აცოცხლებს და მის სტრუქტურასთან მთლიანდება. რეჟისორი თავის ადრინდელ ნამუშევრებშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს როლების შემსრულებლების ზუსტად შერჩევის ფაქტორს. ამასთანავე, მსახიობის ქმედითი ამოცანები, გარდა პერსონაჟების განცდათა შესატყვისად წარმოსახვისა, ატარებს მოძრავი პლასტიკური ფიგურის დატვირთვას. კლასიკურ მაგალითად ლელა ალიბეგაშვილის ვარდოსა და ვერიკო ანჯაფარიძის მკითხავის სინქრონული, მეტრონომისებრი რხევა გამოდგება. სოფიკო ჭიაურელი, სერგო ფარაჯანოვის აღიარებული მუზა, უკვე ასაკში შესულ ვარდოს განასახიერებს, ასეთივე რიტმული მოძრაობებით.

„ამბავი სურამის ციხისა“ კინოვარსკვლავებით დაკომპლექტებული ფილმია. აქ მეორე როლებსაც ქართული კინოს საუკეთესო მსახიობები თამაშობენ: ზურაბ ყიფშიძე, დუდუხანა წეროძე, თამარ ციციშვილი, ელენე ყიფშიძე, მზია არაბული, გია ბურჯანაძე...

1984 წელს გადაღებულმა ფილმმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა საქართველოს ინტელექტუალურ მაყურებელთა შორის. ფილმმა პრიზები მიიღო ესპანეთის, ნიდერლანდების, საფრანგეთის, ბრაზილიის ფესტივალებზე. თბილისში იმართებოდა შეხვედრები სერგო ფარაჯანოვთან, ეწყობოდა განხილვები. ერთი რამ უდავოა – „ამბავი სურამის ციხისა“, მოთხრობისგან საკმაოდ განსხვავებულ, მაგრამ მაინც მწერლის ტექსტთან შინაგანად მჭიდროდ დაკავშირებულ თავისუფალ ეკრანიზაციად, გნებავთ, „სურამის ციხის“ მოტივებზე გადაღებული ულამაზეს ფილმად შევიდა მსოფლიო კინოს ისტორიაში.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კლასიკური პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“, რომელიც ორგზის იქნა ეკრანიზებული, ქართული კინოს საეტაპო ფილმების სცენარის საფუძველი გახდა. ივანე პერესტიანის ფილმი „სურამის ციხე“ პირველი საბჭოთა ეკრანიზაციაა. ამასთანავე, ეს ფილმი, რომელიც რეკორდული რაოდენობის მაყურებელმა ნახა, ერთგვარად საბჭოთა კომერციული კინოს ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.¹

რაც შეეხება სერგო ფარაჯანოვის და დოდო აბაშიძის ფილმს „ამბავი სურამის ციხისა“, ის სამართლიანად მიეკუთვნება ერთ-ერთ

¹ ივანე პერესტიანის შემდეგი ფილმი, „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), ნამდვილი კომერციული წარმატების მომტანი პირველი საბჭოთა სათავგადასავლო ფილმი გახდება.

უმნიშვნელოვანეს თავისუფალ ეკრანიზაციათა რიცხვს, რომელიც სრულიად ორიგინალური ხედვისა და ინტერპრეტაციის გამოც შევიდა მსოფლიო კინოს კლასიკური ნიმუშების რიცხვში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გოგიტიძე, გ. (1989). როგორ იქმნებოდა ფილმები: ქართული კინოს წარსულიდან; მხატვრული ფილმები „სურამის ციხე“ და „სამი სიცოცხლე“. *ქართული ფილმი*. თბილისი, 29 მარტი.
- გოგიტიძე, გ. (2013). *ქართული კინოს წარსულიდან*. რედ. ნინო ძანძავა. თბილისი: „საგა“.
- ზედანია, გ. „სურამის ციხე“: ინტერპრეტაციისათვის.
<https://burusi.wordpress.com/2010/03/13/giga-zedania-5/>
- მახარაძე, ფ. (1929). *დანიელ ჭონქაძე და მისი დრო*. ტფილისი: „შრომა“.
- მხეიძე, ნ., შუბაშვილი, ა. (რედ.). (2021). ქართული კინო 1920-1930. თბილისი. წიფურია, ბ. დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“: ლეგენდის პრაგმატიზაცია.
<https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1894/>
- ხუნდაძე, ა. (1932). *დანიელ ჭონქაძე*. ტფილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“.
- Гвахария, Г. (2013). Экumenические видение Сергея Параджанова, сб. *Экран-ный мир Сергея Параджанова*, сост. Ю. Морозов. Киев. 210-222.
- Лотман, Ю. (1987). Новизна легенды. *Искусство Кино*, 5, 55-62.
- Черненко, Мирон. (1987). Своевременность вечности. *Искусство Кино*, 5, 63-67.

References:

- Chernenko, Miron. (1987). Svoevremennost' vechnosti. *Iskusstvo Kino*, 5. [Timeliness of eternity]. *Cinema Art*, 5]. 63-67.
- Gogit'idze, G. (1989). Rogor ikmneboda pilmebi: kartuli k'inos ts'arsulidan; mkhat'vruli pilmebi „suramis tsikhe“ da „sami sitsotskhle“. *Kartuli pilmi*. [How films were made: from the past of Georgian cinema; Feature films "Surami Castle" and "Three Lives". Georgian film]. Tbilisi, 29 mart'i.
- Gogit'idze, G. (2013). *Kartuli k'inos ts'arsulidan*. Red. Nino Dzandzava. [From the past of Georgian cinema. Ed. Nino Zandzava]. Tbilisi: „saga“.
- Gvakharia, G. (2013). *Ekumenicheskie videnie Sergeya Paradzhanova*. Sb.: *Ekran-nyy mir Sergeya Paradzhanova*, sost. Yu. Morozov. [Ecumenical vision of Sergei Parajanov, collection. The Screen World of Sergei Parajanov, comp. Yu. Morozov]. Kiev, 210-222.
- Khundadze, A. (1932). Daniel Ch'onkadze. [Daniel Chonkadze]. T'pilis: „sakhelmts'ipo gamomtsemloba“.

- Lotman, Yu. (1987). Novizna legendy. [The novelty of the legend]. Cinema Art, 5].
Iskusstvo Kino, 5, 55-62.
- Makharadze, P. (1929). Daniel Ch'onkadze da misi dro. [Daniel Chonkadze and his time]. T'pili: „shroma“.
- Mkheidze, N., Shubashvili, A. (red.). (2021). Kartuli k'ino 1920-1930. [Georgian cinema 1920-1930]. Tbilisi.
- Ts'ipuria, B. Daniel Ch'onkadzis „suramis tsikhe“: legendis p'ragmat'izatsia. [“Surami Castle” by Daniel Chonkadze: Pragmatization of the legend].
<https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1894/>
- Zedania, G. „Suramis tsikhe“: int'erp'ret'atsiisatvis. [“Fort of Suram”: for interpretation]. <https://burusi.wordpress.com/2010/03/13/giga-zedania-5/>