
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
ძიებანი**

№1 (62), 2015

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „პნტაგრი“
თბილისი – 2015

UDC(უკ) 7(051.2)
ს-364

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №1 (62), 2015

სარედაქციო საბჭო

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

**თავმართვის
ეთიმოლო ტრაქაიძე
რევაზ
შიძინაძე**

კრებულის სტამბური გამოცემა
ეგზაგნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

**ლიტერატურული
რედაქტორები
მარიამ იავალიძე
მარიკა
მამაცაშვილი**

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

**დაკაბადონება
მკაფიოებელი
ოქროპირიძე**

ტელ/ფაქსი: +995 (32) 29 43728

მობ: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamishvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

**ინგლისური ტექსტის
რედაქტორი:**

**მარიამ
საინტერაცია**

**გამომცემობის
ხელმძღვანელი
მაპა ვასაძე**

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №1 (62), 2015

Editorial Group

TAMAR TSAGARELI
KETEVAN
TRAPайдзе
REVAZ
CHICHINADZE

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

Literary Editor

MARIAM IASHVILI
MARIKA
MAMATSASHVILI

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

Book Binding

EKATERINE
OKROPIRIDZE

Works should be supplied under the following contact:
0102, Tbilisi, Davit Agmashenebeli Avenue №40

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Second Block

The editor of English

Text:

MARIAM
SKHIRTLADZE

Tel/Fax: +995 (32) 29 43728

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: mariamishvili@yahoo.com

Web: www.tafu.edu.ge

Head of Publishing

House

MAKA VASADZE



სარჩევი

თეატრმოღვეობა

მარა კაქიძე	
რაციელ მრისთავი ქართულ	
თეატრში	8

დოკუმენტაცია სამეცნიერო

სტატიები

ლუპა ელიაშვილი	
სულიში რატომ ჩამაფურთხე, ანუ	
კალაშნიკოვი VS კალაში	29
ხათუნა ლაჩიძე	
ქართული საცეკვაო ღიალექტები	
ლაზეთი – ტაო-კლარჯეთი	43
ჰატა იაკოშვილი	
შემოქმედებითი ტრადიციები,	
როგორც ცეცხლრა	58
ნანა ზუსკიძე	
მსახიობის ფერმენტი	73

CONTENTS

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze

RAPHAEL ERISTAVI IN THE GEORGIAN THEATRE	89
---	----

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Luba Eliashvili

WHY DID YOU HUMILATE ME OR KALASHNIKOV VS PEN	90
--	----

Khatuna Damchidze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS LAZETI – TAO-KLARJETI	92
--	----

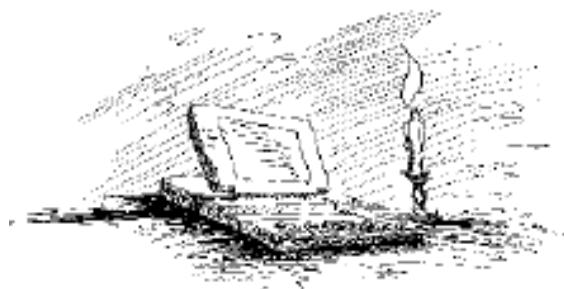
Paata Iakashvili

CREATIVITY TRADITIONS AS CENSOR	93
---------------------------------------	----

Nanuka Khuskivadze

ACTOR'S PHENOMENON	94
--------------------------	----

ପ୍ରାଚୀନମୁଦ୍ରଣକର୍ମ



მასა კიკნაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რაფიელ პრისტავი ქართულ თეატრში

მე-19 საუკუნის საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრება წარმოუდგენელია რაფიელ ერისთავის მოღვაწეობის გარეშე. მან უდიდესი წვლილი შეიტანა ქართული ლიტერატურისა და საგანმანათლებლო საქმიანობის განვითარებაში. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ქართული თეატრი, დრამატული საზოგადოება თუ სხვა მნიშვნელოვანი ეროვნული პროექტები გამოჩენილ საზოგადო მოღვაწეთა დიდი ძალისხმევით იქმნებოდა. მათ შორის იყო რაფიელ ერისთავიც.

1879 წლის 23 დეკემბერს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობის სხდომაზე, ბათუმის სკოლის საკითხის განხილვისას, ილია რაფიელ ერისთავს დიმიტრი ყიფიანთან ერთად ავალებს ბათუმის სკოლაში ენობრივ კონტროლს.

1881 წელს, როდესაც დრამატული საზოგადოება შეიქმნა, დამფუძნებელთა (ალ. ყაზბეგი, ივ. მაჩაბელი, ვ. აბაშიძე, ანტ. ფურცელაძე, ნ. ავალიშვილი და სხვები) შორის რაფიელ ერისთავიც იყო. ხოლო მოგვიანებით, 1884 წლის 28 ივნისს დრამატული საზოგადოების კრებაზე თავმჯდომარედ აირჩიეს. ის გახლდათ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენი კომისიის ერთ-ერთი ინიციატორი და მონაწილე (1882). ილიასთან ერთად კრებულის „გლეხური სიმღერები, ლექსები და ანდაზები“ გამომცემელი (1873). 1873 წელს გამოსცა „ლათინურ-რუსულ-ქართული ლექსიკონი მცნარეთა, ცხოველთა და ლითონთა სამეფოებებიდან“ . რ. ერისთავის წინასიტყვაობითა და რედაქტორობით

გამოვიდა სულხან-საბა ორბელიანის „ქართული ლექსიკონი“ (1884) და სხვა.

1875 წელს ოქტომბერში ილიასა და სერგეი მესხის თაოსნობით თბილისში ყალიბდება ქართული წიგნების გამოშეცემელთა აშხანაგობა, რომლის მიზანი ძველ და ახალ მწერალთა ნამუშევრების, ისტორიული წიგნებისა და სახელმძღვანელოების გამოცემა იყო. კომიტეტის წევრთა (დ. ბაქრაძე, ბ. ლოლობერიძე, ბესო ჯაფარიძე, იასე ჭავჭავაძე, პ. უმიკაშვილი) შორისაა რაფიელ ერისთავიც. ის არის ავტორი არაერთი ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული, ქათომუნიკრული შრომისა, რომელთაც სისტემატურად აქვეყნებდა იმ პერიოდში არსებულ უერანალ-გაზეთებში (ივერია, დროება, ცისკარი, თეატრი, კავკაზი, ალმანახი-ზურნა — რუსულ ენაზე). აკაკი წერეთელი აღნიშნავდა — რაფიელი ჯარასავით ტრიალებდა და სიცოცხლეს ათენ-აღამებდა სხვა და სხვა მრავალგვარ წერილმანი საქმეების კეთებაში.

1879 წელს, როდესაც მუდმივმოქმედი თეატრი შეიქმნა, რაფიელი ქართული თეატრის სათავეებთან იდგა და თავისი პიესებით თეატრს რეპერტუარის შექმნაში ეხმარებოდა. როცა თეატრს გაუჭირდა და სეზონის ჩავარდნის საფრთხეც დაემუქრა, ილიამ აკაკის სთხოვა რაფიელ ერისთავთან, იონა მეუნარგიასთან ერთად ამ საქმის თავის თავზე აღება და ქართული თეატრისთვის დახმარების გაწევა.

რაფიელ ერისთავი ძალზე მძიმე პერიოდში ჩაუდგა სათავეში დრამატული საზოგადოების მმართველობას. „დროების“ უურცლებზე ხშირად გაისმოდა კრიტიკა დრამატული საზოგადოების მუშაობაზე. მას უცოდინარობასა და უუნარობაში ადანაშაულებდნენ. წერილში „ჩვენი თეატრის საქმე“ ვკითხულობთ: „ჩვენმა სცენამ ისე უკან დაიწია, რომ არტისტებს და არტისტკებს შორის ჩამოვარდა შფოთი და განხეთქილება, რომ წარმოდგენები თავის დროზე ვეღარ იმართება,

რომ მოთამაშეები ერთად შეერთების მაგიერ, სამსოთხს დასად დაყოფილან, რომ ძვირფასი ტანისამოსის მოუვლელობის გამო გლახის ფარაჯებს დაემსგავსნენ, რომ მათს კარადაში მხოლოდ 44 კაპეიკის მეტი სხვეს და სხვა“¹.

რაფიელ ერისთავი იყო პოეტი, მთარგმნელი, დრამატული იგავ-არაკების ავტორიც. საქართველოში კრილოვის იგავ-არაკების თარგმნა დაიწყო მაშინ, როცა კრილოვი ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო. როცა რაფიელ ერისთავმა მის იგავებს ხელი მოჰკიდა, უბებ არსებობდა გრიგოლ ორბელიანის (1832), აკაკის (1862), ანტონ ფურცელაძის (1883), მიხეილ ბუბუთაშვილის (1876) თარგმანები. საყურადღებოა ისიც, რომ 1876 წლის ერისთავისეული თარგმანების გამოცემაში წარმოდგენილია მის მიერ გადათარგმნილი, გადაკეთებული და გალექსილი იგავ-არაკები.

რაფიელ ერისთავის მრავალმხრივ მოღვაწეობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი თეატრალური საქმიანობა.

მწერლის სიახლოვე თეატრთან ქუთაისიდან დაიწყო. 1867 წელს, როდესაც რაფიელი სამეგრელოდან ქუთაისში გადავიდა გუბერნიის სამართველოს განყოფილების თანამდებობაზე, შემდეგ კი მომრიგებელი მოსამართლის თანამდებობაზე (1868 1 თებერვლიდან), ამ პერიოდში სათავეში ჩაუდგა სცენის მოყვარეთა წრის საქმიანობასაც, რომელსაც შეუერთდა რუსეთიდან საქართველოში დროებით დაპრუნებული აკაკი წერეთელი. ამ წრეში ირიცხებოდნენ: ეფრო კლდიაშვილი, აკაკი, ყიფიანის ქალი, ზაქარია ჭეშვილი. რეპეტიციები იმართებოდა ხან ეფროსთან, ხანაც რაფიელის სახლში. როგორც აკაკი აღნიშნავდა, რაფიელი რამდენჯერმე გამოვიდა სცენაზე „2-3-ჯერ ითამაშა კიდეცო“ საბედნიეროდ, შემორჩენილია თეატრალური აფიშა, საიდანაც ჩანს, რომ

¹ გაზეთი „დროება“, 1884, №89, 25 აპრილი

რაფიელს თავისი დის ბარბარე ჯორჯაძის პიესაში „რას ვემებდი და რა ვიპოვე“ სირაჯ ავეტიკას როლი უთამაშია. პიესა 1867 წელს 12 დეკემბერს წარმოუდგენიათ და რამდენჯერმე უთამაშიათ ქუთაისში. რაფიელი, წრის საქმიანობას სუფლიორობასაც უთავსებდა, როგორც ეს ძველ თეატრში იყო მიღებული. ამ თვალსაზრისით თეატრს სხვადასხვა დროს ეხმარებოდნენ ცნობილი მწერლები: ავქ. ცაგარელი, ს. მგალობლიშვილი, ი. გრიშაშვილი, პოეტი ახოსპირელი. სუფლიორი მნიშვნელოვანი პოსტი იყო თეატრში, კარნახის გარდა მის მოვალეობაში შედიოდა მსახიობთა მოქმედების გაკონტროლება (ადგომა, დაჯდომა, გავლა-გამოვლა და ა.შ.). მას თვალყური უნდა ედევნებინა მსახიობებისათვის, შეესწავლა მათი სუსტი მსარები და წარმოდგენის დროს უნდა გაეთვალიწინებინა. ერთხელ, რაფიელი ქუთაისში დადგმულ თავისივე პიესის წარმოდგენას სუფლიორობდა (1868 წ.). სპექტაკლში აკაკი წერეთელი და ეფრო კლდიაშვილი მონაწილეობდნენ, რაფიელს II მოქმედება სახლში დარჩენია. როცა მსახიობებმა ეს შეიტყვეს, უკეთ სცენაზე ყოფილან გასულები, საბედნიეროდ აკაკისაც და ეფროსაც პიესის დედა-აზრი ისე ჰქონდათ შეგნებული, რომ არ დაბნეულან და საკუთარი სიტყვებით გაუბამთ ლაპარაკი. პუბლიკასაც ვერაფერი შეუმჩნევია და დიდათაც მოსწონებია.

ქუთაისში თანამდებობის დატოვების შემდეგ, რაფიელ ერისთავი 1871 წლიდან თბილისში სახლდება და განაგრძობს თავის ლიტერატურულ-თეატრალურ მოღვაწეობას. მონაწილეობას ღებულობს საჯარო გამოსვლებსა, კონცერტებსა და საღამოებში. საკონცერტო საღამოებში ქართველ მწერალთა მონაწილეობა იმ პერიოდის კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. ცნობილია ილიას, აკაკის, გრ. ორბელიანის, დ. ყიფიანის, დ. ერისთავის, პ. უმიკაშვილის და სხვათა გამოსვლები სალიტერატურო

საღამოებზე. 1875 წელს თბილისში, საზაფხულო თეატრში საქველმოქმედო მიზნით სალიტერატურო საღამო გამართულა. ამ დღეს რაფიელ ერისთავი ორჯერ გამოსულა სცენაზე. ჯერ წაუკითხავს სუნდუკიანის „პეპოლან“ ნაწყვეტი და შემდეგ საკუთარი „სცენები“. როგორც „დროება“ აღნიშნავდა¹ „რ. ერისთავს „პეპოს“ ნაწყვეტი სუსტი ხმითა და წაბორძიკებით წაუკითხავს (ისევე როგორც დ. ყიფიანს), სამაგიეროდ „სცენები ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან“ ნამდვილის ხელოვნებით იყო წაუკითხულით“. ამავე გამოსვლაზე საუბრობს მოგვიანებით გრიგოლ ორბელიანიც²: „4 აპრილს იყო ქართულს თეატრში სალიტერატურო და სამუსიკო საღამო... ძალიან ცუდად გამოჩდნენ რ.ე. და დ. ყ. რაღაცა ღმერთი გაუწყრათ, სულ ვერ წაიკითხეს და ძალიან კარგად იყვნენ დ.ე. ი.ჭ. ა.წ.“

საქველმოქმედო წარმოდგენაზე, რომელსაც დაესწრო „მთელი მაშინდელი ქართველი წოდება და მწერლობა“, რ. ერისთავმა თავი საზოგადოებას ხატოვანი სიტყვებით დაამახსოვრა. როდესაც წარმოთქვამდა ფრაზას (სცენიდან – მარილიანი ყნა) „.... ყანა მაინც არ ამოვიდა, რავარც ჩემს თავზე არაა ბალანი“ – ხელი მოურტყამს მელოტ თავზე, ხალხი გაუცინება და მოწონების ტაშიც დაუმსახურებია. ყაფლან ორბელიანს, რომელიც იქვე მჯდარა დარბაზში ლოუიდან წამოუქახნა: „დახე ამ უნიჭისა, აკი იმანაც არ გააცინა საზოგადოება?!“³ 1880 წლის 13 აპრილს, კ. მესხის სასარგებლოდ სალიტერატურო საღამო გამართულა. ამ საღამოზე სხვებთან ერთად რ. ერისთავიც გამოსულა და თავისი სცენების კითხვით გაურთვია საზოგადოება⁴. რაფიელ

¹ გაზ. „დროება“ 1875 №42

² გაზ. „დროება“ 1883 №176

³ ქრ. „საერო დღესასწაული“ თბ., 1899. გვ. 26-27.

⁴ გაზ. „დროება“ 1880. №83.

ერისთავს „პეპოს“ თარგმანშიც მიუღია მონაწილეობა, 1874 წელს მას სუნდუკიანთან ერთად უთარგმნია პიესა სომხურიდან ქართულად. სუნდუკიანი კმაყოფილი აღნიშნავდა, რომ ერისთავმა მას „ძმური თანამშრომლობა აღმოუჩინა“.

საჯაროდ სცენაზე გამოსვლა და ნაწყვეტების კითხვა, როგორც ირკვევა, რაფიელ ერისთავის საქმე არ იყო. მისი გამოსვლა მხოლოდ განსაკუთრებული ფაქტორებით იყო გამოწვეული, რის შესახებაც თავად აღნიშნავდა. ერთხელ მსახიობ ფილიმონ ქორიძეს, რომელიც არწირუნის თეატრში კონცერტს მართავდა, რაფიელ ერისთავისთვის გამოსვლა უთხოვია, მით უფრო, რომ მისი ვოდევილიდან „ბიძიასთან გამოხუმრება“ ნაწყვეტი უნდა წაეკითხა. ამ შემოთავაზებაზე რაფიელს უარი უთქვაშს და მიზეზიც აუხსნია: „თუმცა არ ვთავილობ სცენაზე გამოსვლასთ მე დიდი პატივისცემა მაქვს ყოველის არტისტისა და იმათი მნიშვნელობა, მაგრამ რადგან სცენაზედ ყოფნა ხელობად არ გამიხდია, ეხლა გვიანდაა იმათ დასში ყოფნა და თუ ოდესმე მონაწილეობას მივიღებ ხოლმე სხვებთან ერთად გამოსვლაში, ეს მოხდება მაშინ როდესაც ფული გროვდება ან სწავლის მიზნისათვის და ან სხვა ქველმოქმედების დანიშნულებისათვის და ამ უკანასკნელ შემთხვევაში კი არ დავიზარებ სცენაზედ ყოფნას და დავივიწყებ ჩემს ხნოვანებასაც“.¹

რაფიელ ერისთავის დამსახურება ქართული თეატრის ისტორიაში უბირველესად განისაზღვრება მისი დრამატურგიული მოღვაწეობით. ის არის ავტორი არაერთი ორიგინალური თუ გადმოკეთებული კომედია ვიღევილებისა, რომლებიც განსაკუთრებული პოპულარობით XIX საუკუნის 60-80-იან წლებში იღვმებოდა და უდიდეს როლს თამაშობდა ვოლევილური ჟანრის განვითარებაში. „მბრუნავი სტოლები“ (1868),

¹ გაზ. „დროება“ 1880, №133

„ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (1868), „დედაკაცმა თუ გაიწია, ცხრა უღელი ხარის უმძლავრესია“ (1870), ერთ მოქმედებიანი ვოდევილი „იჭვიანი“ (1870), „ბიძიასთან გამოხუმრება“ (1880), „პარიქმახერისას“ (1880) წელს ცალკე წიგნად გამოვიდა), „ქაჩუა“ (1887), „ბრილიანტი“ (1889) და სხვა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მას დაუწერია პიესა „ნუგზარი“, რომელიც წარმოადგენს ლიბრეტოს ოპერისათვის, რაც თავისთავად პირველი ცდაა ქართულ დრამატურგიაში.

რაფიელ ერისთავის კომედიები, როელთა სიუჟეტებიც უცხოური პიესებიდან იყო აღებული, ქართული ცხოვრების, ქართველი კაცის ხასიათს და ქართველი მაყურებლის გემოვნებას მიესადაგებოდა. მისი პერსონაჟების სახელები კი გარკვეულად გმირთა ხასიათებს გადმოსცემდა. მებატონე – ოთარ უძლეველი (სადილი მარშლისას), ვაჭარი – ბაღდასარ აღმასოვი (ბრილიანტი), ადვოკატი – თავადი ამაყაძე და ლამაზი ყმაწვილი – სანდორ ვარსკვლავაძე (ადვოკატები), ალექსანდრე ფუქსავატიანი (ბიძიასთან გამოხუმრება) და სხვა.

თავადთა და გლეხთა ურთიერთობები, ფულისადმი უსაზღვრო სიყვარული (ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს), სკოლებში არსებული საგანმანათლებლო მდგომარეობა (მასწავლებელი სოფლის სკოლისა), და-ძმას მორის ქონებრივი დავა (სადილი მარშლისას), უნამუსო ადვოკატთა თავგასულობა (ადვოკატები), რომლის მაგალითზეც მასხრად არის აგდებლი იმდროინდელი სასამართლო სისტემა და მართლმსაჯულება, თანამედროვე საზოგადოების მანკიერი მხარეების კრიტიკაზე მოუთითებდა.

მართალია, რაფიელ ერისთავის პიესები მისი წინამორბედებისაგან (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ა. ცაგარელი) არ გამოირჩეოდა რაიმე განსაკუთრებული სიახლის ჩვენებით, როგორც შინაარსობრივად, ასევე

პერსონაჟთა ხასიათების შექმნის თვალსაზრისით, მაგრამ თანამედროვე სურათების ზუსტი ასახვა, ნაცნობი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების ჩვენება განსაზღვრავდა მისი პიესების პოპულარობას. რ. ერისთავის დრამატურგიის თავისებურება უპირველესად მის ხალხურობაში კლინდებოდა და ამავე დროს სამეტყველო ენაშიც (თბილისურ – ყარაჩოლლური, სომხური, იმერული და ა.შ.). გორგი თუმანიშვილი აღნიშნავდა: „ქართული ენა ახლანდელს მწერლობაში ისე მდიდრად არსად არა სჩანს, როგორც რაფიელ ერისთავის ნაწერებში... აქ ენას ქართული ხასიათი აქვს და ამავ ხასიათს აძლევს თვით უცხო-ქვეყნურს თხზულებასაც. ეს ფრიად დიდი ღირსებაა ახლა ჩვენში, როდესაც სხვა მწერლის ნაწარმოებებში არამც თუ ნათარგმნს, ორიგინალურს თხზულებასაც კი მცირედ ეტყობა ქართულობა“¹...

რაფიელ ერისთავის პიესების დადგმის ისტორია სცენისმოყვარეთა წრის წარმოდგენებიდან იწყება. ჯერ კიდევ 1875 წლის 17 იანვრის გაზეთი „დროება“ წერდა: „ქუთაისიდან მომივიდა ამბავი, რომ წარსულ კვირას იქაურ სააზნაურო სახლში ქართული წარმოდგენა ყოფილა „სკაპენი“ აკაკის თარგმანი და „დედაქაცმა“ კარგად და ცოცხლად უთამაშნიათ და დიდძალი ხალხი, რომელიც წარმოდგენას დასწრებია, ძალიან კმაყოფილი დარჩენილია“.

საყურადღებოა ისიც, რომ მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი, სწორედ რაფიელი ერისთავის ვოდევილით „იჭვიანი“ და მისი დის ბარბარე ჯორჯაძის პიესით „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“ გაიხსნა (1879). უფრო ადრე კი როდესაც მუდმივმოქმედი დასი შეიკრიბა და საგასტროლოდ სხვადასხვა ქალაქში გაემგზავრა, რეპერტუარში შეტანილი ჰქონდათ ვოდევილი „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“. გაზეთი „დროება“

¹ შერნ. „ივერია“, 1881. №2.

აღნიშნავდა¹: „ჩინებული სასცენო პიესააო“.

რაფიელ ერისთავმა პიესა რუსულიდან გადმოაკეთა, მაგრამ როდესაც ის პირველად უურნალ „ცისკარში“ 1868 წლის №10-ში დაიბეჭდა, რედაქციამ ამის შესახებ არ მოუთითა. როგორც ჩანს, რ. ერისთავი ამ ფაქტმა შეაწუხა და 1879 წლის 23 იანვარს ქუთაისიდან წერილი გამოუგზავნა „ცისკრის“ რედაქციას, რათა აღნიშნული „ნაკლოვანება“ გამოესწორებინა. „ის ვოდევილი იყო გადმოკეთებული ჩემგნით რუსულის ენითგან ქართულს ენაზედ. გთხოვთ გამოაცხადოთ ეს შენიშვნა, რომ მკითხველმა არ ითიქროს, ვითომც მე მიმეთვისებინოს სხვა ავტორებისაგან მოგონილი საგანი ვოდევილისა“². პიესისადმი ინტერესი გაჩნდა XXს-ის 70-იან წლებშიც. პიესის პოპულარობა განაპირობა ქართულ ტელეკრანზე წარმოდგენილმა (1975) სატელევიზიო სპექტაკლმა მიხეილ თუმანიშვილის, კ. კახაბრიშვილის რეჟისორობითა და ცნობილი მსახიობების – ვ. გოძიაშვილის, ზ. ლებანიძის, მ. ჯინორიას, გ. ბერიკაშვილის შესრულებით. 1981 წელს მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში, მანანა ანასაშვილის რეჟისორობით დაიდგა სპექტაკლი „ძნელ ოთახში“, სხვა ავტორებთან ერთად სპექტაკლი რაფიელ ერისთავის „იჯვიანის“ მოტივების მიხედვით შეიქმნა. ათეული წლის წინ კი რეჟისორმა გოგი მარგველაშვილმა მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში წარმატებული სპექტაკლი განახორციელა ნ. ჭანკვეტაძის, გ. პაპინაშვილის, გ. როინიშვილის მონაწილეობით.

რ. ერისთავის პიესებს საზოგადოდ დადებითად აფასებდა პრესა (თუმცა იყო კრიტიკული შენიშვნებიც. ხანდახან ავტორს ცუდად დადგმული სპექტაკლის გამოც აკრიტიკებდნენ). როცა ვოდევილი „პარიკმახერისას“

¹ გაზეთი „დროება“, 1879, №203

² რ. ერისთავი, რჩეული თხზულებანი, თბ. 1958, გვ. 578

წარმოადგინეს, „დროება“ ქებით იხსენიებდა დრამატურგის შემოქმედებას – „როგორც საზოგადოდ ყველა პიესები, რომლებიც თ. რაფ. ერისთავის კარგის კალმიდამ გამოსულა ცოცხალი, მოძრავი, მხიარული და ნამდვილი სასცენო პიესებია. ერთს სიტყვას ვერ ნახავთ იმაში მოქეტებულს, ერთ მოძრაობას, რომელსაც სცენისათვის რაიმე მნიშვნელობა არ ჰქონდეს“¹. „სპექტაკლ „პარიკმახერისას“ წარმოდგენის დროს მაყურებელს მუცლიდან ხელი არ მოუშორებდა იმდენს იცინოდნენ“². 1880 წლის 19 ოქტომბერს ითამაშეს ვოდევილი „ბიძისთან გამოხუმრება“, „დროება“ აქაც აქებდა წარმოდგენას: „სცენაზე ეს ვოდევილი ისეთი ცოცხალი და სასიამოვნო გამოდის, რომ თვალი ვერ მოგვიშორებდა სცენიდან“³.

რაფიელ ერისთავის პიესები უყვარდათ მსახიობებს. მასში მონაწილეობდა ძველი თეატრის თითქმის ყველა მსახიობი. საბენეფისოდ ირჩევდნენ მის პიესებს ნატო გაბუნია, მაკო საფაროვა, ბაბო კორინთელი და სხვები.

რაფიელ ერისთავის პიესების პოპულარობა, მისი სცენური სიცოცხლე განაპირობა იმანაც, რომ ავტორი კარგად იცნობდა სასცენო ხელოვნების ანბანსა და ქართველ მსახიობთა შესაძლებლობებს. გიორგი თუმანიშვილი წერდა: „თ. რ. ერისთავი უბრალოდ კი არ წერდა პიესებს, რომელიც შეესატყვისებოდა მის ნიჭეს, არამედ ქმნიდა სწორედ ისეთ როლებს, რომლებიც შესაფერი იყო დასში მყოფი ძალებისათვის. საქმარისია გავიხსენოთ თუნდაც „ბიძისთან გამოხუმრება“: ის თითქოს განზრახ დაწერილია საფაროვა-აბაშიძისა და ქ. ყიფვანისთვის“⁴.

¹ გაზეთი „დროება“, 1880, №217

² გაზეთი „დროება“, 1880, №236

³ გაზეთი „დროება“, 1880, №222

⁴ Г. М. Туманов. Характеристики и воспоминания кн, I ТБ. 1913.

გვ. 138

1880 წელს რაფიელ ერისთავი „ივერიაში“ აქვეყნებს სამმოქმედებიან კომედიას „ადვოკატები“. პიესაში ასახული მოვლენები პრესისა და საზოგადოების ინტერესს იწვევდა და ადვოკატთა საქციელით შეწუხებულ საზოგადოებას სიფრთხილისაქნ მოუწოდებდა. პიესის მთავარი გმირი სოლომონ მილოვი, იგივე საპონაშვილი, წარსულში მკერავი ყოფილა, შემდეგ სასამართლოში უვლია, კანონების წიგნიდან რამდენიმე მუხლი გაუზეპირებია და ფეხსაცმლის მკერავ გაბრო მორგვაძესთან ერთად საადვოკატო კანტორა გაუხსნია. უვიცი ადვოკატი კლიენტების მოტყუების ხარჯზე მაღლე გამდიდრებულა. „რა ვიყავ და რა ვარ?! – ეკითხება საკუთარ თავს სოლომონი. კმაყოფილი იმის გამო, რასაც მიაღწია, ამბობს: „ადრევ, კვირაში ერთი სერთუეკი უნდა შემეცერა, ხუთასჯერ ნემის მეჩხვილტა ხელში, ან უთოთი თითები დამეწო და ერთი თუმანი ძლივს დამრჩენოდა! ეხლა კი ერთს დღეში – 100 თუმანიო“¹.

პიესას საზოგადოებრივი მნიშვნელობა გააჩნდა. ცხოვრების ახლებური წესის და კანონების შემოღებამ ახალი პროფესიის ადამიანები გააჩინა. ადვოკატები, ვალერიან გუნიას განმარტებით,² თანამედროვე საზოგადოებაში „ხახადაღებული, მაგრად კბილებალესილი და გაუმაძლარი ქლესიები ზეობაგახრწნილი არაფრისდამზოგველი, უპირწყალი და მადაგამზეცცებული „ატუკანტები“ იყენებ. ხოლო მათი გამოაშკარავება უძლური, უვიცი ხალხის წინაშე გარკვეულ გაფრთხილება და მათი თვალის ახელვა იყო, რაც გარკვეულად პიესის სოციალურ ჟღერადობაზე მიუთითებდა.

სპექტაკლი 1880 წლის 24 ოქტომბერს კოტე მესხის სასარგებლოდ იყო დანიშნული და გარდა

¹ რ. ერისთავი – დრამატული ნაწარმოებები, ტ. IV, თბ. 1938, გვ. 75

² ვ. გუნია, ქართველი თეატრალური მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბ. 1953, გვ. 35

სოციალური ჟღერადობისა, პიესამ სხვა მხრივაც მიიქცია საზოგადოების ყურადღება. „ადვოკატები“ პრემიისთვის თეატრალურ კომიტეტში წარუდგნიათ, მოუწვევიათ საჯარო წაკითხვაც, შემდეგ ცალ-ცალკეც წაუკითხავთ ზოგიერთ პირებს და მათი გადაწყვეტილებით რაფიელ ერისთავისთვის პრემია არ მიუციათ. ამის შესახებ გაზეთი „დროება“ აღნიშნავდა: „პიესა თუ ზოგიერთ წვრიმალ ნაკლულოვნებას არ მივაქცევთ ყურადღებას ჩინებული სასცენო პიესაა და ავტორის აზრიც – ახლანდელ ადვოკატების დაცინება ცოცხლად არის იმაში გამოხატული. უბრალო მოქმედ პირსაც ვერ ნახავთ ამ პიესაში რომ ნამდვილს ახლანდელს ჩვენის ცხოვრებიდამ ამოღებული და გამოხატული არ იყოს. ამბობენ ავტორმა ეს პიესა გავლილ ზამთარში პრემიერაზე წარუდგინა ჩვენ თეატრალურ კომიტეტსაო. მაგრამ კომიტეტმა დაიწუნა და არათუ პრემია, წარმოდგენის ღირსიც არ გახადესო. თუ ეს მართალია, მარტო გარემოება ამტკიცებს იმას რომ იმ კომიტეტში თეატრის საქმისა და სცენიურ ხელოვნების მცოდნე პირები არ ყოფილან“¹.

რეჟისორ გიორგი თუმანიშვილს, რომელიც პიესის დაწუნებელთა რიცხვში მოხვედრილა, „დროების“ რედაქციისთვის განმარტებისათვის მოუმართავს: „... რადგან ამ დაწუნების მიზეზი მე გახლდით უნდა აღვნიშნო რომ მე თავდაპირველად აღტაცებაში მოვედი ამ პიესისაგან. ეს პიესა ნამდვილი სასცენო კომედია. ხელ-მურავდ რომ გადავიკითხე დავრწმუნდი, რომ „ადვოკატები“ გრძელი ვოდევილური სცენებია. ავტორს ნება ვთხოვე, რომ ზოგიერთი სცენა წარმოდგენილიყო, ავტორმა ნება არ მომცა და პიესა დარჩა წარმოუდგენელი“².

რაფიელ ერისთავი აღნიშნულმა წერილმა გაანაწენა

¹ გაზეთი „დროება“ 1880, №226

² გაზეთი „დროება“, 1880, №227, 28 ოქტომბერი

და გიორგი თუმანიშვილს მკაცრი ტონით უპასუხა. მათ შორის პოლემიკა „დროების“ ფურცლებში გაიშალა. წერილში, „ორ – გვარი გრძნობის და ორ – ნაირი შეხედულების პატრონი“, რ. ერისთავმა გ. თუმანიშვილს საქციელი დაუწენა და ორ – გვარი გრძნობისა და ორ – ნაირი შეხედულების პატრონი უწოდა. წერილიდან გაირკვა, რომ ერისთავს თავად წაუკითხავს პიესა, რომელიც გ. თუმანიშვილს მოსწონებია. „როცა მე ვუკითხავდი, მაშინ „ადვოკატები ნამდვილი სასცენო კომედია იყო და როცა თვითონ წაიკითხა მაშინ „გრძელი ვოდევილური სცენები“ შეიქმნა. გრძელი ვოდევილური სცნები რომელიდა? ვოდევილი როგორც მე ვუწყი, არის პიესა, რომელშიც სიმღერებია ჩართული და არც გრძელი სცენების მქონეა. „ადვოკატებში“ ვერც ერთს სტრიქონსაც ვერ იძოვით სიმღერისას და სცენებიც იმ ზომისანი არიან, რა ზომისაც თვით პიესის მოქმედება და მსვლელობა მოითხოვდა: არც მეტი, არც ნაკლები. სჩანს აქედან, რომ თუმანიშვილს არ სცოდნია რა არის ვოდევილი“¹.

აღნიშნულ წერილში, რაფიელ ერისთავმა მადლიერებით მოიხსენია რეჟისორი მიხეილ ბებუთოვი, წარსულში მისი პიესის წარმატებით განხორციელებისთვის და მსახიობები კარგი თამაშისათვის. „წარმოდგენა საზოგადოებაში აღტაცებით მიიღო და რამდენჯერმე თვით მეც გამომიახეს, ტაშის კვრა დიდ-ხანს არ შემწყდარაო“.

პიესის წარმატება ეჭვქვეშ დააყენა გიორგი თუმანიშვილმა. წერილში „ანბანი ზოგიერთებისათვის“² პირველ რიგში გ. თუმანიშვილმა ერისთავს განუმარტა ვოდევილისა და მელოდრამის ხსიათი, მისი მნიშვნელობა, აბუჩად აიგდო რ. ერისთავის სიტყვები „პუბლიკას ძალიან მოვწონვარო“ და დამცინავი ტონი

¹ გაზ. „დროება“, 1880. №229 30 ოქტ.

² გაზ. „დროება“, 1880. №231 1 ნოემბერ.

შეიტანა პოლემიკაში: „როცა პიესის დამწერს ხალხი ტაშს უკრავს, ყოველთვის უნდა გქონდეთ მხედველობაში, რომ უმეცარი ხალხის ტაშით რიგიანი მწერალი არ უნდა დაკმაყოფილდეს. თეატრში ტაშს უკრავენ ზოგჯერ იმ კაცსაც, რომელსაც კრესლო გამოაქვს სცენაზე. მე რასაკვირველია ამას იმიტომ არ ვამბობ, რომ ამგვარი შედარებით ვაწყენინო რაფ. ერისთავს და დავამტკიცო იმის პუბლიკის მასწრობა. მე ამას ვამბობ მხოლოდ იმიტომ, რომ ყოველგვარ პუბლიკას არ უნდა ენდოს კაცი“¹-ო. ცხადია, რომ გ. თუმანიშვილმა ერისთავს პიესაც დაუწუნა და მისი სპექტაკლის სანახავად მისული მაყურებელიც. მაყურებლის ამგვარ შეურაცხყოფაზე რ. ერისთავმა, წერილითვე უპასუხა: „რაც ითქმის ერთ უმეცარზედ, ან მოვრალზედ ის არ მიეწერება მთელ საზოგადოებას. ნამეტნავათ იმისთანა რჩეულს საზოგა-დოებას, როგორიც იყო „ადვოკატების“ წარმოდგენის ღამეს ქველმოქმედების მიზნით თავმეურილს“¹. კამათი რ. ერისთავმა დაამთავრა. გ. თუმანიშვილს მისთვის აღარ უპასუხია. მოგვიანებით, როდესაც რუსულ ენაზე გიორგი თუმანიშვილის „მოგონებების“ წიგნი გამოიცა (1913), 1895 წელს რაფიელ ერისთავზე დაწერილ წერილშით, თუმანიშვილმა ერისთავს მრავალმხრივ შემოქმედი, საქმეში მეტად ჩახდეული და გულისხმიერი ადამიანი უწოდა.

რაფიელ ერისთავის თეატრალურ მოღვაწეობაში ძალზე მოკრძალებულ ადგილს იჭერს მისი თეატრალური რეცეპზიები, სათეატრო წერილები. 1880 წლის 9 იანვარს, როცა ნატო გაბუნიას ბენეფისი გაიმართა, რ. ერისთავი საბენეფისო წარმოდგენას რამდენიმე დღეში გამოეხმაურა. გაბუნიამ საღამოზე ორ სპექტაკლში ითამაშა. რ. ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინებ“ და სპეციალურად ნატოსთვის დაწერილი აკაკი წერეთლის „კინტო“. წერილში “თეატრში“ რ.

¹ გაზ. „დროება“, 1880. №234.

ერისთავმა აკაკის „კამედია“ დაუწუნა – „არ მიყვარს პირის პირ ტკბილი, ცბიერებითი ღიმილი და პირსუკან კი ძრახვაო!“ განსაკუთრებით არ მოეწონა II და III მოქმედება. აქ ვერ დაინახა „ნიჭიერი აკაკის კალამი და იმისი შშვენიერი ხელოვნება“. დაწუნა სპექტაკლიც რაფიელს არ მოეწონა მთავარი გმირი ქალის სალომეს კინტოდ გადაქცევა – „ვის გაუგონია და უნახავს, რომ კნეინა კინტორურათ იცომდა და კინტოებში მიდიოდ“. რ. ერისთავისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა სალომეს ოთახში გათამაშებული ვითომ ორი ადამიანის (კინტო-სალომე) სასიყვარულო სცენა, მართალია, მოქმედება დახურულ კარს მიღმა ხდებოდა, მაგრამ სცენიდან საარშიყო ტლამა-ტლუშუნის ხმა ისმოდა, რის გამოც ერისთავი აღშფოთებული წერდა: „იფ რა ზნეობითი სურათია, თეატრში მყოფი გასათხოვარი ქალებისათვის“. რ. ერისთავს სპექტაკლზე მსჯელობისას, არც ნატო გაბუნიას ჩაცმულობა დავიწყებია და თეატრის გამგეობას საყვედურით მიმართა: „მიკვირს როგორა ჰკადრეს ამ პატიოსანმა პირებმა, თავის თავს, საზოგადოებას და ერთს პირველთაგანს წარმომადგენელს ქართულის ტრუპპისა – ნ. გაბუნიასას, რომ ისე უძიგავსოდ ჩააცვეს კინტოს როლში?! სირცხვილი არ არის? სად იშოვეს ის ჩოხა? განა პირველს აქტრისას, მერე კიდენ იმის ბენეფისში ასე უნდა სცმოდა? მეაქლებეს როლს ხომ არ თამაშობდა?!“¹

რაფიელ ერისთავის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი პატარა დიალოგებისაგან შემდგარ სცენებს (ბაზრის სცენები (1878), მიკიბულ-მოკიბული (1877), კახეთში გახლდით (1883), ვიზიტი (1881), ახალგაზრდა გლეხის ნამბობი (1877), სცენები ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან (1886), სურათები ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან და სხვა) მისი სიმცირის გამო მათ ხშირად დივერტისმენტებსა და საჯარო გამოსვლებში

¹ რ. ერისთავი, მოთხრობები და სცენები. თბ. 1937 ტ. III გვ. 179

გამოიყენებდნენ. „სცენები“ 70-იან წლებში „ივერიისა“
და „დროების“ ფურცლებზე იბჭდებოდა და
ასახავდა საზოგადოების ყელა სფეროსა და ფენას:
თავადაზნაურებს, გლეხებს, ნასწავლ კნეინებს, ვაჭრებს,
არისტოკრატებს, გაღატაკების გზაზე დამდგარ იმერელ
აზნაურებს, ქალაქელ ბიჭებს, ყარაჩოხელებს და სხვა.
რაფიელ ერისთავის „სცენების“ სრულყოფილად
შეაფასა სერგეი მესხმა: „...ამჟამად ჩვენში ორ-სამ
მწერალს გარდა არავინ გვეგულება ისეთი, რომელიც
ჩვენს ცხოვრებას რაფ. ერისთავზე უკეთ იცნობდეს
და უკეთ ხატავდეს ამ ცხოვრების სურათსა და
ხასიათს. ერთნაირის ხელოვნებითა ხატავს რაფ.
ერისთავი როგორც თბილისელი კინტოების ხასიათს,
იმათ უდარდელობასა და დარდიმანდობას, აგრეთვე
უფრო მაღალი საზოგადოების უსაქმობასა და ფუჭა-
ცხოვრებას, და ახალგაზრდა ქალებისა და ვაჟების
სიყვარულზე შევასა და სხვა გულითად წადილებასა...
საზოგადოთ რაფ. ერისთავის სურათები იმით არიან
შესანიშნავი, რომ მარტო სიცილს არ აჯერებენ
მკითხველს: ყოველი გონიერი და მოაზროვნე მკითხველი,
უეჭველია, დაფიქრდება როდესაც ზოგიერთ ამ სცენებს
წაიკითხავს...“¹

თეატრის მდგომარეობით შეწუხებულმა რაფიელ
ერისთავმა 1888 წელს, უერნალ „თეატრში“ (№21),
წერილი გამოაქვეყნა სათაურით „ქართული თეატრის
წარსული სეზონი“, სადაც თეატრში არსებულ
პრობლემებზე ისაუბრა. სეზონის წარუმატებლობაში,
ერისთავი ბრალს დებდა ყველას, ვისაც თეატრშე
ზრუნვა ევალებოდა – დრამატულ საზოგადოებას,
მსახიობებს, მწერლებს და გულგრილ საზოგადოებას,
რომელთაც თეატრში სიარულს, ბალებსა და კლუბებში
დროის გასატარებლად სიარული ერჩია, მეზურნეებსა
და ბანქოში ფულის გადახდა. რ. ერისთავმა საქციელი

¹ ს. მესხი, წერილები თეატრის შესახებ, თბ. 1956 გვ. 85-86

დაუწუნა ქართველ „ბარიშნებსაც“, რომელთა უმრავლესობაც ქართულ წარმოდგენებს ოპერის სპექტაკლებს ამჯობინებდა. 80-იან წლებში, ქართველ მანდილოსნებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა იტალიელი ბარიტონი „ტურფა და ლამაზი“ მომღერალი გვარად ლოდი. მისი ხმისა და სიმღერისათვის ის გულში ჩავარდნოდა ქალებს (გულში ჭდეთ აჩნდათ ლოდი-ო). მისდამი გადამეტებულ ლტოლვას ერისთავი ირონიით უყურებდა.

ბაღში რად არ მელოდია?...

მიყვარს შენი მელოდია!...

მესაკუთრე მე ლოდია...¹

ანუ გულზე მე ლოდია...¹

1889 წელს, რაფიელ ერისთავი საცენზურო კომიტეტში იწყებს მუშაობას (1896 წლამდე). მაშინდელი თავმჯდომარე ჰაკელი ყოველნაირ თავისუფალ აზრს სდევნიდა. რ. ერისთავი კი ცდილობდა საქმე ავტორის სასარგებლოდ გადაეწყიტა. გ. თუმანიშვილი აღნიშნავდა, რომ როგორც ცენზორს, რ. ერისთავს შეეძლო რთული სიტუაციიდან გამოსვლა ისე, რომ არ დაზიანებულიყო ნაბეჭდით. ცენზორის თანამდებობაზე მან არაერთი საქმე გააკეთა. 1895 წელს გამოსაცემად გაამზადა მამია გურიელის თხზულებები. ნატო გაბუნიას საბენეფისოდ წარმოდგენილი ა. ცაგარელის ისტორიული დრამის „ქართველი დედოს“ დადგმის ნებართვის გაცემაც, რაფიელ ერისთავს მოუწია. რ. ერისთავის თანამედროვე ალ. ჯაბადარი იხსენებდა რ. ერისთავის სიტყვებს: „მე არ ვიცი ცენზორად როდემდე ვიქებიო, თუ საეჭვო რამე გაქვს დასაბეჭდი ცენზორის მხრივ, საჩქაროდ წარმოადგინთ ცენზურაში სანამ აქა ვარო“.²

რაფიელ ერისთავის სახელი შესულია ბაუმგარტნერის მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიის I

¹ რ. ერისთავი, მოთხრობები და სცენები. თბ. 1937 წ. III გვ. 185

² ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ. 1974, ტ. IV გვ. 256

ტომში, რომელიც 1897 წელს გერმანიაში, ფრაიბურგში გამოიცა. სხვა ქართველ პოეტებთან ერთად (ილია, აკაკი, გრ. ორბელიანი, რაზიკაშვილი, ვახ. ორბელიანი, გურიელი) რ. ერისთავი წარჩინებულ ქართველ პოეტთა რიცხვში მოიხსენიება.

რ. ერისთავს, მისი დამსახურებული ღვაწლის გამო, 1895 წლის 22 ოქტომბერს ქართველმა ხალხმა 50 წლის იუბილე გადაუსადა. მომზადდა კრებული „საერო დღესასწაული თ. რ. ერისთავის იუბილის გამო“. „ივერია“ აღნიშნავდა, რომ ეს იყო სიმპტომი ერის მოქალაქეობრივი მომწიფებისა და განვითარებისა მაჩვენებელი ერის გაღვიძებისა და საუკეთესო ცხოვრებისაკენ მისწრაფებისა“.

1901 წლის 19 თებერვალს (ძვ.სტილი) რაფიელ ერისთავი 77 წლის ასაკში გარდაიცვალა. „თითქმის არც ერთი დარგი ხელოვნებისა არ დაუტოვებია, რომ თავისი წვლილი არ შეეტანა და რითომე არ გაემდიდრებია“.

დოკუმენტაცია სამეცნიერო სტატიები¹

¹ ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის რეკომენდაციით,
სტატიის სტილი დაცულია.

ლუბა კლიაშვილი,
ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესის
და მართვის ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამის
„კულტურა მედიაში“ დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – პროფ. გოგა ჩართოლანი

სულში რატომ ჩამაზურთხვ, ანუ კალაშნიკოვი VS კალაში

ერთი თვე გავიდა ფრანგულ სატირულ ჟურნალ Charlie Hebdo-ზე განხორციელებული თავდასხმიდან. ტრაგედიით გამოწვეული ვებათაღელვა შედარებით განხელდა, ბევრი ანალიტიკური სტატიაც დაიწერა და ვფიქრობ, უკეთ არის შესაძლებელი მშვიდი გონებით ამ მძიმე ფაქტის განაღიზება. Charlie Hebdo-ზე განხორციელებულმა თავდასხმამ და მასობრივმა მკვლელობამ მთელი ევროპა შეძრა და მცირე ხნით ზედაპირზე ამოიტანა ის სიღრმისეული პრობლემები, რომელიც მულტიკულტურულ გლობალურ სამყაროში არსებობს.

გ. ალმონდი და ს. ვერბა აყალიბებენ სამოქალაქო კულტურის წიაღმი არსებულ ურთიერთშეუთავსებელ პოლიტიკურ ორიენტაციებს, რომლებიც დემოკრატიული პოლიტიკური სისტემის მოთხოვნილებას ყველაზე მეტად შესაბამება და საბოლოო ჯამში განაპირობებს მის სტაბილურ ფუნქციონირებას;

სამოქალაქო კულტურის განმსაზღვრელი პარამეტრებია: ძალაუფლებასა და პასუხისმგებლობას, აქტიურობასა და პასიურობას, თანხმობასა და უთანხმოებას, რაციონალურ და ორაციონალურ ქცევებსა და ქმდებებს შორის ბალანსი. ამ აზრით, სამოქალაქო კულტურა – ზომიერი, გაწონასწორებული, დაბალანსებული კულტურაა, სადაც რადიკალური

ქმედებები გამოირიცხება და აქცენტი მშვიდობიან, კონსესუალურ პოლიტიკურ პროცესზე კეთდება, რომელშიც მაღალია თანხმობის ხარისხი დემოკრატიის ძირითადი საბაზისო ლირებულებებისა და „პოლიტიკური თამაშის წესების“ ირგვლივ, ერთი შხრივ, პოლიტიკურ ძალებს, მეორე მხრივ, საზოგადოებასა ხელისუფლებას შორის.

ცივილიზებულ სამყაროში ადამიანებს მონიშვებული გვაქვს რწმენისა და აღმსარებლობის თავისუფლება და იმავდროულად, აღიარებულია სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლებაც. რამდენად შესაძლებელია ამ ორი უფლების შეთავსება, თანაარსებობა და კოპაბიტაცია იმ მულტიკულტურულ გარემოში, რომელშიც დღეს არსებული წესებითა და ეთიკის კოდექსით მოქმედი მედია საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაში ერთ-ერთი გავლენიანი ფაქტორია. მოკლედ რომ ვთქვათ, დღეს არსებული უურნალისტური სტანდარტი და ეთიკის კოდექსი რამდენად ახერხებს ისე დაარეგულიროს მედიის საქმიანობა, რომ მედია, თავისდაუნებურად, არც ტერორიზმის მაპროვოცირებლად იქცეს, და არც ტერორიზმის მსხვერპლად.

აღნიშნული ტრაგედიით გამოწვეულმა მრავალრიცხოვანმა საპროტესტო აქციებმა პირველ რიგში ფრანგული საზოგადოების არაქსენოფობიურობას გაუსვა ხაზი, თუმცა ამ აქციების ძირითადი სლოგანი – „ჩვენ ვვმობთ ტერორიზმს და არა ისლამს“, – ორმაგად შეიძლება წავიკითხოთ. პროტესტში მონაწილე ადამიანები დაუშვებლად მიიჩნევდნენ რომელიმე რელიგიასთან (ამ შემთხვევაში, ისლამთან) დაპირისპირებას, რაც დემოკრატიული სამყაროს ფუნდამენტური პრინციპია და, ამავე დროს, ისინი დასაშვებად მიიჩნევდნენ იმას, რომ აგრესიული ძალადობის და მკვლელობის გამო გამოწვეული მათი გულწრფელი პროტესტი ვინმეს შეიძლებოდა ჩაეთვალა მოქალაქეთა რელიგიური

გრძნობების, კონკრეტულად კი ისლამის წინააღმდეგ გამოსვლებად. არც ამგვარი სიფრთხილე და არც ეს დაშვება არ იყო შემთხვევითი. დასავლური მედია, ნებით ან უნებლიერ, ამკვიდრებს ისლამის, როგორც ზოგადად აგრესიული რელიგიის ხატს, რაც ტერორისტული აქტების უმეტესობის მუსლიმური ექსტრემალური ორგანიზაციების მონაწილეობის ხაზგასმაში გამოიხატება. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ცნობილი იუმორისტის, Jeff Dunham-ის ძალზე პოპულარული შოუ სახელწოდებით Achmed The Dead Terrorist. ვიდეოში ტერორისტს განასახიერებს თოჯინა, რომელსაც მუსლიმთა შორის გავრცელებული სახელი ჰქვია და თავზეც ჩალმა აქვს მოხვეული. ამ ვიდეოს სოციალურ ქსელ you tube-ში ათობით მილიონი ნახვა აქვს. ნამდვილად ნიჭიერი კომიკოსის მიერ შექმნილი ტერორისტის ეს პორტრეტი იძენად სასაცილო და შთამბეჭდავია, რომ სავარაუდოდ, მის უამრავ მნახველს დიდი ხნით ჩარჩება მეხსიერებაში. საფუძველს არაა მოკლებული ვარაუდი, რომ მაყურებლის წარმოდგენაში ტერორისტისა და მუსლიმის სახე ერთმანეთთან ასოციაციურად კავშირდება.

ახალი მედია-მითების შეთავაზება ღირებულებათა კონფლიქტის ბეწვის ზიდზე გადის. ამდენად, იმისათვის, რომ უურნალისტის საქმიანობა მეხანძრის და ფრონტის წინა ხაზზე მყოფი ჯარისკაცის საქმიანობაზე უფრო მეტი რისკის შემცველი არ გახდეს, შესასწავლი და დასადგენია ეთიკის რა ნორმები უნდა განსაზღვრავდეს ელექტრონულ მედიაში სენსიტიური რელიგიური თემების ნებისმიერი სახით გაშუქებას და მუშაობს თუ არა ასეთი საკითხების გაშუქებისას უურნალისტური ეთიკის დადგენილი ნორმები. კულტურა, როდესაც იგი ასეთი მასობრივი და გლობალური ხდება, შესაძლოა თუ არა იზიარებდეს მოსაზრებას, რომ ხელოვნებასა და მედიაში გამოხატვის თავისუფლებას არ შეიძლება რაიმე

სახის საზღვრები დაუწესდეს, გარდა კონსტიტუციით აღიარებული რწმენისა და აღმსარებლობის პატივისცემის მოთხოვნისა. იქნებ დადგა დრო გადაიხედოს ეს მოსაზრება და რწმენის საკითხების გაშუქებისას უფრო დახვეწილი და გააზრებული ეთიკური საზღვრების შემოღება იყოს მიზანშეწონილი, როგორც ეს უმცირესობათა, არასრულწლოვანთა და მსგავსი მეტად სენსიტიური საკითხების გაშუქებისას უწესდება მედიას. ამას ხელს უწყობს იამავე ექსტრემისტული ორგანიზაციების ლიდერების აგრესიული განცხადებების ტირაჟირება მედიის მიერ, რაც არის კიდეც ამგვარი ექსტრემისტული ჯგუფების მიზანი, – თავისი ძლევამოსილების ტირაჟირებით შიშის ქვეშ ამყოფოს ადამიანები. ასევე მოქმედებს მედიის გაძლიერებული ყურადღება ექსტრემისტების ეგზოტიკური და არაადამიანური მეთოდებისადმი. სოციალური ქსელიც უხვად შეიცავს სიკვდილით დასჯის და შარიათის სამართლის სისასტიკის ამსახველ ვიდეოებს, რაც კონკრეტულ კულტურებში ღრმად ჩაუხედავი, ზედაპირული მაყურებლისთვის საშინელების და ბოროტების ხატის გამაერთიანებელი სიმბოლო ხდება.

საუკუნეების განმავლობაში რელიგია, თავისი ინსტიტუტების მეშვეობით, ქმნიდა წარმოდგენებს კეთილისა და ბოროტის, ცოდვისა და დანაშაულის, სისასტიკისა და გულმოწყალების შესახებ, ამკვიდრებდა ყოფით წესჩვეულებებს, ქცევის დასაშვებობის კოორდინატთა სისტემას, იძლეოდა ზნეობის და უზნეობის განმარტებას და ა.შ. ჩვენს ღროში ამ ინსტიტუტს პოზიციების თანდათანობით დათმობა უწევს, რისი მაგალითიც არის თუნდაც კათოლიკური ეკლესიის მიერ ერთსქესიანთა ქორწინების დაშვება და სხვა რეფორმები.

სეკულარულ საზოგადოებაში ფასეულობების ფორმირების და საარსებო კულტურული გარემოს

ჩამოყალიბებისა და განმსაზღვრელის ფუნქცია ხელოვნებამ და მედიამ იტკირთა. შესაბამისად, ახალი რაკურსით დგება შედეგებზე მათი პასუხისმგებლობის საკითხიც. საქმე ისე წავიდა, რომ საყოველთაოდ საერთაშორისო სამართლის სისტემას აღარ აღიარებენ კულტურის ერთიან საფუძვლად. როგორც კი სახელმწიფოთა ერთობის ერთი ან რამდენიმე წევრი პრაქტიკულად უარყოფს საერთაშორისო სამართლის სავალდებულო ხასიათს და თეორიულადაც კი სახელმწიფოს მოქმედების ერთადერთ ნორმად საკუთარი ჯეოფის – იქნება ეს ერი, პარტია, კლასი, ეკლესია თუ სახელმწიფო – ძალაუფლებას გამოაცხადებს, თამაშებრივი ქცევის ფორმალურ ნარჩენებთან ერთად მთელი კულტურა იღუპება და საზოგადოება არქაული კულტურის დონეზე დაბლა ეცემა.

ჰუმანისტური საზოგადოების ჩამოყალიბებამდე ჯერ კიდევ შორია. მსოფლიოში იარაღითა და სამხედრო ძალით პრობლემის გადაწყვეტის მეთოდები კვლავ გამოიყენება და სიცოცხლის უფლება, შესაბამისად, არ არის აღიარებული აბსოლუტურ უფლებად. ტერორიზმიც, ჩვენი ცივილიზაციის ამ ნაკლოვანების ერთ-ერთი გამოვლენაა. როცა თავისუფლების ფანატიზმი უცირისპირდება ოლიგიურ ფანატიზმს, სიცოცხლე საფრთხეშია. ამის მწარე გაკვეთილი იყო 2014 წლის 7 იანვარს პარიზში მომხდარი ტრაგედია.

შეგახსენებთ, Charlie Hebdo-ს ტერაქტის შემდგომ ბევრი ანალიტიკური სტატია დაიწერა, მაგრამ ტრაგედიის ადამიანურ მოტივებზე, ვფიქრობ, ჯეროვნად არ გამახვილებულა ყურადღება.

ექსტრემიზმის მსხვერპლი იყო არა მხოლოდ დაღუპული 12 ადამიანი, არამედ ის ტერორისტებიც, რომლებმაც ასეთი სასტიკი დანაშაული ჩაიდინეს. დამნაშავე ტერორისტული ორგანიზაცია და ამ ორგანიზაციის უკან მდგომი ჯგუფების ფინანსური თუ

პოლიტიკური ინტერესიც არის.

რა აქცევს ადამიანს, რომელიც დემოკრატიულ, ცივილიზებულ სამყაროში დაიბადა და აღიზარდა, ტერორისტული ორგანიზაციის იარაღად მისთვის მიუღებელი სატირიკოსების წინააღმდეგ, რა გავლენა აქვს ადამიანის ფინქიკაზე მის რელიგიურ გრძნობებს, როგორია ამ გრძნობების ბუნება, როგორ და რას აღიქვამს ადამიანი ამ გრძნობების ისეთ უკიდურეს შეურაცხოფად, რაც მძიმე დანაშაულის ჩადენისკენ უბიძებს?

ცნობილია, რომ ადამიანი, ფიზიკურის გარდა, სოციალურ სხეულშიც არსებობს და ამ მეორე იპოსტასში არსებობისას მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ღირებულებათ სისტემა, რომელიც მას ხდის მოწყვლადს და ასევე უქმნის დაცულობის განცდას. „შენ მე სულში ჩამაფუროთხ“, – ამ სიტყვებით აღწერს რამდენიმე განსხვავებული კულტურის ადამიანი სოციალურ სხეულზე მიყენებული ტკივილის განცდას. ტყვეობაში ჩავარდნილი მეომრები წამების პასუხად მიუურთხებას იყენებდნენ საკუთარი განრისხების გამოსახატად და მტრისთვის შეურაცხოფის მისაყენებლად, თუმცა ეს ქმედება მათ ხშირად სიცოცხლის ფასად უჯდებათ. რეალურად მწამებლისადმი ზიზღის ამგვარი გამოხატვით ისინი შხოლოდ საკუთარ სიცოცხლეს აგდებენ საფრთხეში, მაგრამ იმის განცდა, რომ მათ აქვთ თუნდაც ეს იარაღი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად, ამად უღირთ.

წამების მეთოდად არის მიჩნეული გარკვეული ქმედებები, რომელიც შესაძლოა, ფიზიკურად ადამიანს არ ვნებს, მაგრამ მისი კულტურისთვის ან იმ სოციალური ჯგუფისთვის, რომლის წევრადაც იგი თავს მიიჩნევს, მძიმე შეურაცხოფად ითვლება და ამიტომ ადამიანის ფსიქიკისთვის აუტანლად მტკივნეულია. არცთუ იშვიათია შეურაცხმყოფელი ქმედებების

მსხვერპლთა შორის სუიციდის შემთხვევებიც. არის თუ არა ყველა მუსლიმისთვის ალაპის კარიკატურული გამოსახულებების ნახვა წამება, როდესაც მას თავისი რწმენის მიხედვით, საერთოდ აკრძალული აქვს უფლის სახის დახატვა და ეს მისთვის საშინელ მკრეხელობად ითვლება? აღსანიშნავია ისიც, რომ საერთაშორისო სამართალში, წამების აკრძალვა ადამიანის აბსოლუტურ უფლებად ითვლება. უტრისტება რომ მოვანდინოთ, კითხვა ასეც შეგვიძლია დავსვათ: – არღვევს თუ არა კარიკატურული სატირა წამების არდაშვების აბსოლუტურ უფლებას, როდესაც იგი ადამიანის რელიგიურ გრძნობებს სატირული კარიკატურების ფორმით ეხება? დღევანდელი საერთაშორისო კანონმდებლობა, სიცოცხლის ხელყოფაზე უფრო მძიმე დანაშაულად წამებას მიიჩნევს. შესაბამისად, დასაფიქრებელია ისიც, თუ რა აზრს ვდებთ ტერმინში „წამება“, რადგან თუ წამება ადამიანისთვის ემციური ტკივილის მიყენებაც არის, ალბათ მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს, არის თუ არა ადამიანის რელიგიური გრძნობების შეურაცხყოფა მისი წამება.

რა კვებავს ტერორიზმს? – ეს არის შეკითხვა, რომელზე პასუხის გაცემაც თანამედროვე საზოგადოებისთვის მთავარი გამოწვევაა. ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს. მომხდარმა ტრაგედიამ ამგვარი დისკუსიის ველი გახსნა და ალბათ, საჭიროა ამ შეკითხვას დამკვიდრებული შაბლონების გვერდის ავლით გაეცეს პასუხი.

ვიდრე ცივილიზებულ სამყაროს არ მიუღწევია პუმანისტური იდეალისთვის და შედეგის მისაღწევად აგრესია კალავ აქტუალურია; ვიდრე მიზნის მისაღწევად სამხედრო მეთოდებით მოქმედება გამართლებული და დასაშვებია და იგი შესაძლებლად მიაჩნიათ გარკვეული სახელმწიფოების ლიდერებს და ინტერესთა ჯგუფებს, მოწინააღმდეგე მხრიდან ასევე მოიძებნება ფინანსური

და ადამიანური რესურსი, რომელიც მზადაა თავისი მიზნებისთვის ტერორიზმი გამოიყენოს. როგორც ჩანს, ტერორიზმის საკვები წყარო არსებობს მანამ, ვიდრე დემოკრატიულ სამყაროშიც კი მიზნის მისაღწევად საშედრო ძალის გამოყენება დასაშვებია, ვიდრე საკუთარი იღების და რწმენის დამკვიდრების გზად ექსტრემიზმი და უკიდურესი რადიკალიზმი მისაღებია. ძალთა დღეს არსებული ბალანსი ჰუმანისტურ ღირებულებებსა და აგრესიული მეთოდებით თვითდამკვიდრებას შორის ძალიან მყიფეა და როგორც ჩანს, უვარგისია ამ მულტიკულტურულ, მრავალ პლატფორმაზე, გლობალურ სოციუმში უსაფრთხოდ არსებობისთვის და პროგრესული საზოგადოების განვითარებისთვის.

როგორ პასუხობს მედია ამ გამოწვევებს? ხომ არ ხდება იგი უნებლივი იარაღი აგრესიული ძალების ხელში? ღია საზოგადოების მთავარი მიზანი ხომ, პირველ რიგში, განსხვავებული ჯულტურის, რწმენისა და ღირებულებების ადამიანების მშვიდობიანი თანაცხოვრებაა და არა საზოგადოების რომელიმე სეგმენტის უპირატესობის დამტკიცება სხვებთან შედარებით.

Charlie Hebdo-ც, ისევე როგორც ნებისმიერი მედია-საშუალება, გავლენის იარაღია, მაგრამ კალაშნიკოვის ავტომატისგან განსხვავებით, ფიზიკურ სხეულს კი არ კლავს, არამედ სოციალურ სხეულზე ზემოქმედებს და თუ ჟურნალისტური ეთიკის გვერდის ავლით, რომელიმე გავლენის ჯგუფის მანიპულაციის იარაღად იქცევა, ახდენს ადამიანთა და იდეათა გარკვეული ჯგუფის მარგინალიზაციას, აჩენს შაბლონებს და ხშირ შემთხვევაში უფრო ქმედითა, ვიდრე სასიკვდილო იარაღი. რა მოაქვს ამ ქმედებას საზოგადოებისთვის – მეტი სიკეთე თუ ზიანი?

დალუპვამდე რამდენიმე დღით ადრე „შარლი ებდოს“ რედაქტორის პასუხი კითხვაზე – უნდა იქნებოდეს

თუ არა პრესაში კარიკატურები რელიგიურ თემებზე, ასეთი იყო, – „საგნები მით უკეთესი არ ხდება, მაგრამ მე ვხატავ პირველ რიგში იმისთვის, რომ უფრო მსუბუქად გადავიტანოთ ეს სამყარო“.

მიუხედავად Charlie Hebdo-ს ხალისიანი თანამშრომლების სამყაროსადმი მსუბუქი დამოკიდებულებისა, მათმა ტრაგიკულმა დაღუპვამ სხვადასხვა სერიოზულ თემებზე განსჯას მისცა იმპულსი. ის რომ გამოცემამ გააგრძელა სიცოცხლე, ხაზს უსვამს რამდენად ფასეულია ევროპული საზოგადოებისთვის გამოხატვის თავისუფლება, მათ შორის ასეთი ტიპის სარკასტული კარიკატურის არსებობაც. ამდენად, სავარაუდოა, რომ მედიას ღირებულებათა კონფლიქტით პოლარიზებულ სამყაროში კვლავ მოუწევს ახალ გამოწვევებთან გამკლავება.

მირჩევნია მოვკვდე ფეხზე მდგომი, ვიდრე დახოქილი, – წერდა Charlie Hebdo-ს გამოცემის მთავარი რედაქტორი სტეფან შარბონიე, იგივე „შარბი“ ტერაქტამდე მცირე ზნით ადრე. მან იცოდა, რომ „ალ-ყაიდის“ მთავარი სამიზნების სიაში იყო, აღსანიშნავია, რომ მას ამის გამო პოლიციაც იცავდა. შარბის პოზიციას იზიარებდნენ დანარჩენი კარიკატურისტებიც: კაბიუ, ვოლინსკი, ონორე და ტინიუ.

რა იგულისხმება ტერმინ ფეხზე დგომის უკან?! ის ხომ არა, რომ გამოხატვის თავისუფლება ის იდეალია, რომლის დასაცავად მთელი რედაქცია მზად არის საკუთარი სიცოცხლე გასწიროს? ხომ არ ჰგავს თავისი რადიკალიზმით და ფანატიკურობით ეს გამონათქვამი შაპიდი კამიკაძეების მოქმედების მოტივს, რომლის არსი ასეთია – დაე მოგავდე მეც და სხვებიც, ოღონდ არ მიაღეს ჩრდილი იმ იდეალს, რომლისაც მე მჯერა და მწამს.

თანამედროვე სამყაროში ამგვარინონ კონფორმისტების მდგომარეობა ძალიან პირობითა. ერის ფრომის აზრით,

საზოგადოების ძალიან მცირე ნაწილი იღებს რეალურად დამოუკიდებელ გადაწყვეტილებებს. ძირითადად კი, რაკი ყველა სოციუმის შვილები ვართ და მოგვწონს თუ არა, გვიწევს ვიცხოვროთ მისი წესებით. შეუძლებელია ვიცხოვროთ საზოგადოებაში და თან ვიყოთ მისგან დამოუკიდებელი. გარემოს გავლენა დიდია. გარშემომყოფები გვეუბნებიან როგორ უნდა მოვიქცეთ, გვასწავლიან ცხოვრებას საზოგადოების წესებით, ეს ყველაფერი კი დაღს ასკამს ჩვენს ხასიათსა და ინდივიდუალობას. ადამიანთა უმრავლესობას სჯერა, რომ საკუთარი ნების შესაბამისად მოქმედებს და ვერ აცნობიერებს, რომ თავად ეს ნება მათზე თავსმოხვეულია და, რომ საზოგადოება ოსტატურად მანიპულირებს მისით. ჩვენ ვერ ან არ ვხვდებით ამას, ვეგუებით ყველაფერს და არ გამოვდივართ საკუთარი „კომფორტის ზონიდან“. სწორედ კომფორტის ზონის მასშტაბი განსაზღვრავს, თავისუფლების ჯაჭვის სიგრძეს.

საინტერესოა იმ მოვლენის კვლევა, როგორ ექცევიან ადამიანები ალ-ყაიდას მსგავსი ორგანიზაციების გავლენის ქვეშ. შეგვიძლია ვთქვაო, რომ ისინიც მსხვერპლი არიან და მათ მკვლელობის იარაღად აქცევენ. რამდენად მონაწილეობს ამ პროცესში ელექტრონული მედია და მაგალითად ტელეკომპანიები „ალ ჯაზირა“ და „ალ არაბია“, რომლებიც ზოგიერთი აგრესიული მუსლიმი იმამების მიერ გამოცხადებული ჯიპადის შესახებ ინფორმაციას ავრცელებენ, ან თუნდაც დასავლური კულტურისათვის კარგად ნაცნობი და ახლობელი მედია საშუალებები, რომლებიც დემოკრატიის სახელით წარმოებულ სამხედრო ოპერაციებს პირდაპირ ეთერში გადასცემენ. აღნიშნული სამხედრო მოქმედებების შედეგად კი უამრავი ადამიანი (მათ შორის შშვიდობიანი) იღუპება. დემოკრატიულ საზოგადოებაში მედიას მოხსნილი აქვს პასუხისმგებლობა მის მიერ გავრცელებული ინფორმაციის შემდგომ შედეგზე. მთავარი

პრინციპია – დაცული იყოს ინფორმაციის სიზუსტე და მედიასაშუალება ინფორმაციის გავრცელებით გამოწვეულ შემდგომ მოვლენებზე პასუხს არ აგებს. მხოლოდ ამ შემთხვევაშია დაცული გამოხატვის თავისუფლება.

Charlie Hebdo-ს რედაქციის თანამშრომელებს კარგად ესმოდათ ის სასიკვდილო საფრთხე, რომელიც მათ საქმიანობას ახლდა თან. მიუხედავად იმისა, რომ Charlie Hebdo სულაც არ იყო განსაკუთრებულად პოპულარული გამოცემა, თავად მასობრივი მკვლელობის ფაქტმა მთელი ევროპა შეძრა და მიღიონიანი საპროტესტო აქციების მიზეზად იქცა. ამ აქციებზე სხვადასხვა ქვეყნის პოლიტიკური ისტებლიშმენტები ხელიხლაკიდებულები იდგნენ. „დღეს მე ვარ შარლი“ – ამ სლოვანს დაუზარებლად ტირაჟირებდა მსოფლიო მედია.

ტერაქტს გადარჩენილმა გამოცემის ერთ-ერთმა თანამშრომელმა, 73 წლის პოლანდიელმა მხატვარმა ბერნარ ჰოლტროპმა, რომელიც „ვილემის“ ფსევდონიმითაა ცნობილიდა Charlie Hebdo-ს გარდა, ასევე გაზეთ Liberation-თანთანამშრომლობს, დასცინა მათ, ვისაც უურნალი აშარებდა და ტერაქტის შემდგომ გამოცემის მევობრობა დაიბრალა. (მისი სიტყვების ციტირებას ჰოლანდიური გამოცემა Volkskrant-ი ახდენს). „ჩვენ დღიდ რაოდენობით ახალი მევობარი გამოვიჩნდა. რომის პაპი, დედოფალი ელიზაბეტი და პუტინი. ჩემთვის ეს სასაცილოა“, – განაცხადა კარიკატურისტმა. ვილემმა ფრანგი ნაციონალისტების ლიდერი, „ეროვნული ფრონტის“ ხელმძღვანელი მარინ ლეპენიც გააკრიტიკა: „მას უხარია, როდესაც ისლამისტები სროლას იწყებენ. გული მერევა ყველა ამ ადამიანებზე, რომლებიც უცებ ჩვენი მეგობრები გახდნენ“, – აღნიშნა მან.

ამ თემასთან დაკავშირებით, არ შემიძლია არ აღვნიშნო დისკუსია, რომელსაც ქართულ ტელეკომპანია

„იმედის“ გადაცემაში „მთელი კვირა“ ჰქონდნა ადგილი. „შენ ხარ დღეს შარლი?“ – ჰკითხა ერთ-ერთმა წამყვანმა (ეკა ხოფერია) მეორეს (ნანიკო ხაზარაძე). „მე არა ვარ შარლი“, – იყო ცხადი და ერთმნიშვნელოვანი პასუხი მეორე წამყვანისგან. ჩემი აზრით, არც შეკითხვა და არც პასუხი არ იყო შემთხვევითი. ეს მცირე მაგალითი, იმის ხაზგასასმელად დაგვჭირდა, რომ მთელ მსოფლიოში ორივე პოზიციას ჰყავდა მიმღევრები. შეკითხვის ავტორი ეკა ხოფერია დიდი ხნის განმავლობაში მუშაობდა, საინფორმაციო-პოლიტიკურ გადაცემებში. შესაბამისად, სხვადასხვა ეგროპულ ორგანიზაციაში გადიოდა ტრენინგებს, ესტრებოდა სემინარებს და კარგად ესმის ეგროპული მედია-პოლიტკულტურული კორექტურის შინაარსი, კარგად იცნობს სამოქალაქო საზოგადოების ქცევის წესებს და იზიარებს მათ. მეორე წამყვანი, ნანიკო ხაზარაძე, წლების განმავლობაში გასართობი გადაცემების წამყვანია და შესაბამისად, უფრო მეტად თავისუფალი გლობალური მედია-მაბლონების გავლენისაგან. იგი ჩვეული გულწრფელობით შეეკამათა კოლეგას. აქვე საინტერესოა ისიც, რომ ჩვენი ქვეყანა კონსერვატიული ტრადიციების არის და ისტორიულად, საუკუნეების განმავლობაში, მის მოქალაქეებს მუდმივად უწევდათ განსხვავებული რწმენის მიმდევართა ღირებულებებისადმი ანგარიშის გაწევა მშვიდობით გარემოში თანაც ხოვრებისათვის. ამ მყიფე წონასწორობის შესანარჩუნებლად ნებისმიერი სახის ექსტრემიზმი დამღუპველია.

ალბათ, ამიტომაც, მაგალითად, საქართველოს ისტორიული გამოცდილებიდან გამომდინარე, საზოგადოება, რომელიც უფრო კონსერვატულია, ფრთხილად ეკიდება ახალს და მტკიცნეულად ემშვიდობება ტრადიციულ ღირებულებებს. შესაბამისად, საზოგადოება უფრო მეტად ქსენოფობურია, ვიდრე ახალგაზრდა, გაბედული მედია, რომელიც ძირითადად

დასავლურ გამოცდილებასა და ღირებულებებზე აღიზარდა და ჩამოყალიბდა. მედიაში რელიგიის თემის გაშუქებაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება იმ ღირებულებით განსხვავებებს, რომელიც ტრადიციების მიმდევარ და მორწმუნე ადამიანს აქვს დანარჩენებთან შედარებით და გავითვალისწინოთ ის სულიერი ტკივილი, რასაც მისი რწმენის შეურაცხყოფა აყენებს რელიგიურ ადამიანს. ნებისმიერი მორწმუნე ადამიანისათვის პრიორიტეტი იმქვეყნიური მარადიული ცხოვრებაა. ამ ქვეყნად ყოფნას იგი აღიქვამს, როგორც დროებითს და მოსამზადებელს მარადისობისთვის. ამიტომ თავად ფიზიკური სიცოცხლე მისთვის ისეთი ღირებულება არ არის, როგორც სიციალური სიცოცხლე, რასაც იგი ღირსებას ეძახის. აქ მხოლოდ დროშია განსხვავება, თორებ სწორედ ევროპაში (მათ შორის, საფრანგეთში), ღირსებისათვის ღუელებს შეეწირა უამრავი ადამიანის სიცოცხლე. შაჰიდს, რომელიც მზად არის თავი აიფეტქოს, მისი აზრით დაკნინებული ღირსების გამო და არად დაგიდევს საკუთარ სიცოცხლეს, როულია გააგებინო რა საშინელ დანაშაულს ჩადის. იგი მნელად თუ მიხვდება, რა ძვირფასია სხვა ადამიანების სიცოცხლე, განსაკუთრებით იმ კულტურისთვის, რომელიც ამ ცხოვრების განმავლობაში ჭარბ მოხმარებასა და ამქვეყნიურ სიკეთეებზე ორიენტირებული და რომელისთვისაც ყველაზე დიდი ფასეულობა ამქვეყნიური არსებობის გახანგრძლივება, მისი სიკეთეების და სიამოვნების მაქსიმალურად შერგებაა და არა იმქვეყნიური სამოთხე. რასაკვირველია, კონკრეტული რადიკალური შემთხვევების განზოგადება არ შეიძლება არც რელიგიებზე, არც რწმენასა და არც კონკრეტული სახელმწოფოს მოქალაქეებზე. მაგალითად, ბრეივიკის მიერ ჩადენილი მასობრივი მკვლელობა (ტერორისტული აქტი) ვერაფრით ჩაითვლება მისი ქვეყნის მოქალაქეების დამოკიდებულებად უცხოელი

სტუდენტებისადმი, ისევე როგორც ორი კონკრეტული მუსლიმი ფუნდამენტალისტის მიერ ჩადენილი მასობრივი მკვლელობა რედაქციაში ვერ ჩაითვლება ზოგადად ისლამის დამოკიდებულებად და ზოგადად ისლამურ ტერორიზმად სიტყვის თავისუფლებისადმი და მედიისადმი. სწორედ ამიტომ ძალიან გასაგებია მოპროტესტე მილიონობით ადამიანის ლოზუნგი „ჩვენ ვებრძვით ტერორიზმს და არა ისლამს“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. პოლიტიკური კულტურის შედარებითი ანალიზი - რედაქტორი: გურამ აბესაძე, რეცენზენტები: თამარ კიქნაძე, ვახტანგ მაისაძა,
2. საზღვარგარეთის ქვეყნების კონსტიტუციები. თბ; 2008.
3. Johan Huizinga - Homo Ludens, 1949
4. Фромм Э. Бегство от свободы - Die Furcht vor der Freiheit (1941) / Перевод Г. Ф. Швейнико, М., 1990

სათუნა დამჩიბე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქორეოლოგიის
მიმართულების დოქტორანტი,
სელმძგვანელი: პროფ. ანანი სამსონაძე

ძართული საცეკვაო ღიალებები ლაზეთი – ტაო-კლარჯეთი

(პირველი ნაწილი: ისტორიოგრაფიული წყაროები)

სანამ ლაზური საცეკვაო ფოლკლორის განხილვაზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მივიჩნიე გამეცეთებინა მოკლე ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ექსპურსი ლაზეთისა და ტაო-კლარჯეთის შესახებ, რადგან საქართველოს ეს ძირძველი მხარე დღევანდელ დღეს მეზობელი სახელმწიფოს, თურქეთის, შემადგენლობაშია და უკვე დიდი ხანია უცხო ეთნიკურმა და რელიგიურმა გავლენამ თავისი კვალი დაატყო მის თვითმყოფადობას.

ლაზიკა მოიცავდა მდინარე რიონისა და მდინარე ჭოროხის ხეობებს. მდინარე რიონის ხეობაში, ლაზეთის ჩრდილოეთ ნაწილში ლაზ-მეგრელთა ტომი, ხოლო მდინარე ჭოროხის ხეობაში კი ლაზ-ჭანთა ტომი ბინადრობდა. ისტორიკოსები მის დედაქალაქად არქოპოლისს, დღევანდელ ნოქალაქევს მიიჩნევენ.

პირველი ათასწლეულის შუა ხანებში ლაზ-ჭანთა ტომი დაწინაურდა და ცალკე სამეფოდ ჩამოყალიბდა. ვაჟუშტის მიხედვით „ბაბურდისა და ფორჩხის სამხრით, ჭანთის მთას იქთ, არის ჭანთი. და ან უწოდებენ ლაზსავე. არს ესე შავის ზღვის კიდის წაღვნებით, გონიდამ ტრაპიზონის სამზღვრამდე“¹.

„VII-VIII საუკუნეების მიჯნაზე ლაზეთმა დაკარგა პოლიტიკური ძალაუფლება და აფხაზთა ერისთავების ხელში გადავიდა. ამასთან ერთად, ლაზიკამ

¹ ვახუშტი; აღწერა სამეფოსა საქართველოსა; თბ.; 1941; გვ. 6

ტერიტორიული მთლიანობაც დაკარგა, ორად გაიყო: სამხრეთ-დასავლეთით მოექცენ დასავლეთის ქართული მოდგმის ტომები - ჭან-ლაზები, ჩრდილო-დასავლეთით – ჩრდილოეთის ქართული მოდგმის ტომები-მეგრელები¹.

მოგვიანებით ჩრდილო და სამხრეთ ლაზიკის ტერიტორიის შუაწელზე აღმოსავლეთიდან, ქართლიდან, არაბთაგან დევნილი ქართულად მოლაპარაკე ეთნიკური ტომი დასახლდა.

ლაზ-ჭანებით დასახლებული ლაზეთი ჭოროხის ხეობიდან ტრაპიზონამდე იყო გადაჭიმული, მაგრამ მისი ძირითადი ნაწილი ბიზანტიის შემადგენელ ნაწილად იქცა, მხოლოდ მცირე ტერიტორია – ვიწე, ხოფა, გონიო – დარჩა სამცხის საერისთავოს შემადგენლობაში. ლაზეთი ბიზანტიური გავლენის ქვეშ მოექცა.

თურქელი ექსპანსიის შედეგად კი, დღესდღეობით, „ლაზები ძირითადად ცხოვრობენ სოფელ სარფში, ასევე ბათუმში, გონიოში, მახოში, სიმონეთში, ახალშემი, ურეხში და სხვ., ხოლო საქართველოს მთელი ტერიტორიის მასშტაბით, გარდა აჭარისა და ლაზეთისა, – აფხაზეთსა და ზუგდიდის რაიონის სოფელ ანაკლიაში“². ლაზეთი (თურქეთის) ორი მაზრისაგან შედგებოდა და ეკუთვნოდა ტრაპიზონის ვილაეთს.

ქემერიდან გურუფამდე ათინის მაზრაა, გურუფიდან კოფშიშამდე – ხოფის მაზრა. შესაბამისად არსებობდა ორი ძირითადი დიალექტი – ათინური და ხოფური. ლაზები (ჭანები) ლაპარაკობდნენ ლაზურად, რომელიც ძალიან ჰგავს მეგრულს. ლაზური მეგრულთან და სვანურთან ერთად ქართველურ ენათა ჯგუფში შედის.

ლაზეთან დაკავშირებით ფასდაუდებელი ინფორმაციას გვაწვდიან გასულ საუკუნეებში ამ რეგიონში ჩატარებული სამეცნიერო ექსპედიციების

¹ მ. ვანილიში, ა. თანდილავა; „ლაზეთი“; საბჭ. საქ.; ობ.; გვ. 29

² ზ. თანდილავა; ლაზური ხალხური პოეზია; საბჭ. აჭარა,” ბათ. 1972, გვ. 5

მიერ მოპოვებული მასალები.

1836 წელს მეცნიერმა პ. კოხმა კავკასიაში იმოგზაურა. მიუხედავად, იმისა, რომ მისი კვლევის თემა სამედიცინო სფეროს განკუთვნებოდა, მეტად საინტერესო და ყურადსაღები ინფორმაცია მოგვაწოდა XIX საუკუნის ლაზეთის ყოფა-ცხოვრების შესახებ:

„საღამოს საგანგებოდ მიგვიწვიეს განთქმული მომლერლისა და ჩინქეული გიტარისტის მოსასმენად. მაპმადიანებს თავისი ღირსების დამცირებად მიაჩნდათ სიმღერა ან რომელიმე ინსტრუმენტზე დაკვრა. მათი აზრით ეს მხოლოდ მონის საქმეა. სამაგიეროდ ლაზები თავისი ნათესავი ქართველების მსგავსად, მამაპაპური ჩვეულებების ერთგული დარჩნენ. მათ არა მარტო უყვართ სიმღერა და დაკვრა, არამედ თვითონაც კარგი ოსტატები არიან ამ საქმისა. ოდითგან ქართულ მხარეებში (იქაც კი სადაც მოსახლეობამ მაპმადიანობა მიიღო) შეხვდებით ე.წ. ჭურის მოხეტიალე მომღერლებს, ანუ ტრუბადურთა მსგავსს, სოფლიდან სოფელში ან ერთი ქალაქიდან მეორეში რომ გადადიან. მათ ყველგან გულითადად ხვდებიან, სიამოვნებით უსმენენ და შეძლებისდაგვარად საუკეთესო კერძით და სასმელით უმასპინძლდებიან. მაპმადიან ქართველებს, (მაპმადიან ქართველებში ვის გულისხმობს - აჭარლებს? - ხ. დ.) ისევე როგორც ლაზებს, მეტად უყვართ ღვინო და თუ ახლოს მოლა არ ეგულებათ, სიამოვნებით შეექცევიან სასმელს. ისინი უფრო მეტად არაყს ეტანებიან, რომელსაც აღუბლისგან ამზადებენ; განსაკუთრებით კი ტრაპეზუნდის მახლობლად, სადაც ბევრი ბერძენი ცხოვრობს, აქ მას მღვდლის რძეს (Galaton papadon-ს) უწოდებენ.

ლაზისტანის და საზოგადოდ პონტოს მთების მოხეტიალე მომღერლები ნამდვილად ჩამოჰვანან შეა საუკუნეების ტრუბადურებს. ისინი, ჩვეულებლივ, წარჩინებული ოჯახიდან არიან გამოსულნი და

მათ მხოლოდ შინაგანი სწრაფვა აიძულებთ რაღაც საკონცერტო ტურნეს მსგავსი მოაწყონ. კონცერტში ოჯახის ყველა წევრი ღებულობს მონაწილეობას. ისინი ნათესავებს და ნაცნობებს ეპატიუებიან მუსიკის და სიმღერის მოსასმენად. კონცერტში ქალებიც იღებენ მონაწილეობას, განსაკუთრებით სიმღერის დამთავრების შემდეგ გამართულ ცეკვებში. მართალია, სინარნარითა და სიკოზტავით ეს ცეკვები ჩამოუგარდება ესპანურ ცეკვებს, მაგრამ მაინც მეტად მეტყველი და მომხიბლავია. ქართველი მომღერალი, პროვანსალელი მომრერალივით, გარდა მაყურებელთა მაღლობისა, არავითარ გასამრჯელოს არ იღებს; სამაგიეროს საღილობის ჟამს მათ საუკეთესო კერძით უმასპინძლდებიან.

თუმცა მათი ციტრა ისეთ ჟღერადობას ვერ გამოსცემს, როგორსაც ჩვენი ინსტრუმენტები, განსაკუთრებით ჩვენი გიტარა, მაგრამ მათმა დაკვრამ და სიმღერამ მაინც გაგვაოცა. ჩვენ ისეთი სიამოვნება მივიღეთ იმ საღამოს, როგორსაც გერმანული მუსიკის კონცერტებიდან ვღებულობთ ხოლმე. საინტერესო იყო ჯიმჯიმის მსგავსი „ინსტრუმენტის“ აკომპანიმენტიც, რომელიც შიგადაშიგ გაისმოდა, ხოლო კონცერტის მომღერალს ორი ხის კოვზი უკავია მარცხენა ხელის თითებს შუა და მარჯვენა ხელით სხვადასხვანაირად აუღერებს მათ“!¹

როგორც ამონარიდიდან ჩანს, საუკუნეების განმავლობაში უცხო გავლენის ქვეშ მყოფი საქართველოს ეს უძველესი კუთხე და მისი ხალხი დიდი ხნის განმავლობაში ცდილობდა შეენარჩუნებინა მათვის სისხლხორცეული წესი და ჩვეულება. გარდა ამისა, აქ გხედავთ მეტად საინტერესო ინფორმაციას ტრუბადურთა მსგავსი პროფესიონალი მომღერალ-მოცეკვავეების

¹ პ. ქოხისა და ო. სპეციერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიოს შესახებ; „მოგზაურობა რედუტ კალედან ტრაპეზუნტამდე“; თბ.; მეცნ.; 1981 წ.

შესახებ. ახსენებს ინსტრუმენტებს, რომლებიც მან ლაზებთან შეხვედრისას ნახა. აგრეთვე ეხება ისეთ დეტალებს, რომლებიც ლაზთა ეთნიკურობის, მათვის დამახასიათებელი ჩვეულებებით არის ნიშანდებული.

1910 წელს აკადემიკოსმა ნიკო მარმა იმოგზაურა თურქეთის ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში და შექმნა პირველი მეცნიერული ხასიათის გეოგრაფიულ-ეთნოგრაფიული აღწერილობა. იგი ფასდაუდებელი ინფორმაციას გვაწვდის იმერხეული (შავშერი) ცეკვების შესახებ ნაშრომში „მავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები“.

„კვირის დღესასწაულზე (პარასკევს), ადგილობრივი მუსლიმანები თავს იყრიან ეკლესიასთან სათამაშოდ ან სალაყბოდ (საყბედოდ). ერთხელ ჩემი აქ ყოფნისას, ასეთ დღესასწაულზე მოვიდნენ ჭაბუკები გუდა-სტვირით, „თულუმით“, ან ქართულად „ჭიბო“-თი, როგორც მიღებულია მისი სახელწოდება იმერხევში.

ჭაბუკების ამ ჯგუფის ახსნით, მათვის ცნობილია ცეკვები:

- „**დელი-ხოროძი**“, ფერხული ჩაჯდომით (რომელსაც ქართულად „ბუქნა“ ეწოდება). მოცეკვავები ქმნიან წრეს, მაგრამ ერთ ადგილას წრის ჯაჭვი გარღვეულია;

- „**კარშიბერ**“ (თურქ: ერთმანეთის პირისპირ), ორის ცეკვა, მოძრაობების მიხედვით, მუცლით ცეკვა; ეს ცეკვა ვნახე კიდეც გზად ველში, მაგრამ მაშინ ცეკვავდა ერთი (თუმცა პარტნიორი უესტების მიხედვით იგულისხმებოდა). ცეკვა, როგორც ჩანს, სატრფიალოა, მაგრამ ქალის გარეშე, რადგან ქალებს გამოჩენა ეკრძალებათ. ხელებით კეთდება არა მარტო მოძრაობები, არამედ უესტებიც“; „გზად ველში“ ნანახს კი ასე აღწერს: „გზად შევხვდით მუსიკოსს ჭიბო’თი, რომლის გვერდით დაბალი, ლამაზი ჭაბუკი, ცეკვავდა უმეტესწილად მუცლით, საქმაოდ მოქნილად სწევდა

რა წინ მკერდისა და მუცლის ხაზებს და ათამაშებდა მხრებს. ცეკვისას მისი სახე გამოხატავდა დაღლასა და ვნებას.

- „ალაფრანკა“,
- „სარმა“,
- „თითრამა“!¹

სამწუხაროდ „ალაფრანკას“, „სარმასა“ და „თითრამას“ შესახებ არავითარი ინფორმაცია არ მოგვეპოვება.

● „ტბელი ჭაბუქები მისახელებდნენ ქალების ცეკვასაც, „ვარდას“. ქალები სხვა ცეკვებსაც ცეკვავნ, მაგრამ არა „დელი-ხორუმს“. ისინი ცეკვავენ ცალკე. თუ ნათესავები დაინახავენ, რომ ვიღაცა უთვალთვალებს მისი ცოლის ან ცოლების ცეკვას, ადგილზევე მოკლავენ“.²

აქ გამოკვეთილად ჩანს, რომ „ვარდა“ ქალთა ცეკვაა გარკვეული საკრალური საბურველით, რადგან ის უცხო თვალისთვის დაფარულად იცეკვებოდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში სავალალო შედეგით დამთავრდებოდა.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გათვალისწინებით „ვარდასთან“ დაკავშირებით შემდეგი ვერსიის არსებობას ვუშვებთ: კავკასიური ტომების შესახებ მასალათა ერთ-ერთ კრებულში ვკითხულობთ: „ადრე, ჯერ კიდევ წარმართობის დროს, სომხებმა (ლაზეთის ტერიტორიაზე მცხოვრებმა სომხებმა – ხ. დ.) 6 აგვისტოს დააწესეს აფროდიტესადმი მიძღვნილი დღესასწაული „ვარდავარი“ („ვარდის ნათება“) (ვარდი სომხურადაც ვარდს ნიშნავს – ხ. დ.). მას (აფროდიტეს – ხ. დ) მსხვერპლად სწირავდნენ ვარდებს“.³

¹ ნ. მარი; შაგშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 116.

² ნ. მარი; შაგშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 141

³ Сборник материалов местности и племен Кавказа (вып. XVIII, Тифлис 1894, ч 2, ст. 1)

ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდგომ, წარმართულზე დაფუძნებული, ერთგვარად ასიმილირებული, ორივე რელიგიური მიმართულების მახასიათებლების შემცველი სანახაობები წარმოიშვა. იქვე ვკითხულობთ: „ახლა კი 6 აგვისტოს „ვარდაგარს“ უწოდებენ იმ მიზეზით, რომ ქრისტე, თავის გარდასახვამდე, ჰგავდა ვარდის კოკორს, რომლის სხეულიც მთა თაბორზე ყოფნისას დაიღვენთა და აინთო ვარდის ნათება“¹.

სომები მცინიერი სრბული ლისიცანი კი ასე განმარტავს: „ყოველწლიურად გამართული ბევრი დღესასწაული ქრისტიანობას აფარებდა თავს (ქრისტიანული საბურველით იყო მოცული). დღეობა (დღესასწაული) **ვარდაგარი** – ღვთის გარდასახვა – ისევ თავის წარმართობისდროინდელ სახელს ატარებს ღვთაება ვარდ-ის – წყლისა და თესლთა ღვთაების პატივსაცემა“².

ზემოთ მოყვანილმა ინფორმაციამ და 6. მარის მიერ დაფიქსირებულმა ცნობამ ცეკვა „ვარდას“ შესახებ ერთგვარი ასოსიაცია გააჩინა. თუ გავითვალისწინებთ ისტორიულ ფაქტს ლაზეთ-ჭანეთისა და ტაო-კლარჯეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ქართული ეთნოსის გაკათოლიკება-გაბერძენების, გასომხება-გაგრეგორეანობის შესახებ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ და დავუშვათ, რომ ეს ორი დღესასწაული ერთი ფუძიდან მოდის ან ერთი და იგივეა.

6. მარი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „ყოველი ცეკვა იწყება ზრდილობიანი თავის დაკვრით უფროსის მხარეს,

¹ Сборник материалов местности и племен Кавказа (вып. XVIII, Тифлис 1894, ч 2, ст. 1)

² Србуи Лисициан, Старинные пляски и театральные представления Армянского народа, Т. И. Изд. Акад. Наук Армянской сср. Ереван, 1958 г., стр. 40.

თითქოსდა ცეკვის ნებართვის თხოვნით“¹

• „ცეკვას კოლსარმა (ქართ. ცალკე სამა, და არა აინი), ტაქტი 4/4, რუსთაველის შაირის ტერფი, დღეს ცეკვავდა მსუქანი, ჯანმრთელი, ქალისსახიანი 12 წლის იმფჟევრეულელი (ტოპონიმი ლაზეთში – ს. დ.) ბიჭი შეღებილი ხელის მტევნებით. იგი დიდი ხელოვნებით ცეკვავდა, ძალიან ოსტატური იყო მუცლისა და საჯდომის ნარნარი მოძრაობა. ბიჭს (ქოჩეგი) თავი ცხვირსახოცით გქონდა შეხვეული. ცხვირსახოცი კვანძით მარცხენა ყურის ზემოთ მოუხვია“²

ავთანდილ თათარაძე კი ასე განმარტავს „ყოლსამა“ ან „ყოლსარმა“ – ძველი აჭარული ხალხური ცეკვა. „ყოლ“ თურქულად მკლავებს ნიშნავს, „სამა“ კი ცეკვის აღნიშვნელი ქართული ტერმინია. აქედან გამომდინარე „ყოლსამა“ პირდაპირი მნიშვნელობით მკლავებით ცეკვას ნიშნავს. არსებობდა ქალებისა და ვაჟების „ყოლსამა“ ცალ-ცალქე, რომელთაგან პირველს, ე. ი. ქალთა „ყოლსამას“ „თარნნინოს“ უწოდებენ, მეორეს კი ვაჟთას – „მხარულს“.

ცეკვა „ყოლსამას“ თურქულად „ყოლსარმასაც“ უწოდებენ, სადაც „ყოლ“, როგორც აღინიშნა, მკლავებს ნიშნავს, „სარმა“ კი მოხვევას. ვფიქრობთ, რომ აღნიშნული ტერმინის წარმოშობას საფუძვლად დადო ცეკვაში ვაჟის ზედა კიდურების ისეთი მომრაობები, რომლებიც მკლავების შემოხვევას მოგვაგონებს.

ძირითადად „ყოლსამას“ ელემენტებზეა აგებული დღევანდელი აჭარული ცეკვა „განდაგანა“³.

¹ ნ. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 141

² ნ. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 174

³ ავ. თათარაძე; ქართულ ცეკვათა განმარტებანი; „განათლება“, თბ.; 1986; გვ. 44.

როგორც ვხედავთ ნ. მარის მიერ დახასიათებული და ა. თათარაძის მიერ აღწერილი ერთი და იგივე სახელწოდების ცეკვა სრულებით არ ჰგავს ერთმანეთს. ერთი რამ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „განდაგანასთვისაც“ და „მხარულისთვისაც“ მქლავების, მხრების განსაკუთრებით ელასტიური, მოქნილი მოძრაობებია დამახასიათებელი. ეს არის ხელწერა, რომლითაც აჭარული და ლაზური ქორეოგრაფია არის ნიშანდებული.

6. მარის მიერ აღწერილი „ყარშიბერი“ და „ყოლსარმა“ ძალიან ჰგავს ერთმანეთს,

„ჯგუფური ცეკვა, როგორც ვხედავ, რამდენიმე სახისაა: ცეკვავენ ადგილობრივადაც და ხოფელი ლაზების მსგავსადაც. ახლა ჩემთან, პატარა ოთახში სამი ცეკვავს“.¹ ეს ეპიზოდი გაურკვეველია, რადგან კონკრეტიკის სიმცირის გამო არ ჩანს რომელ ჯგუფურ ცეკვას გულისხმობს მკვლევარი და ერთგვარად კონტექსტიდან ამოგლეჯილის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

6. მარის ინფორმაციით აი, როგორ განმარტავენ ლაზები ფერხულს: „ფერ(ქხ)ული ცეკვა: „ვინცხა რომ ძველია, იტყვიან იფერ(ქხ)ულეთ-ო, ისამეთ-ო, ის თქმა არი“.² როგორც ვხედავთ, აქ „სამა“ ზოგადად ცეკვის სინონიმად გვესახება, რაც ნიშნავს „იცეკვეთო.“ საინტერესოდ გვესახება ის ფაქტი, რომ საუკუნეების განმავლობაში ეთნიკური ცვლილებებით გამოწვეულმა დიალექტურმა ტრანსფორმაციამ ძირძველ ტერმინებს ვერაფური დაკლო და უცვლელი სახით შემოინახა.

არც **საქორწილო** რიტუალი დარჩენილა დიდი მკვლევარის ფურადღების მიზანი; „შედის რა ეზოში, მაყარი იწყებს რევოლუციებიდან და თოვებიდან

¹ 6. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 174

² 6. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 229

ჰაერში სროლას. ოწყება ცეკვა: „სამა“, „ფერხული“, „ჯუმბუში“, (ჯუმბუში-გართობა-თამაშობა, ღროსტარება, სეირნობა-ხ.დ.) სიმღერა. უკრავენ ასევე გუდა-სტვირზე: „თულუშბზე“, ან „ჭიბონზე“, „ჭიბო“. ცეკვავენ განურჩევლად ყველანაირ ცეკვას: „ყარშიბერსა“ (იგივეა რაც „ხელ-გაშლილი“) და „დელი ხორომსაც“. საცეკვაოდ ეპატიუებიან სიტყვებით: „ისამე“, ან „ადეგ ისამე“, resp. „ადე ისამე“.¹ მარი „სამას“ და „ფერხულს“ ცალ-ცალკე ასახელებს; ყველანაირ ცეკვებში კი „ყარშიბერსა“ და „დელი ხორომს“ მოიხსენიებს.

ნიკო მარი ნაშრომში „Из поездки в Турецкий Лазистан“ აღნიშნავს, რომ „адგილობრივი გართობებიდან შემონახულია ჯგუფური ცეკვები ექსპრომნტული ლექსებით. მას ჭანური ტერმინით ჰქვია ობირუ (obiru) ან ნაესხებით ოტრალოლუ (otragodu). საზოგადოება გაყოფილია ორ ჯგუფად თითოეულში ხუთი ან მეტი რაოდგობით. მოძრაობებ რა ერთმანეთის საპირისპიროდ, ყოველი ნაწილი (მწკრივი – ხ. დ.) რიგრიგობით, საუკეთესო ექსპრომნტისტის (მოშაირის – ხ. დ.) საშუალებით ლექსით ამხელს (აშაირებს – ხ. დ.) მოწინააღმდეგეს. ვაჟებთან ერთად გოგონები ფერხულში არ მონაწილეობენ, მხოლოდ ბავშვები. თუმცა სოფლელმა ქალებმაც იცოდნენ ასეთი საცეკვაო ლექსები (ტრალოლუმან – tragodiuman), რომელსაც ცალკე აწყობდნენ. მამაკაცები მათთან არ დაიშვებოდნენ, მაგრამ ჩუმად ყურს უგდებდნენ ქალების ექსპრომტებს და იზეპირებდნენ. ჭანი ქალები ხომ საუკეთესო პოეტები იყვნენ“.²

„ობირუს“, „ტრალოდუმანსა“ და „ოტრალოლუს“ ქემოთ კიდევ დავუძრუნდებით. აქ კი აღნიშნავთ,

¹ ნ. მარი; შაგმეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014; გვ. 160

² Н. Mapp; Из поездки в Турецкий Лазистан; С-Петербург; ИИАН.; 1910; ст. 629.

რომ 6. მარის ნაშრომში დაცული ინფორმაცია ფასდაუდებელია, იმ თვალსაზრისითაც, რომ იშვიათია და საქმაო კონკრეტიკის შემცველიც. ასევე სრულიად ვეთანხმები, როდესაც ამბობს: „შავშეთსა და მთელს ჭოროხის ქვეყნებში „საქართველოდან მიღიოდა“ და პირიქით, აქედან (ტაო-კლარჯეთიდან – ხ. დ.) მიღიოდა აჭარაში სიმღერები, ცეკვები, თქმულება-გადმოცემები... ჭოროხის ქვეყნები საერთო კულტურის მატარებლები იყვნენ, ამიტომაცაა, რომ ბევრი პარალელი იძებნება მათ მეტყველებაში, ფოლკლორში, ყოფაში... შეიძლება ითქვას ჭოროხის აუზი ერთიანი კულტურული სივრცეა, რომელსაც შეიძლება სამხრული კულტურა ვუწოდოთ“¹.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში მხატვარმა **ვაჟანი ლანიშვილები** იმოგზაურა კავკასიაში და ჩანახატებთან ერთად შექმნა მოგზაურის წიგნი სახელწოდებით „დღიურები. მოგზაურობა, კავკასია: საქმიანი დღეები და დღესასწაულები“ – წიგნი მეორე. თურქეთის საქართველოში ყოფნისას მისმა კალამმა ჩვენთვის საინტერესო სფეროს – ცეკვის ზოგიერთი დეტალის დაფიქსირება შემლო. ამ აღწერილობის თარგმანს უცვლელად მოვიყვან:

„აღმაფრთოვანა მედოლემ. ლაზების ცეკვა. შეძახილები, – ხან ჭიხვინი, ხან ყეფა და კაკანი. საშინლად საინტერესოა. ცეკვა ხანჯლებით. ხალხური ცეკვები (მუცლის). კომიკოსთა ცეკვა – ერთი ვითომ მუნჯი – ფეხს უდებდა, იფურთხებოდა – დიდი შხიარულება. ბევრი სტილი. ბოლოს პანტომიმა სკამითა და დიდი ჯოხით – თითქოს ცეცხლს აღვივებს, ურევს, სინჯავს (კერძს – ხ. დ.), აცემნებს საჭმლები. მაგრამ ყოველივე ამასთან, თითოეული ჟესტი მეტისმეტად უკადრისი, უწესოა. ასე რომ, აქ, როგორც ჩანს, ორმაგი აზრია.

¹ 6. მარი; შავშეთსა და კლარჯეთში მოგზაურობის დღიურები; ბათუმი; 2014

მეორე ნაწილი უკვე ჯოხის გარეშე: ვერაფრით შეძლო სკამს დაუფლებოდა, კოტრიალობს მიწაზე, მიხოხავს, სკამზე დაქმხობა და ფინალი – საზეიმოდ ხელში აიტაცებს სკამს და ცეკვას ხელში მაღლა ატაცებულ სკამთან ერთად. როგორც ჩანს, ესეც არის მინიშნება სასიყვარულო სიძნელეებში. ნადირ-ბეი მეუბნება, რომ ეროვტიკული ხასიათის ცეკვებს ძირითადად ცეკვავენ ბოშები აღმოსავლეთ პროვინციებიდან, რომელთაც საგანგებოდ იწვევენ ქორწილებსა და წევულებებზე.

ყველა ცეკვა ნელია, ნარნარი, მიბნედილ-მინაზებული, ავხორცული კრუნჩხვით (მუცლის ცეკვა) თვალდახუჭული. ლაზებსაც აქვთ მუცლისა და საჯდომის გრეხვა და ტრიალი, მხოლოდ უფრო სწრაფად. სხვა განსხვავება – ეს არის დაუღალავი თამაში ხელის მტებნებით. ყველა მოცეკვავე ცეკვავს ხანგრძლივად განსაკუთრებით ლაზები ხანჯლებით.

დაგბრუნდით ზედა ბაზარში – აქაც ცეკვები, უფრო სადა, უბრალო, ცეკვა კოვზებით კასტანეტების მაგივრად¹.

ევგენი ლანსერეს ნაშრომში გადმოცემული ინფორმაცია საგანგებოდ უცვლელი დავტოვე და ზუსტი თარგმანი შევასრულე. რამდენიმე დეტალმა მიიქცია ჩემი ყურადღება:

1. ლაზებსაც ჰქონიათ მუცლის ცეკვა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ უფრო ცოცხალი და სწრაფი ყოფილა; ეჭვგარეშეა, ეს ის ცეკვებია, რომელსაც 6. მარი აღწერს თავის მოგზაურობის ანგარიშში ლაზეთსა და ტაო-კლარჯეთში. განსაკუთრებული მინიშნება არ არის საჭირო იმის გამოსაცნობად, რომ ლაზური ქორეოგრაფიის ეს ნაწილი მოქცეული იყო უცხო ეთნიკური გავლენის ქვეშ.

2. ლაზებსაც სცოდნიათ ხანჯლებით ცეკვა და თან

¹ Евгений Лансере; Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники, книга вторая; Москва; искусство-XXI век; 2008; Ст. 67.

ხანგრძლივად; აქ შეგვიძლია პირდაპირი პარალელი გავავლოთ ძველი ლაზიკის ერთიანი სივრცის შემადგენელი ნაწილების სამეგრელოსა და აფხაზეთში შემორჩენილ ცეკვებთან სხვადასხვა სახის იარაღის თანხლებით.

3. ლაზებს სცოდნიათ პანტომიმური თეატრალიზებული ქმედება, სადაც აშკარად იკვეთება ეროტიკული ხასიათი, ხოზვა და მიწასთან კავშირი. ყოველივე ეს განაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილი რიტუალის დეტალს უნდა წარმოადგენდეს;

4. კოზჩები-ინსტრუმენტი კასტანეტების მსგავსი (ამ ინსტრუმენტს ვხვდებით კ. კოხისა და ო. სპენსერის აღწერილობაშიც).

ლაზეთ-ჭანეტისა და ტაო-კლარჯეთის ისტორია და კულტურა დღესაც მეცნიერების ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. უაღრესად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის მეორე ნახევარსა და ჩვენს ეპოქაში შექმნილი შრომები ეთნოგრაფია-ეთნოლოგიასა და ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. განსაკუთრებული ღვაწლი და დაშსახურება მიუძღვით მ. ვანილიშვა და ა. თანდილავას.

„ლაზეთში, ისე როგორც საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულ შრომის ლექს-სიმღერებიდან გვხვდება ნადური, „ლაზურად „ნოდერი“ სხვადასხვა სახის ნადურების სიმღერას ეწოდება ზოგადად „ნოდერიშ ბირაფა“ (ნადური სიმღერა)“!¹

სანამ სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებთან დაკავშირებულ საცეკვაო ნიმუშების განხილვაზე გადავიდოდე, საჭიროდ მივიჩნიე ტერმინების „ბირაფასა“ და „ობირუს“ მნიშვნელობის დაღგენა.

ო-ბირ-უ – მღერა;

ბირ-აფ-ა – სიმღერა;

¹ ზ. თანდილავა; ლაზური ხალხური პოეზია; საბჭ. აჭარა; ბათუმი; 1972; გვ. 21

ორივე ტერმინს ფუძე ერთი აქვს.

ზურაბ თანდილავას მიხედვით „ტერმინ ბირაფას განმარტებისათვის „ბირაფა-ს აღრინდელი მნიშვნელობა ყველაზე უკეთ დაცულია ლაზურის ათინურ კოლოკავში.. აյ ბირაფა თამაშობასაც აღნიშნავს, ლექსსაც და სიმღერასაც. ხოლო ლაზურის ხოფურ კილოკავში ეს სიტყვა მხოლოდ ლექსისა და სიმღერის მნიშვნელობით იხმარება. ამრიგად ლაზურში „ბირაფა-ს“ სამი მნიშვნელობა აქვს: მღრა (სიმღერა), ლექსი და თამაშობა“¹ 6. მარის მიერ დაფიქსირებული ტერმინის „ობირუს“ განმარტებისათვის ზურაბ თანდილავას ნაშრომში „ლაზური ხალხური პოეზია“ ვკითხულობთ: „მუსიკალური მოქმედების აღმნიშვნელი ტერმინი „ბირაფა“ ანუ „ობირუ“ ლაზურში სიმღერის გარდა ლექსსაც გულისხმობს. ლექსის, როგორც პოეტური ნაწარმოების აღსანიშნავად ლაზურს სხვა სიტყვა არ გააჩნია. საყურადღებოა, რომ „ბირაფა“ („ობირუ“) ნიშნავს, აგრეთვე თამაშს“².

ამასვე ადასტურებს ივანე ჯავახიშვილი და განმარტავს: „საგულისხმოა, რომ მღერის მეგრულს შესატყვისობას ბირა-სა და ბირაფა-ს ამ სახელზმნის ძველ ქართულში დაცული თავდაპირველი, თამაშობის აღმნიშვნელი მნიშვნელობა არ შემოუნახავს, არამედ შხოლოდ ხმით სიმღერას, გალობასლა ნიშნავს. მარტო ობირუ-ი-სა და ობირუ-ს, რომელნიც სიმღერისა-ცა და მღერა-ცეკვისათვის განკუთვნილი ადგილის სახელადაც იხმარება, ამ სიტყვის პირვანდელი მნიშვნელობა კიდევ ოდნავ მოჩანს. ჭანურს ბირაფას – კი პირვანდელი მნიშვნელობა უკეთესად აქვს დაცული და ეს სიტყვა იქ თამაშობასაც ნიშნავს და სიმღერასაც. ათინაში

¹ ზ. თანდილავა; ლაზური ხალხური პოეზია; საბჭ. აჭარა; ბათუმი; 1972; გვ. 22

² ზ. თანდილავა; ლაზური ხალხური პოეზია; საბჭ. აჭარა; ბათუმი; 1972; გვ. 21

ობირუ იხმარება, რომელიც სი (=ო) მღერას (ბირ-უ) უდრის. ხოფურად ეს სიტყვა მხოლოდ სიმღერის გამომხატველია“¹

ობირუსა და ბირაფას საერთო ფუძე-ბირ აერთიანებს. ივ. ჯავახიშვილის დაკვირვების საფუძველზე შეგვიძლია ამგვარი დასკვნა გამოვიტანოთ: ტერმინი და მასთან დაკავშირებული ქმედება ლაშეთის ორივე ოლქში (ათინასა და ხოფაში) შემორჩენილია როგორც ლექსის, სიმღერისა და თამაშის მნიშვნელობის შემცველი. ამავე დროს ობირუ არა კონკრეტული სიმღერის, არამედ ზოგადად ცეკვა-თამაშის, ფერხულის მნიშვნელობის გამომხატველი სიტყვაა.

დ. ჯანელიძეც „ქართული თეატრის ისტორიაში“ ასევე ნ. მარს ეყრდნობა და აღნიშნავს „ჭანურში შემორჩენილ ოტრალი დრამის ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ამ ტერმინთან დაკავშირებით ნ. მარი აღნიშნავს, რომ მეორე ჭანური ზმნა ო ზ ო რ ო ნ უ ც (ცეკვა) აგრეთვე მომდინარეობს ბერძნული X O P დან. -ჭანური წინადადება „კაი კაი იპამთეს, ისთეს, იხორონეს, იბირეს“ ნიშნავს: „კარგად ისაუბრეს, ითამაშეს, იცეკვეს (იხორონეს), იმღერეს“.²

აქ კი ოტრალოდუ, ოტრალოდუმანთან დაკავშირებით „ნასესხებში“ უნდა ვიგულისხმოთ უცხოური, კერძოდ ბერძნული, რადგან ორივე სიტყვა ერთი ფუძიდან – ტრალ – ტრაგედიადან წარმოსდგება. ოხორონუს კი ქვემოთ შევეხებით, რადგან ეს ტერმინი „ხორუმის“, იგივე „ხორონის“ საფუძვლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

თემის გაგრძელება (მეორე ნაწილი – „საცეკვაო ნიშურშები“) იხოლეთ კრძალვის შემდეგ ნიშერში

¹ ივ. ჯავახიშვილი; ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები; ხელოვნება; თბ.; 1990; გვ. 45

² დ. ჯანელიძე; ქართული თეატრის ისტორია; განათლება; თბ.; 1983; გვ. 106

ჰაუტა დაკაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის
მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი – პროფ. გოგი გვახარა

შემოქმედებითი ტრადიციები, როგორც ცეზურა

საქართველოში ტოტალიტარული რეჟიმის მიერ
კინოხელოვნებაში დამგეიძრებული იდეოლოგიური და
შემოქმედებითი ცენზურის ისტორიას აქვს წინაისტორია,
რაც ჩვენი ქვეყნის განვითარების სპეციფიკურმა
ხასიათმა განაპირობა.

თბილისში ჩატარებული ლუმიერების პირველი
კინოსეანისთვის, 1896 წლის 16 ნოემბერს, თითქმის
საუკუნე იყო გასული მას შემდეგ, რაც საქართველო
რუსთის კოლონიად ქცეულიყო და მეტროპოლის
წესით და კანონებით ცხოვრობდა. მართალია, რუსთის
იმპერია ტოტალიტარული სახელმწიფო არ ყოფილა,
სამართლებრივი სახელმწიფო იყო, მაგრამ ამას
რუსთის მიერ დაპყრობილი ხალხების კულტურული
განვითარებისთვის ხელი არ შეუწყვია – პირიქით
და ამიტომ კინემატოგრაფი რუსთის კოლონიებში
ძნელად მკვიდრდებოდა და ვითარდებოდა. ამის შესახებ
მეტად საყურადღებო მოსაზრებას გამოთქვამს ფრანგი
კინომცოდნე, მსოფლიო კინოს მკვლევარი ჟორჟ
სადული: „მეფის რუსთი ხალხთა საყრობილე იყო და
ამიტომ მასში ეროვნული კინემატოგრაფიის განვითარება
არსებითად შეუძლებელი გახდათ“¹.

სიმართლე უნდა ითქვას, რომ ამ რეჟიმმა თავად
რუსული კინოს დაბადებასაც შეუქმნა დაბრკოლება და

¹ Жорж Садуль, Всесобщая История Кино, Т. 2., Издательство
“Искусство”, Москва, 1958, ст. 301

მხოლოდ 1905-1907 წლების რევოლუციის შედეგად გახდა შესაძლებელი რუსეთის იმპერიაში თავად რუსული და სხვა ხალხების (უკრაინელების, ქართველების, ლიტველების, ლატვიელების, ესტონელების) ეროვნული კინემატოგრაფიის წარმოშობა და ნელი განვითარება. იმპერიის რეაქციული რეჟიმი კვლავაც განაგრძობდა ნებატიურ ზემოქმედებას კინოხელოვნების ხასიათზე, მაგალითად, ასეთი განკრგულების გამოცემით:

„...სინემატოგრაფიული სეანსებისათვის განკუთვნილ შენობაში ეკრანზე სურათის დემონსტრირებასთან ერთად ყოვლად დაუშვებელია ეწ. ცოცხალი ნომრები, ანუ მოძღვრალთა, მოცეკვავეთა, ფიზიონომისტთა, მანინჯთა და სხვათა გამოსვლები. 6 ივლისი 1909 წ. გუბერნატორი ანტონოვი“¹.

ქალაქ თბილისის რუსი გუბერნატორის ბრძანება კურიოზული ხასიათისა იყო, და აი რატომ: იმ დროს, როდესაც ეს ბრძანება დაიწერა, კინემატოგრაფს ჯერ კიდევ არ გაეწყვიტა კავშირი საბაზრო წარმოდგენების შემადგენელ სხვა ატრაქციონებთან; მაშინ კინოთეატრები უკეთ არსებობდა, მათში ისევე აჩვენებდნენ საბაზრო სანახაობებს, როგორც საბაზრო წარმოდგენებში სინემატოგრაფიულ სურათებს. ეს ბუნებრივი კავშირი გახლდათ, – ევროპისა და ამერიკის კინოთეატრებში კიდევ დიდხანს შემორჩა და მხოლოდ მოგვიანებით, კინოკულტურის განვითარების შედეგად, ასევე ბუნებრივად დაიღვა. რუსეთის იმპერიაში კი მას ისევე ხელოვნურად წყვეტდნენ, როგორი ხელოვნურიც თავად ეს იმპერია იყო... მიუხედავად ამ ბრძანებისა, საქართველოში კინო კიდევ დიდხანს სხვადასხვა გასართობი ატრაქციონის შემადგენელ ნაწილად დარჩა, და პირიქით, მაგალითად, შეიძლება მოვიტანოთ 1912 წლის 23 აგვისტოს „სახალხო გაზეთში“ დაბეჭდილი

¹ იხ. საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივი, ფონდი 29, საქმე 573, №1

განცხადება: „დღეს მუშტაითის ბაღში გაიმართება სეირნობა. მოეწყო ილუმინაცია, უკრავს ორკესტრი და საზარდარი. პროჟექტორ-სინემატოგრაფი უფასოა... დასაწყისი 5 საათზე“.

ჩვენი ყოფის სპეციულურობამ განაპირობა ისიც, რომ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართული საზოგადოება ორად გახლეჩილი აღმოჩნდა: ერთინი სოციალური პრობლემის მოგვარებას ანიჭებდნენ უპირატესობას, მეორენი – ეროვნულისას. იმდღავრეს პირველებმა, საზოგადოებაში მათი შეხედულებები გაბატონდა; ამის ერთ-ერთი გამოხატულება იყო ენატე ნინოშვილის 1892 წელს დაწერილი მოთხოვნა, „ქრისტინესთან“ დაკაგშირებული ამბავი. ეს მძაფრი სოციალური ჟღერადობის მქონე ნაწარმოები XX საუკუნის ათიან წლებში უჩვეულოდ პოპულარული გახდა.

1909 წელს პოლიო ირეთელმა ამ მოთხოვნის მიხედვით შეთხა პიესა, რომელიც წარმატებით იღგმებოდა ქართულ თეატრებში, 1918 წელს კი კომპოზიტორმა რევაზ გოგნიაშვილმა ამავე თემაზე დაწერა ოპერა, რომელიც იმავე წელს დაიდგა. ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ ამ ორ თარიღს შორის ვინმეს „ქრისტინეს“ ეკრანიზება მოენდომებინა. ასეთი განზრახვა უკვე 1915 წლიდან ჰქონდა გერმანე გოგიტიძეს – 1917 წელს მისი თაოსნობით და ალ. წუწუნავას რეჟისორობით „ქრისტინე“ გადაიღეს. ჩნდება კითხვა: ნუთუ ქართულ ლიტერატურაში არ არსებობდა სხვა, უფრო საინტერესო ნაწარმოები, რომ მისი ეკრანიზება განეხორციელებინათ? – ცხადია, არსებობდა თუნდაც შალვა დადიანის მიერ ჯერ კიდევ 1911 წელს შექმნილი „ვეფხისტეფაოსნის“ სცენარი; მაგრამ, მას ყურადღება არ მიექცა. სოციალური თემატიკის პოპულარობამ გ. გოგიტიძეს კონიუნქტურული გადაწყვეტილება მიაღებინა.

კინემატოგრაფის ქართველ თაყვანისმცემლებს გაუჭირდათ ეროვნული კინოხელოვნებისა და კინოწარმოების შექმნა, საქმეს ვერც ენთუზიასტების ძალის ხმევამ უშველა, ვერც საზოგადოებრივი ორგანიზაციის („ცეკავშირის“) შხარდაჭერამ და ვერც სახელმწიფო კინოფირმის შექმნამ (1920 წლის 3 სექტემბერი). რამდენიმე დოკუმენტური, ორი (ერთი მოკლემეტრაჟიანი და ერთი სრულმეტრაჟიანი) სახითი ფილმი იყო ის კინოპროდუქცია, რისი გადაღებაც 10-იან წლებში მოხერხდა; მაგრამ პირველმა ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა, ქართულ საზოგადოებაში არსებული წინააღმდეგობის საპირისპიროდ, თავიანთ შემოქმედებაში გააერთიანეს სოციალურიცა და ეროვნულიც და ისე წარმოუდგინეს მაყურებელს. ასე, მაგალითად: დოკუმენტალისტმა ვასილ ამაშუკელმა თანაბარი ინტერესით იმუშავა ფილმზე „ფერმა სოფელ ჭომაში“ (1910 წელი) და „აგაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩებუშში“ (1912 წელი). იგივე ითქმის სახიობითი კინოს რეჟისორის ალექსანდრე წუწუნავას შემოქმედების ადრეული ეტაპის შესახებ – მისი პირველი სახიობითი ფილმი „ბერიკანბა-ყენობა“ ქართული ხალხური სახიობის თემატიკისა და პრობლემატიკის პრინციპებით შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური კომედიაა, მეორე, „ქრისტინე“ კი – სოციალური დრამა.

ამრიგად, XX საკუნის 10-იანი წლების იდეოლოგიურ ბრძოლაში ახლად ფეხადგმულმა ქართულმა კინომ თავისი განსხვავებული აზრი დააფიქსირა და ეს იმ იდეურ ორიენტირად იქცა, რამაც, მოგვიანებით, განსაზღვრა კიდეც ქართული საბჭოთა არაკონიუნქტურული კინოს ხასიათი.

1921 წელს საქართველომ კვლავ დაკარგა დამოუკიდებლობა, დამყარდა კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი.

კომუნისტური რეჟიმის იდეოლოგია მთელი რიგი

იდეოლოგიური დოგმებისაგან შედგებოდა, რომელიც სამოქმედო პრინციპების სახით მიეწოდებოდა საზოგადოებას. ნათელ წარმოდგენას ამ პრინციპებზე გვიქმნის სერგო ამაღლობელის მიერ 1928 წელს გამოცემული წიგნი „თეატრისა და კინოს პრობლემები“, ესთეტიკურ-სოციოლოგიური ნარკვევები. ეს შრომა 20-იანი წლების ბოლოს დაიბეჭდა, მასში ზუსტად არის ასახული ამ ათწლეულის დასაწყისის იდეოლოგიური შეხედულებანი, ის ზედმიწევნით ზუსტად გადმოგვცემს დროის ხასიათს და ასახავს ღირებულებების, პრინციპებისა და ინტერესების ახალ სისტემს (რაც არსებითად ბურჟუაზიული საზოგადოების ანალოგიურ სისტემასთან შედარებით ანტისისტემას წარმოადგენს).

გთავაზობთ რამდენიმე მოსაზრებას ამ წიგნიდან:

„სანახაობითი ხელოვნების, თეატრისა და კინოს საკითხები პარტიის წინაშე აქტიურად სდგას. ახალი ადამიანის ფსიქიკის ორგანიზაციის დროს, ხელოვნების ყველა დარგთა შორის, თეატრი და კინო უპირველეს ადგილს იჭერს“;

„მორალის პრობლემას ვერ ასცდება ხელოვანი, ადამიანის განცდათა ამსახველი, ადამიანთა ურთიერთობების გამოშეატველი. ადამიანთა ურთიერთობა კი უძთავრესად და უპირველესად მორალური ურთიერთობაა. მორალური კანონი საზოგადოების ლოდიკური კატეგორიაა, მაშინ, როდესაც იურიდიული კანონი მისი ისტორიული კატეგორიაა“;

„ბურჟუაზიულმა აზროვნებამ ვერ მონახა მორალის მატერიალური ბუნება“;

„ნგრევა მთელი კულტურის სისტემისა იწვევს ძველი მორალის ნარევასა და ახლის ჩასახვას“;

„ძველი ბურჟუაზიული მორალური ატმოსფერო გაიფანტა, ახალი პროლეტარული მორალური ატმოსფერო ჯერ კიდევ არ დამკვიდრებულა“;

„აშკარაა, რომ პროლეტარიატს აქვს თავისი

მორალური საზომი, მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ ამავე პროლეტარიატში მრავლადაა ძველი ბურჟუაზიული მორალის ნიშნები“;

„ახალი მორალი ახალი ადამიანის გადაჭრაში ჰქოვებს ს სნას. ახალი ადამიანი, ახლის განცხადებით, მსოფლიმხედველობით ახალი მორალის საფუძველზეა“;

„პროლეტარული მორალი ჯერ კიდევ კლასობრივი ბრძოლის მორალია და არა საზოგადოებრივი ყოფა-ცხოვრებისა, რევოლუციის ზნეობა და არა ოჯახისა, მეგობრობისა, ყოფის ურთიერთობისა“;

„კინო გააქტებს ეპლესიას, კინო მოჰკლავს რელიგიას, კინო განდევნის არყითა და ღვინით გათბობის ჩვეულებას, კინო მისცემს გლეხს აგრონომიულს, სანიტარულს და საზოგადო ცოდნას“;

„ჩვენმა კინო-მრეწველობამ ან უნდა გადაჭრას მის წინაშე აღმართული სამსატვრო ამოცანები, ან უნდა დაისვას მისი არსებობის საკითხი“!¹

ყველაფერი ის, რაც ამ ციტატებშია ნათქვამი, ამა თუ იმ ფორმით, გაგლენას ახდენდა 20-იანი წლების ქართული ფილმების ხასიათზე.

უსწლესი ისტორიის ასახვა იდეოლოგური მოთხოვნების გათვალისწინებით, ანუ – „ისტორიულ-რევოლუციური ფილმის“ დაბადება

ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ ქართულ საბჭოთა კინომცოდნებიაში პირველ ქართულ „ისტორიულ-რევოლუციურ“ ფილმად არის მიჩნეული.

ეს სურათი თუ რამით არის პირველი, იმით, რომ მასში რესენტის 1905-1907 წლების რევოლუციის ამბები ტენდენციურადაა ნაჩვენები და გმირიც მეტისმეტად იღეალიზებულია. ასეთი პოზიციით შექმნილმა ამ და სხვა ნაწარმოებებმა კინოში სათავე დაუდო რევოლუციური

¹ სერგო ამაღლობელი, თეატრისა და კინოს პრობლემები, 1928

ბრძოლებისა და სოციალური დაპირისპირების ამსახველი
ისტორიების ფალისიფიცირებას ზოგადად საბჭოურ და
კონკრეტულად ქართულ კინოში.

რაც შეეხება თავად ფორმულირებას –
„ისტორიულ-რევოლუციური“, განმარტებულია,
როგორც – „კინოხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც
მოგვითხრობს ისტორიულ მოვლენაზე, მშრომელთა
ფეოდალური და კაიიტალისტური ჩაგვრისაგან
განთავისუფლებისათვის ბრძოლაზე. თავისუფლებისა და
დამოუკიდებლობისათვის ხალხთა ბრძოლებზე“.¹ ასეთი
განმარტება უბრალოდ უაზრობაა, რადგან სოციალური
და პოლიტიკური ხასიათის ისტორიულ მოვლენებს
– იქნება ეს კლასობრივი ბრძოლა თუ ეროვნულ-
განმათავისუფლებელი მოძრაობა – წარმატებით ასახავს
ისეთი ჟანრი, როგორიცაა „ისტორიული ფილმი“ და
რომლის შესახებაც უკვე ციტირებულ ლექსიკონში
ამოიკითხავთ: „კინოხელოვნების ნაწარმოები,
რომელიც წარსულის მოვლენებსა და ადამიანებზე
მოგვითხრობს“.²

აბსურდულობა ცნებისა „ისტორიულ-რევოლუციური
ფილმი“ თავად რუსმა საბჭოთა კინომცოდნებმა
შეამჩნიეს და სცადეს, მისთვის გამართლება მოეძებნათ.
ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია განმარტება, რასაც
იძლევა რუსი კინომცოდნე ნ. ზორკაია: „ტერმინი
„ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი“, ისევე, როგორც
ჩვენს კინომცოდნებაში მიღებული ბევრი სხვა ცნება,
პირობითად, არავთარი პრინციპული მხატვრული
განსხვავება არ არსებობს ისტორიულ-რევოლუციურ
ფილმსა და ისტორიულ ან თანამედროვე ფილმს
შორის, მაგრამ ამასთანავე მას აქვს გამოსახვის

¹ Кинословарь, издательство “Советская Энциклопедия”, Москва, 1966, Т1, ст. 611.

² Кинословарь, издательство “Советская Энциклопедия”, Москва, 1966 г. Т. 1, ст. 615.

თავისი განსაკუთრებული საგანი. ყველაზე მოკლედ ეს არის რევოლუცია, რევოლუციური ხალხი მხატვრულ სახეებში¹.

„რევოლუცია, რევოლუციური ხალხი მხატვრულ სახეებში“ სხვა არაფერია, თუ არა რევოლუციისა და რევოლუციონერების ჭეშმარიტი სახის ტენდენციურად ასახვა. ამ ფილმების დანიშნულებაც არსებითად ეს იყო, ამიტომ გამოყენს საგანგძოოდ რევოლუციური მოძრაობისა და კომუნისტური პარტიის ამსახველი სურათები და განიხილავდნენ მათ ცალკე, ქვეყნის ისტორიული ცხოვრების საერთო კონტექსტიდან ამოგლეჯილად.

ასეთი დაყოფის მიზანი თავიდანვე გაცხადდა: წარსული ისე უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები, როგორც ეს კომუნისტურ პარტიას სჭირდებოდა.

ამ იდეოლოგიის წყალობით საბჭოთა კინორეჟისორები თავად იმას აკეთებდნენ, რასაც სხვას უკიინებდნენ. ის, თუ როგორ ერკვეოდნენ ისინი ისტორიის ფალისიგიკაციის არსები, კარგად ჩანს სერგეი ეიზენშტეინის იმ მოსაზრებაში, ბურჟუაზიული საზოგადოების მიერ წარსულის ინტერპრეტაციის კრიტიკას რომ შეიცავს:

„ყოველ საზოგადოებას აინტერესებს თავისი ისტორია და ყოველი კლასი ცდილობს წარსულის ისეთ ინტერპრეტაციას, რომ გაამართლოს თავისი არსებობა. ბურჟუაზია კი ეძებს თავისი არსებობის გამართლებას, მაგრამ ვერაფერით ახერხებს. ამგვარ სიტუაციაში იმულებულია დაამახინჯოს და გააყალბოს წარსული...“

ამ მაგალითზე ნათლად ვხედავთ, თუ როდენ იმულებულია ბურჟუაზია, ისე დაამახინჯოს და შეაბრუნოს ისტორიული მასალა, რომ ამით როგორმე

¹ Зоркая Н.М. Советский историко – революционный фильм, Академия наук ССР, Москва, 1962 ст. 5

გაამართლოს თავისი მუშაობის მეთოდები“.¹

ზუსტად ასევე, ამ მეთოდით მოქმედებდნენ საბჭოთა კინოს რეჟისორები, ხოლო ხელოენური ტერმინი „ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი“ რუსმა კინომცოდნებმა ისტორიული ამბების გასაყალბებლად მოიგონეს.

„არსენა ჯორჯიაშვილი“

სცენარი ფილმისათვის „არსენა ჯორჯიაშვილი“ („გენერალ გრიაზნივის მკვლელობა“) შალვა დადიანმა საქართველოში სოციალ-დემოკრატიული ხელისუფლების არსებობის დროს, 1920 წელს დაწერა.

ამ ფილმის გადაღების იდეის თაობაზე საინტერესო მოსაზრება აქვს კრიტიკოს აკაკი ბაქრაძეს:

„მოგეხსენებათ, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ხელმძღვანელები რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის წევრები იყვნენ, რუსეთის იმპერიაში მიმდინარე რევოლუციური პროცესი მათი თავკაცობით მიმდინარეობდა. სხვა რომ არა იყოს რა, რუსეთის იმპერიის ხალხებს 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის შემდეგ მეფისა და ცარიზმის დამხობა კარლო ჩხეიძემ გამოუცხადა და ამცნო. მათ სურდათ, 1905 წლიდან 1917 წლის თებერვლამდე მომხდარი ამბები ფილმად გადაეღოთ და რევოლუციური ლიანგისათვის (ბრძოსთვის – პ.ი.) ეჩვენებინათ. ამ ჩანაფიქრის პირველი კინოსურათი იყო „გენერალ გრიაზნივის მკვლელობა ანუ არსენა ჯორჯიაშვილი“.² ამრიგად, გამოდის, რომ შალვა დადიანი ამ სცენარის დაწერით ერთგვარ პოლიტიკურ დაკვეთას ასრულებდა.

¹ Сергей Эйзенштейн, избранные произведения в шести томах. Издательство “Искусство”, Москва, 1970, Т.5. ст. 133

² აკაკი ბაქრაძე, ქართული კინო – გარღვეული შეგნების ანარეკლი..., თბილისი, 2001, გვ.6

ზელოვანის მიერ ოფიციალური კონიუნქტურის
მიღება შინაგანი ცენტურის გამოვლენაა...

რუსეთის კომუნისტური იმპერიის ჯარების მიერ
1921 წლის თებერვალში საქართველოს ოკუპაციის
შემდეგ გამოირკვა, რომ შალვა დადიანის სცენარი
კომუნისტური რეჟიმისთვისაც აქტუალური იყო...

„ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ ფილმის
გმირის არსენა ჯორჯიაშვილის შესახებ ამოიკითხავთ
შემდეგს:

„მუშაობდა ამიერკავკასიის რკინიგზის მთავარი
სახელოსნოების ჩამომსხმელ საამქროში, 1905 წ.
მონაწილეობდა პოლიციის მოხელეებისა და მეფის ჯარის
ნაწილებზე შეიარაღებულ თავდასხმაში. სექტემბერში
თავს დაესხა პლასტუნთა პოლკს და ათეული
პლასტუნი ამოჟლიტა. მონაწილეობა მიიღო 1905 წ.
დეკემბრის შეიარაღებულ ბრძოლებში. 1906 წ. 16
იანვარს ფუმბარით მოკლა კავკასიის სამხედრო შტაბის
უფროსი. გენერალი გრიაზნოვი. მეფის ჯალათებმა
ჯორჯიაშვილი შეიძყრეს და კავკასიის სამხედრო
საოლქო სასამართლოს განაჩენით საგუბერნიო ციხეში
ჩამოახრჩვეს“¹.

როგორც ვნახეთ, ენციკლოპედიაში არსენა
ჯორჯიაშვილი სახალხო გმირად არის მოხსენიებული.
კველა დროს თავისი კრიტერიუმები აქვს პიროვნების
შესაფასებლად. როდესაც არსენა ჯორჯიაშვილმა
ტერორისტული აქტი ჩაიდანა, საზოგადოების განწყობა
ისეთი იყო, რომ ტერორისტი მუშა სახალხო გმირად
იქნა აღიარებული. დროის კონიუნქტურამ უკვე XX
საუკუნის ათიან წლებში შეასრულა თავისებური
ცენტურის როლი და თხუთმეტ წელს ყჩაღად მყოფი
არსენა მარაბდელის შემდეგ, ვისაც კაცის სისხლი
არ ედო, მაღალზნეობრივ გმირად „ბომბისტი“
არსენა ჯორჯიაშვილი მიიჩნიეს... მოგვიანებით მასზე

¹ „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“, გვ. 574, ტ. 11. წ. 1987

შეიქმნა სიმღერაც, რომლის ტექსტი ეკუთვნის მუშა-
რევოლუციონერ ევგენი დვალის, მუსიკა კი კომპოზიტორ
კოტე ფოცხვერაშვილს, დამოუკიდებელი საქართველოს
პიმნის ავტორს...

„მე ვარ არსენა ჯორჯიაშვილი,
თავისუფლებას შევწირე თავი,
მიყვარდა ხელში ვაშლის ტრიალი,
მისი გორება, მისი ფრიალი.
ვესროლე ბომბი, ჰაერში გასკდა
და ტალახაძე ჰაერს შეასკდა.
ვესროლე ჯალათს, მოვკალი მხეცი,
მაგრამ მტარვალებს ვერ გავექეცი.
დედა, ნუ სტირი, მამავ, ნუ სტირი,
მე მოვაშორე ქვეყანას ჭირი“.

ადრე არსენა მარაბდელზე მღეროდა ხალხი, ახლა
არსენა ჯორჯიაშვილზე უნდა ემღერა...

ფილმი ზედმიწევნით აკმაყოფილებდა დროის
მოთხოვნას: განადიდებდა კლასობრივ დაპირისპირებასა
და ტერორს მისი სიუჟეტი ასეთია: მეფისნაცვალთან
გამართულ თათბირზე გენერალი გრიაზნოვი წარადგენს
თავის გეგმას, რომლის მიხედვითაც ქალაქი უნდა
გაიწინდოს არალინიალური ელემენტებისაგან.
მეამბოხებს მკაცრად უნდა გაუსწორდნენ. აპატიმრებენ
რევოლუციურად განწყობილ მუშებს, ჯაშუშის
დახმარებით დაარბიეს და დააპატიმრეს რევოლუციის
ხელმძღვანელთა კონსპირაციული შეკრების მონაწილენი.
გადარჩენილი მუშები გადაწყვეტინ, შურისბიების
მიზნით მოკლან გენერალი გრიაზნოვი. ამის აღსრულება
კენჭისყრით არსენა ჯორჯიაშვილს ხვდა წილად. ის
დავალებას შეასრულებს, გაქცევას კი ვერ შეძლებს. მას
შეიპყრობენ, გაასამართლებენ, მიუსჯიან სიკვდილს და
დახვრეტენ. სიკვდილის წინ ჯორჯიაშვილი შესძახებს:
„გაუმარჯოს სოციალიზმს! გაუმარჯოს მშრომელ
ხალხს!“

მართალია, ფილმს საფუძვლად ნამდვილი ამბავი უდევს, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი იმისთვის, რომ მოთხოვნილი ისტორია მხატვრულად განწოვადოებულიყო. ავტორებმა იმდენად შეალამაზეს ფაქტები და ისე ტენდენციურად ასახეს რეალური ბრძოლის ეს ეპიზოდი, რომ დაიკარგა ცხოვრებისეული სიმართლე. სამწუხაობოდ, ამ ფილმის სცენარი არ შემორჩენილა, ამიტომ დღეს ძნელია დაადგინო, გმირის იდეალიზება სცენარიდან მოდის თუ რეჟისორის დამსახურებაა. რაც უნდა იყოს, არსენა ჯორჯიაშვილის სახე სქემატური, არაბუნებრივი, პლაგატურია. ფილმის მიხედვით ის აქტიური მუშა-მარქსისტია, მუშებში დიდი ავტორიტეტი აქვს, კარგი ამხანაგი, ორგანიზაციული ნიჭის მქონე პიროვნება, ამასთან, მოსიყვარულე შვილი და ძმა, ერთგული მიჯნურია. ფილმის მიხედვით მისი საქმიანობა: გაფიცვების მოწყობა, კონსპირაციულ შეკრებაში მონაწილეობა და თავისუფალ დროს მარქსისტული ლიტერატურის კითხვაა. ავტორები გვთავაზობენ გმირს, რომელიც, მათი აზრით, იდეალური რევოლუციონერის განსახიერება უნდა ყოფილიყო. ამის ილუსტრაციას წარმოადგინს არსენას პირადი ცხოვრება: ერთგან ნინო, არსენას შეყვარებული, ემუდარება მას, უარი თქვას ტერორისტულ აქტზე, მაგრამ არსენა შეუვალია. მეორეგან, გენერალ გრიაზნეოვზე თავდასხმის წინაღამეს, არსენას რიგრიგობით წარმოუდგება თვალწინ ნინოსა და გრიაზნოვის სახეები, — ამით მისი სულიერი მერყეობაა ნაჩვენები, — საბოლოოდ იმარჯვებს რევოლუციური იდეებისადმი მისი ერთგულება. აი, ასეთი პრიმიტიულია ის სათქმელი, ფილმი რომ გვეუბნება.

მხოლოდ ერთ ეპიზოდში დგანან ავტორები ჭეშმარიტებასთან ახლოს; ვგულისხმობ კენჭისყრის სცენას, როცა უნდა გაირკვეს, თუ ვინ მოკლავს გენერალს — არსენას მეგობრები არ მალავნ, რომ ტერორისტული აქტის ჩადენა არ სურთ, არსენა კი

წარბშეუხრელად იღებს წილისყრის შედეგს. აქ გამოჩნდა მისი მიღრეკილება ტერორისაკენ, მაგრამ, ცხადია, ფილმი გმირის ხასიათის ამ თვისებას ხაზგასმულად არ წარმოაჩენს, ჩვენ მხოლოდ შედეგს ვხედავთ, – რადგან ის არ მიესადაგება „მაღალი იდეალებისთვის მებრძოლი რევოლუციონერის“ რომანტიკულ სახეს და ავტორებმაც ეს თემა აღარ განავითარეს.

„არსენა ჯორჯიაშვილი“ მეტად სუსტია მხატვრული თვალსაზრისით; მასში არ ჩანს არც რეჟისორის, არც ოპერატორის და არც მსახიობთა მხრიდან გამოვლენილი შემოქმედებითი ძიგია. ამ და თავის შემდეგ სურათებში – ლიტერატურული ნაწარმოებების კინოვერსიის შექმნა იქნებოდა ეს თუ კინოსცენარის ფილმზე გადატანა – ი.პერესტიანი მიმართავს კინოილუსტრაციის მეთოდს, რაც ამა თუ იმ ამბის ფორზე მექანიკურ გადატანას გულისხმობს და არა ფილმის ლიტერატურული საფუძვლის სათანადო გააზრებას.

ასე, მაგალითად: საჭიროა და აჩვენებენ სახლს, ქუჩას, ქალაქს, ბუნების ხედებს – მთას, მდინარეს, ხეებს, ცხოველს თუ ადამიანს და ეს ყველაფერი ყოველგვარი აქცენტირებული დამოკიდებულების, სიმბოლური მნიშვნელობის და დრამატული დატვირთვის გარეშეა, უბრალოდ, ახდენენ სცენარის დასურათებას. შესაბამისად, ლაპარაკიც კი ზედმეტია ფილმის სახვითი გადაწყვეტის რაიმე ჩანაფიქრზე, რადგან, როგორც მოგახსენეთ, კადრის სივრცე მექანიკურად არის შევსებული და რაიმე საგანგებო დანიშნულება არ გააჩნია. ეს ახასიათებს „არსენა ჯორჯიაშვილს“ და 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ყველა ფილმს, განურჩევლად იმისა, ორიგინალური სცენარით იღებდნენ, თუ ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოები ედო საფუძვლად, ყველა კინოილუსტრაციას წარმოადგენდა. ი. პერესტიანი და მისი კოლეგები ა.ბეჭაზაროვი და ვ.ბარსკი. ფილმის შექმნის ამ ერთადერთ მეთოდს

ფლობდნენ.

რეჟისორთა ამ სამეულს აერთიანებდა ისიც, რომ რევოლუციამდელი რუსული კინოს მუშაკები იყვნენ და ამ კინოს თემატიკი და ჟანრულ-სტილისტური პრინციპების გავლენას განიცდიდნენ. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ ეს რეჟისორები თავიანთ შემოქმედებაში უპირატესობას ანიჭებდნენ, რევოლუციამდელ რუსულ კინოში პოპულარულ სენტიმენტალურ მელოდრამას და ცხადია, ამ მიზეზით „არსენა ჯორჯიაშვილში“ მეტად ძლიერია რევოლუციური პათეტიკით გაზავებული სენტიმენტალური მელოდრამის ელემენტები.

ფილმი მეორეხარისხოვანია სამსახიობო შესრულების თვალსაზრისითაც, პერსონაჟები კარგებად და ცუდებად არიან დაყოფილნი. მათი თამაში მანერულია, მთავარი როლის შემსრულებელმა მიხეილ ჭიაურელმა სცადა თავისი პერსონაჟის პერიოზირება, რამაც გმირს ბუნებრიობა დაუკარგა.

ფილმის პრემიერას (1921 წლის 5 დეკემბერს შედგა) 8 დეკემბერს რეცენზიით გამოიხმაურა თბილისში გამომავალი რუსულნოვანი გაზეთი „Правда Грузии“. მასში ამოიკითხავთ ასეთ მოსაზრებას: „პიესაში (სცენარში – პ.ი.), აღწერილი ამბები, არამარტო ტფილისელების და საქართველოს, არამედ მთელი ამიერკავკასიის მშრომელთა გონებაშიც, ჯერ კიდევ ცოცხალია.

არსენას გმირობა აღიბეჭდა სრულიად სახალხო სიმღერაში, ყველასათვის ცნობილი რომ არის. აი რატომაა, რომ პერესტიანის რეჟისორობით, ჩვენი საუკეთესო მსახიობების მიერ გულმოდგინედ დადგმული და გათამაშებული, ეს ეკრანული პიესა (ამ შემთხვევაში ფილმი – პ.ი.) მოქალაქეთა მწვევლ ინტერესს იწვევს. განსაკუთრებით კარგადაა გადაღებული მტკვარი და მეტეხი მთვარიანი ღამით. თავისი ალალმართლობით გასაოცარია კონტრასტები: ცარიზმის მსახურთა უხამსი

დროსტარება კაფე-შანტანებში და კონსპირაციულ ბინაზე წასწრებულ რევოლუციონერთა გმირული ბრძოლა წმინდა საქმისათვის. ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს სურათში გენერალი გრიაზნოვის ეტლისათვის ბომბის სროლა და მეფის პოლიციის მიერ რევოლუციონერთა დევნა.

„არსენა ჯორჯიაშვილის“ ამ შეფასებიდანაც კარგად ჩანს, თუ რა მოთხოვნას უყენებდნენ ფილმს კომუნისტი იდეოლოგიბი. ჩვენ არანაირი საბუთი არ გაგვაჩნია იმისა, რომ ფილმზე მუშაობისას ავტორები რაიმე ზემოქმედებას განიცდიდნენ იდეოლოგიური ცენზურის მხრიდან, მაგრამ ის კი ფაქტია, რომ ზედმიწევნით ზუსტად შეასრულეს ის მოთხოვნები, რასაც მმართველი რეჟიმი საბჭოთა კინოს საწყის ეტაპზე ითხოვდა მისგან. ამ სურათში ყველაფერია, რაც „ისტორიულ-რევოლუციური ფილმისთვის“ არის დამახასიათებელი. ამ თვალსაზრისით „არსენა ჯორჯიაშვილის“ გადაღება ის შემთხვევაა, როდესაც საბჭოთა კინოპრაქტიკამ გაუსწრო კინოთეორიას.

(გაგრძელება იხ.: მომდევნო ნომერში)

ნანა ზუსკივაძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის შემოქმედებითი
პედაგოგიკის მიმართულების დოქტორანტი,
ხელმაძღვანელი – პროფ. დ. კობახიძე

მსახიობის ფერმანი

წინა წერილში წარმოდგენილ ქართული სცენის შემოქმედთა თეორიულ ნააზრევში¹ მთავარი ყურადღება მსახიობისკენაა მიმართული. მსახიობია მათი განსჯის არსებითი საგანი, რომელთა შორის უმთავრესია ცდა, თუგინდ სწრაფვა იმისა, რათა მსახიობის, როგორც თავად მასალის, დიაპაზონი იქნას რაც შეიძლება მეტად გაღრმავებულ-გაფართოებული (არა მხოლოდ პლასტიკურ შესაძლებლობათა, არამედ უმთავრესიც – ინტელექტუალურ-პიროვნული). ეს, მხატვრული ამოცანა როდია მხოლოდ, არამედ თანამედროვეობის უმკაცრესი მოთხოვნაც, რადგან გამძაფრებულ ვნებათა საჩვენებლად, მათ წარმოსაჩენად, როგორც ჩანს, სულაც არ კმარა სანახაობრივად ოსტატურად გათამაშებული რაიმე ეფექტური წარმოდგენა.

ამ კონტექსტში კიდევ ერთი ამონარიდი – ამჯერად ოთარ ჭილაძის ნააზრევიდან: „ოვატრს ერთი უცნაური თვისება აქვს, მას შეუძლია სიტყვა დაგვანახოს მთელი თავისი სიდიადითა და შეგვიყვანოს კიდეც ამ სიტყვაში, როგორც უსასრულოდ ვრცელ სამყაროში, არა იმიტომ, ჩვენ რომ დავპატარავდეთ მის წინაშე, არამედ იმიტომ რომ გავიზარდოთ – დანახული სიტყვა ზრდის ადამიანს და ერთხელ კიდევ, ერთხელ კიდევ კი არა, განუწყვეტლივ ახსენებს, უფრო მეტი რომ შეუძლია და უფრო მეტი რომ ევალება, ვიდრე თავად ჰგონა“.²

¹ იხ.: სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №2, (59), 2014

² ოთარ ჭილაძე, წინ მარადისობაა, თბ., 2009, გვ. 119.

თეატრის მნიშვნელობის გაგება შეუძლებელია მსახიობის შემოქმედებით თავისებურებათა, თუნდაც ოდნავ მიახლოვებული წვდომის გარეშე. ეს აუცილებელია, რადგან ამ უაღრესად სინთეტურ ხელოვნებაში მსახიობია სიტყვის სახედ გარდამქნელი, — ისაა თავიდათავი სათეატრო ცხოვრებისა. ყველა დანარჩენი — იქნება ეს, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი თუ სცენოგრაფი, პირველ რიგში, ალბათ, მაიც რეჟისორი, რომელიც არა მხოლოდ მშველელი, არამედ მფარველი და თანამდგომია, შემწევა მსახიობისა, რომელმაც, ვიმეორებ, სიტყვის სცენურ ხატად გარდაქმნას უნდა გვაზიაროს.

მსახიობის იარაღი, მსახიობის წარმოსაქმნელი მასალა, რომ თვითონვე მსახიობია, საყოველთაოდ ცნობილია და ეს, ზემოთაც ითქვა — მას ხომ ჩვენზე, მაყურებელზე მხოლოდ თავისთავიდანვე, მხოლოდ თავისივე პიროვნებიდან ამოზრდილი ქცევით შეუძლია ზემოქმედება და რომ მისი შემოქმედების მეთოდს თვით მისი **გარდასახვა** წარმოადგენს. ეს კი, გამოჩენილი ფსიქოლოგის რევაზ ნათაძის შენიშვნით, უგვევ თავისთავად წარმოქმნის სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიის ძირითად პრობლემას: „სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური „მექანიზმის“, გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების საკითხს, რომელმაც მრავალ საუკუნეთა მანძილზე წარმოებული დისკუსიის სახით ჩვენ დორმდის მოაღწია და დღესაც ჯერ გადაუწყვეტელი პრობლემის სახით. . . ცხარე კაბათის საგანს შეადგენს“¹.

მსახიობის შემოქმედებასთან დაკავშირებული საკითხის ისტორია ანტიკური პერიოდიდან მომდინარეა — ძველ საბერძნეთსა და რომში, ერთი მხრივ, არსებობდა შეხედულება, რომ მსახიობისთვის მთავარია აფექტების ნამდვილი განცდა, მაშინ როცა, მეორენი მსახიობის

¹ რევაზ ნათაძე, სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პრობლემა, თბ., 1970, გვ. 5.

ღირსებად მხოლოდ იმას აღიარებდნენ, რომ მისი ყოველი მოქმედება, ხმის ტემპრის ერთი ტონალობიდან მეორეზე გადასვლაც კი, წინასწარ ყოფილიყო მოფიქრებული და წინასწარვე დამაჯერებლად მოაზრებული. როგორც ჩანს, ამ ორი, ერთმანეთის საპირისპირო თეორიის საწყისი ფორმა – ნამდვილი გრძნობა თუ იმიტაცია, ემოცია თუ ინტელექტი – ორი ათასი წლის წინ ჩაისახა და ამ დროიდან მოყოლებული საუკუნეების მნიშვნელზე კი არ გათვალისწინოვდა, არამედ დღევანდლამდე რჩება გადაუჭრელ პრობლემად.

ისტორიის მომდევნო პერიოდები, რენესანსიდან მოყოლებული ამ ორი შეხედულებიდან მხოლოდ ერთ რომელიმეს ირჩევდა, ერთ-ერთს ანიჭებდა უპირატესობას და მხოლოდ ამ ერთს იაზრებდა თავისებურად – ან კი, შედარებით იშვიათად და ისიც მომდევნო საუკუნეებისთვის, სასცენო განცდის ამ ორი შეხედულების შერწყმა-შერიგებით, მათი თანხმიერებით ცდილობდა სათეატრო შემოქმედების არსობრივი პრობლემის გადაჭრას.

ასე მაგალითად, მოელი კლასიცისტური პერიოდი – იმჟამინდელი რაციონალისტური ფილოსოფიის გავლენით, რომელიც ადამიანის ფსიქიკის პრიმატად გონიერას აღიარებდა – სრულად უარყოფდა ბუნებრივი გრძნობის განცდის სცენაზე გამჟღავნებას. „მსახიობს არ მოეთხოვებოდა მაყურებლისთვის დამარწმუნებელი ბუნებრიობით მოქმედება, ე. ი. გარდასახვის ამოცანა მის წინაშე არც იდგა“: . . . „მსახიობს მოეთხოვებოდა სცენაზე „დაწყნარებული“ და „კეთილგონიერი“ აუდელვებლობა. ყველა გამოთქმა სცენაზე უნდა ყოფილიყო წესიერი, ლამაზი და კეთილშობილი; აკრძალული იყო ხმამაღლა ტირილი, აჩქარება, ტანკვის გამომეტყველება“. . . „წინასწარ გამომუშავებული იყო „ლამაზ“ პირობით მოძრაობათა მთელი სისტემა, რომელთა მეშვეობით პირობითად და სქემატურად ვლინდებოდა სცენაზე“

გარკვეული აფექტები და ვნებანი“.¹ იმჟამინდელი ესთეტიკური მოთხოვნით, სასცენო შემოქმედების წამყვან ფაქტორად მხოლოდ და მხოლოდ „ცივი ოსტატობა“ იყო მიჩნეული.

ხელოვნების ყველა დარგში, განსაკუთრებით სასცენო შემოქმედებაში, კლასიცისტური ტენდენციებით გატაცებას მხატვრული აღქმის რეალისტური მეთოდი შეენაცვლება – ის ცნობილი მეთოდი მხატვრული შემეცნებისა, რომელსაც ახასიათებს სინამდვილის უტყუარი ასახვა, ტიპობრივი სახეებისა და ტიპობრივ გარემოებათა წარმოდგენა. ამდენად, სცენაზეც უნებურად დადგა კონკრეტული ადამიანის რეალური განცდის განსახიერების არცთუ იოლად გადასაჭრელი ამოცანა, რამაც კიდევ უფრო გაამძაფრა გარდასახვის ძირული საფუძვლების შეცნობა. „...დაიწყო უკვე დაუბოლოვებელი, ჩვენ დრომდე შეუწყვეტელი დავა, რომელმაც ისევ მკვეთრი დილემის სახე მიიღო: – ნამდვილი განცდები თუ განცდის გონიერი იმიტაცია წარმოადგენს გარდასახვის საფუძველს“.²

სასცენო შემოქმედების ამ, თუ შეიძლება ითქვას, „დაჩიხული“ პრობლემის გზის გასაკვლევად, ისევ და ისევ, რევაზ ნათაძის სსენებული ნაშრომი მოვიშველიეთ, სადაც განსაკუთრებული რუდუნებით, მაღალმეცნიერულ დონეზეა განხილული ყველა იმ ავტორის თხზულება, რომელიც სსენებული საკითხისადმია მიძღვნილი.

XVIII საუკუნის ავტორთა უმრავლესში ჭარბობს „ემოციონალისტური თეორიის“ მოშხრეთა რიცხვი (ფრანცისკ ლანგი, ლუიჯი რიკობონი, ფრანგი ენციკლოპედისტი – რემონ დე სენტ-ალბინი, ინგლისელი ერონ ჰილლი, მსახობი ბატტე, ფრანჩესკო რიკობონი

¹ ციტირებულია რევაზ ნათაძის დასახელებული ნაშრომიდან, გვ. 8-9.

² რევაზ ნათაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9.

და სხვა). თითოეული მათგანი, მეტ-ნაკლები სხვაობით, თუმცა აღიარებს გონების დიდ როლს მსახიობის შემოქმედებაში, ოღონდ გონება, საბოლოოდ, მხოლოდ გრძნობის სახით უნდა იყოს წარმოჩენილი. „ოსტატობა ვერასოდეს დაიკავებს გრძნობის ადგილს.“ „მსახიობმა შეუძლებელია მაყურებელს უჩვენოს გრძნობა, თუ თვითონ არ განიცდის მას“ და სხვა.¹

იმავე დროსვე (1773 წელს) გამოქვეყნდა დენი დიდოროს დღევანდლამდე დიდად პოპულარული თხზულება – „პარადოქსი მსახიობზე“, რომელიც „ინტელექტუალისტური თეორიას“ მწვერვალად არის მიჩნეული. დიდორო საფუძველშივე ეწინააღმდეგება „ემოციონალისტურ თეორიას“ და „გრძნობიერება“ მსახიობის ნიჭად კი არა, მის სისუსტედ, მის უნიჭობად მიაჩნია. „მსახიობის ნიჭი გრძნობის განცდაში კი არ მდგომარეობს, არამედ გრძნობის გარეგან ნიშანთა გადმოცემაში და ამით (მაყურებლის) მოტყუებაში“². დიდოროს შეხედულებით, მსახიობის ოსტატობა ჩვევის შემუშავებაზეა დამყარებული: „მსახიობის შემოქმედება იწყება **ინტელექტუალური პროცესით** – აზრობრივი ანალიზით, ხოლო შემდეგ ამ გზით მონახულ **მოძრაობათა ავტომატიზაციის დონეზე გაწვრთნაზე გადადის**“³.

ხსენებული პრობლემის სიახლით არც XIX საუკუნეა გამორჩეული. ერთია მხოლოდ, – XIX საუკუნისთვის ხსენებული ორი პრობლემა – მსახიობის განცდის ერთი მხრივ და „შინაგანი ინტუიციისა“ და „შთაგონებისა“ მეორე მხრივ, დამორჩდა ერთმანეთს და ეს უკანასკნელი პრობლემა (ანუ „ინტუიციისა“ და „ზეშთაგონებისა“) საზოგადოდ, შემოქმედების (და არა მხოლოდ სასცენო შემოქმედების) ფიქროლოგიის უძრითადეს, ჯერაც

¹ ოქვე, გვ. 10-12.

² რევაზ ნათაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 14.

³ ოქვე, გვ. 15.

გადაუწყვეტელ პრობლემად დარჩა.¹

რევაზ ნათაძის ხსენებულ გამოკვლევაში სამაგალითოდ მოყვანილია იმ დროის ევროპის საუკეთესო მსახიობებად აღიარებულ სცენის ოსტატთა (ტალმა, ირვინგი, სალვინი და სხვა) თეორიული ნააზრევი, სადაც უარყოფილია დიდორის „პარადოქსი“ და აღიარებულია გრძნობის პრიორიტეტი მსახიობის შემოქმედებაში: „თუ ადამიანს არ აქვს ვნებათა განცდის უნარი... საუკეთესო მასწავლებელიც ვერ უშეველის მას. [...] გრძნობათა რეგულაციას ინტელექტი უნდა ახდენდეს: იგი მისდევს გრძნობას და მაშინვე ახდენს მოძრაობათა ექსპრესიის რეალიზაციას“.² არსებობს გამონაკლისიც – სამსახიობო ხელოვნების ერთმანეთისგან განსხვავებულ, სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულებას გვამცნობს სცენის ორი ისეთი ცნობილი შემოქმედი, როგორებიც იყვნენ: ელეონორა დუბე და სარა ბერნარი: მათგან, ერთი – „განცდის ტიპის“ მსახიობი, – იცავს განცდის თეორიას, მეორე, პირიქით, „ოსტატობის“ ინტელექტუალისტურ თეორიას.

სცენის ევროპელ დიდოსტატთა ნააზრევს სრულად ემთხვევა რესერთის თეატრის მოღვაწეთა („მცირე თეატრის“ ბურჯად წოდებულ შჩეპინისა და ლენსკის, „პარმონიული“ თამაშის განმასახიერებელ კაჩალოვის, განსაკუთრებით გამორჩეულ შსახიობთა – ჩეხოვის, ლუქსკის, მასალიტინის) გამონათქვამები. ყველა მათგანს „ხელოვნებად მიაჩნია არა იმიტაცია, არამედ ნამდვილი გრძნობის განცდა“. „თავის ფლობა“, ე. ი. ინტელექტის ფაქტორი ნამდვილი გრძნობების რეგულაციაში უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია მსახიობის შემოქმედებაში. ამ უნარს მოკლებულობა, ისევე ხდის მსახიობს უვარგისად, როგორც გულცივობა – გრძნობის სრული უქონლობა. დიდ მსახიობად ადამიანს ხდის

¹ იქვე, გვ. 21.

² იქვე, გვ. 22-23.

გრძნობიურება სრულ თავისუფლებასთან შეერთებით“¹.

მსახიობის განცდის საკითხი არც ქართველ მსახიობთათვის ყოფილა უცხო. მათი არჩევანი, საფუძველში თუმც გრძნობისმიერი, მაინც არ არის ერთგვაროვანი: თუ ვალერიან გუნია და ვასო აბაშიძე ზომიერი განცდის თეორიის მომზრეა, მარიამ საფარივა-აბაშიძისთვის „უმთავრესია „ნამდვილი გრძნობა“ (მისი სიტყვები რომ მოვიშველით – „შთაბეჭდილებას ვახდენდი მხოლოდ და მხოლოდ ნამდვილი განცდებით“-ო). გასული საუკუნის 40-იან წლებში ჩატარებული გამოკითხვით, ზოგი სასცენო შემოქმედების აუცილებელ პირობად „ნამდვილ განცდას“ თვლის, ზოგიც (შედარებით იშვიათად) უარყოფს ნამდვილი გრძნობის განცდას და როლის შესრულებისას „ოსტატობას“ მიიჩნევს წამყვანად².

მოხმობილი მასალა თითქმის უტყუარად გვიჩვენებს, რომ მსახიობის შემოქმედების დიდად შორეულ წარსულში დაწყებული ისტორია მხოლოდ უმნიშვნელო, ნიუანსისმიერ ცვლილებებს თუ არ ჩავთვლით, თითქმის უცვლელად მიმდინარეა და დღესაც მწვავე განსჯის თემად რჩება საკითხი იმისა, თუ რა განსაზღვრავს სასცენო ხელოვნების ძირითად არსეს – გრძნობისმიერი მოქმედება თუ გონისმიერი ხედვა შემოქმედებითი პროცესისა.

ამის მიუხედავად, მსახიობთა განცდის ამ ორი უკიდურესი გამოვლენის საერთო ფონზე XIX და XX საუკუნის გამოჩენილ მსახიობთა უმრავლესობისათვის, თუ შეიძლება ითქვას, შემარიგებელი მიმართულებაც იკვეთება: „სასცენო შემოქმედების მთავარ საფუძვლად, მართალია რეალური გრძნობების განცდას აღიარებონ, მაგრამ თანაც ამ შემოქმედების აუცილებელ პირობად

¹ რევაზ ნათაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25-26.

² იქვე, გვ. 25-31.

თვლიან ამ გრძნობათა გონიერ რეგულაციას“¹.

პრობლემა, როგორც ჩანს, ისევ პრობლემად დარჩა, მაგრამ ამით (ამ სახის შერწყმა-შერიგებით), რაღაც ოდენობით მაინც, თითქოსდა მინელდა ის სიმწვავე, რაც თავიდანვე მახასიათებლად გასდევდა შსახიობის შემოქმედების პოლარულად არსებულ ამ ორ სხვადასხვა მიმართულებას.

სასცენო შემოქმედებით პროცესზე დაკვირვებისა და შესწავლის მომდევნო ეტაპზე, გასული საუკუნის 20-იან, 30-იან წლებში მრავალმხრივობითი სიახლით გამორჩეულია მოსკოვის სამხატვრო ოეატრის ერთ-ერთი ხელმძღვანელის რეჟისორ კონსტანტინე სტანისლავსკის სისტემა².

ამ სისტემის დედააზრი უნციკლოპედიური განმარტებით ისაა, რომ მასში სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში პირველად ჩამოყალიბდა შსახიობის ქვეცნობიერი შემოქმედებითი პროცესების გაცნობიერებისა და შესწავლის ხერხები.

ქვეცნობიერისგაცნობიერებით, ანუ თვით კონკრეტული ინდივიდისთვის დფვარულის ცნობიერყოფით, ახლა უკვე, სიღრმისეულად ფართოვდება მისი თვალსაწიერი, რის შედეგადაც არა მხოლოდ მრავალფეროვნად, არამედ ტონალურადაც (სიმუქ-სინათლის მხრივ) მრავალსახოვნად წარმოგვიდება შსახიობის შიერ განსახიერებული „ინდივიდუალური მე“.

დღეისთვის ყოველმხრივ აღიარებული, განცდის ხელოვნებად ცნობილი სტანისლავსკის სისტემა სასცენო შემოქმედების რეალისტური მიმართულების თეორიული ნააზრევია. შსახიობისგან ეს სისტემა

¹ იქვე, გვ. 36.

² 6. გურაბანიძე, სტანისლავსკი, თბ., 1963; Станиславский К. С., Работа актера над собой. Работа актера над ролью. Собр. Соч. Т. 2-4. Москва, 1954. Горчаков Н. К., Режисорские уроки К. С. Станиславского. З изд. Москва, 1952.

მოითხოვს შემოქმედების ყოველწუთიერ პროცესში გამოხატულ ჭეშმარიტ განცდას და არა განცდის იმიტაციას, წინასწარვე შემუშავებული და დადგენილი მხატვრული ხერხების ფორმალურ გამეორებას.

როლზე მუშაობის დაწყებისთანავე მსახიობმა და რეჟისორმა უნდა გამოავლინოს სასცენოდ გამიზნული პიესის ძირითადი არსი, მისი არსობრივი მოტივი, მისი, როგორც იტყვიან, „მარცვალი“ და განსაზღვროს იდეურ-შემოქმედებითი მიზანი და ზეამოცანა. ამ მიზნის მისაღწევად კი, აუცილებელია განისაზღვროს ზეამოცანის გამოვლენისთვის საჭირო მოქმედება, ე.წ. გამჭოლი მოქმედება. აი, სწორედ ეს მოძღვრება ზეამოცანისა და გამჭოლი მოქმედების შესახებ შეადგენს სტანისლავსკის სისტემის საფუძველს.

კ. სტანისლავსკიმ შექმნა სარეპეტიციო მეთოდი, რომელიც გულისხმობდა, რომ: ა. მსახიობი ანალიტურად არ კვევდა განსასახიერებელი პერსონაჟის შინაგან ბუნებას, მის განცდებს; ბ. აღვიძებდა შესაბამის გრძნობებს საკუთარ თავში; გ. ცხოვრობდა სცენაზე ამ განცდებისა და იმ გარემოებათა თანახმად, რასაც ღრამატურები სთავაზობდა.

სტანისლავსკის სისტემა სასცენო „სიმართლის“ მოქადაგება, რის საფუძვლადაც მსახიობის მიერ სცენაზე წარმოდგენილი რეალობის „დაჯერება“ გამოცხადდა. „მსახიობის ნამდვილი გარდასახვა ე. ი. მისი ჭეშმარიტი სასცენო შემოქმედება – სტანისლავსკის თანახმად, აუცილებლად გულისხმოს გულწრფელ დაჯერებას სცენაზე წარმოდგენის სინამდვილისა, რომელიც მსახიობმა თავისი როლის მიხედვით უნდა წარმოისახოს“.¹ ამის მიღწევა კა, შესაძლებელია იმ შემთხვევაში თუ სისტემის ყველა მრავალრიცხოვან მეთოდს მივმართავთ არა „გრძნობის, არამედ „ქვეცნობიერი“, ღრმა პიროვნული განწყობისული ძვრების გამოსაწვევად

¹ რ. ნათაძე, დასახ. ნამრომი, გვ. 164.

მსახიობში¹. ასე რომ, უპირველესი იდეა სისტემისა არის მსახიობში როლის შესატყვევისი განწყობის შექმნა და მხოლოდ ამის შემდგომ უნდა იქნას მოძიებული შინაგანი მდგომარეობის გამოვლენის ფორმა.

სცენური მოქმედება ფსიქო-ფიზიკური პროცესია, რომელშიც მრავალი შემოქმედებითი ელემენტი მონაწილეობს (მსახიობის გონება, ნებისყოფა, გრძნობა, მისი შინაგანი და გარეგანი არტისტული მონაცემები). მათ დახვეწასა და განვითარებას ისახავს მიზნად სტანისლავსკის სისტემის პირველი ნაწილი, რომელსაც ეწოდება „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“. ეს ის ნაწილია, რომელიც ეხმარება მსახიობს სცენაზე ბუნებრივად შეურეველი შემოქმედებითი განწყობილების შექმნაში.² ამის მისაღწევად (სუბიექტში სათანადო განწყობის გამომწვევ საშუალებათა მიზნება) რეჟისორისა და მსახიობის თანხმიერი თანამშრომლობის შედეგად მოძიებული, ყოველი კონკრეტული შემთხვევის შესატყვევისი, მრავალთაგან მრავალი ხერხი არსებობს, მათი თუნდაც ზოგადი მიმოხილვაც კი იმდენად შორს მიმავალი პროცესია, რომ დიდად შორდება საკვლევი თემის საგანს.

სტანისლავსკის სისტემა საერთაშორისო მასშტაბისაა და დღევანდლამდე მყარად ბატონობს მრავალი თეატრის მსახიობთა სარეპეტიციო მეტყველებაში. ოღონდ ეს, სრულიადაც არ ნიშნავს, ამა თუ იმ ქვეყნის სასცენო შემოქმედთა მიერ მის უკორექტივოდ მიღებას.

სტანისლავსკის სისტემისუულ „განცდათა“ თეატრს მსახიობური შემოქმედების არაერთი სხვა კონცეფცია და შესატყვევის მეთოდი დაუპირისპირდა. ასე, მაგ., მიხეილ ჩეხოვმა (1865-1936) სცენური თამშის საფუძვლად სხეულის მოძრაობისა და მათ მიერ გაღვიძებული

¹ იქვე, გვ. 182.

² მეორე ნაწილია „მსახიობის მუშაობა როლზე“, რომლის საბოლოო მიზანია მსახიობის სრული გარდასახვა სცენიურ სახედ.

გრძნობის ფსიქოფიზიკური კანონზომიერებანი დაუდო. გარკვეული ქმედებების ზემოქმედებით, რომელსაც რაღაცნაირი ხასიათი აქვს, იღვიძეს არაცნობიერში მთვლემარე განცდები, მსახიობი აცნობიერებს მათ და სხვა, წარმოსახული ადამიანის ცხოვრებით ცხოვრობს სცენაზე, ცხოვრებით, რომელიც მისი არაა.

არა „ნამდვილი“ გრძნობა-განცდების, არამედ პირობით-სიმბოლური თეატრის შექმნა სურდა ვსევოლოდ მეირპოლდს,¹ რისთვისაც ასევე ქმედებიდან, სხეულებრივი მოძრაობის ბუნებიდან ამოდიოდა და სამსახიობო წვრთნის ერთგვარი „ბიომექანიკური“ წესიც შეიმუშავა.

ფიზიკურ მონაცემებს იღებს საწყისად ანტონენ არტოს² მეთოდიკაც-ებრაული კაბბალისა და აღმოსავლურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, სუნთქვისა და ე. წ. საყრდენი წერტილების მოგვარებით ხორციელდება გრძნობადი, აფექტური ათლეტიზმის პრინციპი. ის კი ეხმარება მსახიობს დასძლიოს თავისი ინდივიდუალობა, მოიშოროს ყოველივე გარეგნულ-შემთხვევითი, ქვეყნიერების არსებას მიაღწიოს. საამისო გზა, მისი სიტყვათხმარებით, „სისასტიკეა“, რაც არა ყოფით დაუნდობლობას აღნიშნავს, არამედ აუცილებლობის დამორჩილებას, რაც მაშინაც კი სისასტიკეა, როდესაც კეთილისმყოფელია. სცენაზე მსახიობი თითქოსდა

¹ ვ. მეირპოლდი (1874-1940) – რეჟისორი, მსახიობი და პედა-გოგი. შექმნელი იმ სამსახიობო სისტემისა, რომელსაც „ბიომექანიკის“ სახელით მოახსენებდნ. ვოლკოვ ნ., მეიერხოლ्ड: В 2 т. М.; Л., 1929; Рудницкий К., Режиссёр Мейерхольд. М., 1969.

² ანტონენ არტო (1896-1948) – ასეურდის თეატრის ერთ-ერთ წინამორბედად მიჩნეული ფრანგი მწერალი, ვინც „სისასტიკის თეატრის“ პრინციპზე ჩამოაყალიბა. მაქსიმოვ ვ. ი., ვведение в систему Антонена Арто. СПб., 1998; Мамардашвили М. К., Метафизика Арто // Мамардашвили М. К., Как я понимаю философию. М., 1992; Максимов В. И., Век Антонена Арто. СПб., 2005; Максимов В. И., Эстетический феномен Антонена Арто. СПб., 2007.

ისსენებსო ღდინდელ მოვლენებს და ამის მეშვეობით უერთდება მაყურებელთა კოლექტიურ არაცნობიერს, რაც, საბოლოოდ, კათარზისს წარმოშობს.

ქ. სტანისლავსკის სისტემის უმთავრეს მოკირდაპირედ, მანც, ბერტოლდ ბრეხტის (1898-1956) – დრამატურგის, რეჟისორისა და თეორეტიკონის – ე. წ. ეპიკური თეატრი მიიჩნევა ხოლმე. ამ კონცენტით, მთავარი არა სხვად გარდასახვაა, არა „შთაგრძნობა“ (Einfühlung, Вчувствование), არამედ სხვის, პერსონაჟის განსახიერებისას საკუთარი „მე“-ს შენარჩუნება. თუ ასეა, მაშინ მსახიობი არ აიგივებს თავს პიესის მოქმედ პირთან, ინარჩუნებს რა საკუთარ თვისებებს, შეუძლია მისი „გვერდიდან“ დანახვა, კრიტიკა (გამონაკლისია კომუნისტი ბ. ბრეხტისთვის პროლეტარი-მუშის თამაში, რომლის დროსაც შთაგრძნობით მსახიობი ჩაწერდება პროლეტარის ბუნებას; პირიქით, დაუშვებელია, სახიფათოც კი „მტრის“ – ბურუჟას სახედ გარდასახვა). „ეპიკური თეატრის“ მაყურებელიც წარმოდგენისგან ჩაგონებულ ხედვას როდი დაჰყვება, ისიც კრიტიკულად ადარებს ერთი მეორეს პიესის მოცემულობებსა და თეატრის თვალთანედვას.

მსახიობური შემოქმედების რაობისადმი მიძღვნილ თეორიულ ნააზრევთა შორის ყურადღება სცენური ხელოვნების შხოლოდ ამ რამდენიმე მიმართულებაზე გავამახვილე, რადგან, და ეს ცნობილია, ხსენებულთაგან თვითორეული, ჩვენი უახლოესი წარსულის სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში გამორჩეულად წამყვანი მნიშვნელობითაა აღიარებული.¹ განხილულთაგან

¹ წინამდებარე ნაშრომში არ იქნება განხილული ამჟამად „მოქმედ“ ხელოვანთა შემოქმედება. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ მათი მოღვაწეობა და, შესაბამისად, თეატრალური ძიებანიც არ დასრულებულა და შეიძლება კვლავც სავსებით მოულოდნელი შედეგი მოგვცეს. მეორე, იმის გამო, რომ დროითი დაცილების უქინლობის გამო არაა გამორიცხული მათი ნაწარმოების დადგითი თუ უარყოფითი მხარეები გადაჭარბებით იქნას შეფასებული.

ყველა მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობის პიროვნებაში მოძიებული მასალის მეშვეობით ცდილობს ნაწარმოების, თხზულების ძირითადი აზრის უკეთ გამოვლენასა და სცენაზე შეხედულებათა საკუთარი სისტემის დამკავიდრებას. ყველა ამ სხვადასხვაგვარ სისტემათა თანახმად, ისიც ჩანს მსახიობი თუ რაოდენ ძალისხმევას საჭიროებს (ცნობიერისა და ქვეცნობიერის წვდომასა და წარმოჩენას, მხოლოდ სხვად გარდასხვას კი არა, არამედ „შთაგრძნობას“, სხეულის მოძრაობით გაღვიძებული გრძნობის ფსიქოფიზიკურ კანონზომიერებათა შეცნობასაც კა...), რათა ამა თუ იმ სცნობურ სახედ გარდაიქმნას და გარდაქმნილით დამაჯერებელ მხატვრულ სინამდვილედ წარმოგვიდგეს.

ადამიანური ბუნების ფიზიკურისა თუ სულიერ ძალისხმევასთან ერთად, როგორც პ. სტანისლავსკი იტყოდა, ყველა ეს სისტემა მხოლოდ ნიჭიერთათვის არის გამიზული, რაც ასევე ცხადზე უცხადესია, რადგან ნიჭი აუცილებელი, სრულიად უპირობო შემადგენელი ნაწილია ყოველგვარი შემოქმედებითი საქმიანობისა. ამ კონტექსტში გავაანალიზებ მხოლოდ იმ რამდენიმე სიტყვას, რასაც ჩემი, როგორც მსახიობის გამოცდილება მკარნახობს.

ნიჭი მონიჭებულს ნიშნავს – ძლვენს, ნაწყალობევს, „ზეგარდმო არსით“ ბოძებულ რაღაც განსაკუთრებულ უნარს; იმას, რაც შენგან დამოუკიდებლად მოგეძლვნა და ის, რაც არ ისწავლება. არავინ იცის თუ რატომ არის ესა თუ ის ნიჭიერების მადლით ცხებული, იმდენად არ იცის, რომ არც ღირს მასზე სიტყვის ჩამოგდება.

დავუმვათ, რომ შეგირდი ნიჭიერია ანუ, მის ადამიანურ ბუნებაში აშკარად შესამჩნევია მსახიობისთვის ნიშანდობლივი, შინაგანი და გარეგანი არტისტული მონაცემები (ყურადღება; წარმოსახვისა თუ პარტნიორთან ურთიერთობის უნარი; სიმართლისა და რიტმის გრძნობა; მეტყველების ტექნიკა; პლასტიკა და სხვა); მეტიც

— სცენური მოქმედების ფინანფიზიკური პროცესის შეგრძნებაც კი. მცირეოდენი ხნით დაგიჯეროთ რომ ეს მართლაც ასეა, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მხოლოდ ეს ბუნებრივი მონაცემები საკმარისი როდია იმისათვის რათა ჩვენ, მაყურებელი სცენურ სიმართლეს ვეზიაროთ. ამისათვის, ვფიქრობ, ნიჭიერების, განსაკუთრებული მიღრეკილებისა თუ უნართან ერთად, სასურველია სულ მცირე სამი აუცილებელი კომპონენტის გათვალისწინება. არც ერთი მათგანი უშუალოდ არ მონაწილეობს სასცენო ოსტატობის საიდუმლოებათა დაუფლების ურთულეს პრიცესში — ყოველი კომპონენტი, სწავლების საწყის ეტაპზე, იმ დამხმარე, თუ გნებავთ მშველელ (და არა მონაცვლე) მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს მხოლოდ, რაც თვით სასცენო ხელოვნებასთან მისასვლელი გზების სრულქმნისთვისაა საჭირო.

1. ახალგაზრდას ვასწავლოთ იმის დანახვა კი არა, რაც ხილულია, რასაც ჩვენი თვალსაწიერი მოიხილავს, არამედ იმისა რაც ნამდვილად არის, რაც არის ჰეშმარიტად.

მთავარი ხომ ზედაპირზე არ დევს და, ალბათ, ამიტომაც, ეგზ უპერის პატარა უფლისწულის მელაკუდამაც იცის, რომ „მთავარს თვალებით ვერ დაინახავ“.

ადამიანი რომ მხოლოდ ფიზიკური სხეული არ არის ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც, რომ ფიზიკურთან ერთად, თეორულსა (სამშვინველსა, რუს. — Душа) და ასტრალურსაც (სული, რუს. — Дух) მოიცავს და, რომ უმთავრესად მასთან არის ნაზიარევი. ადამიანში სამშვინველისეული თუმც უხილავია, მაგრამ მისი შეცნობის გარეშე ხომ შეუძლებელია ადამიანის ბუნების მრავალგვარ თავისებურებათა ამოხსნა. არამხოლოდ ადამიანის — თვით ბუნებისაც, და თუ დაგუკვირდებით და დაფიქრებით ყურს მივუგდებთ ხეთა შრიალს ანდა მდინარის მოულელელ დუდუნს, უეჭველად დავინახავთ

თუ რაოდენ მეტყველია იგი. ამისათვის შორს წასვლა არცაა საჭირო – ეს ხომ სკოლის მერხიდანვე გვასწავლა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა („მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უასაკოთა და უსულო შორის“), ვაჟა-ფშაველამ („შვლის ნუკრის ნაამბობის“, „ხმელი წიფელი“, „ფესვების“, „ქუჩის“) და სხვებმა და სხვებმა.

2. ახალგაზრდას დავეხმაროთ მსახიობის, როგორც თავად მასალის შესაძლებლობათა გაღრმავებაში, მის გამძაფრებაში, იქნებ გამწვავებაშიც კი; მასში (მასალაში) ისეთ საშუალებათა მოძიებაში, რაც შეეშველება, რათა მან, შეძლებისდაგვარად, გამოავლინოს თავის თავშივე დავანებული შემოქმედებითი ენერგია. უპირველესი ამოცანა ხომ ისაა, რომ შეგირდს ვასწავლით ისეთი როგორი ფერმენტის დაუფლება როგორიც ტექსტის (მხატვრული ნაწარმოების) წაკითხვაა – ტექსტში უმთავრესის ამოცნობა; ტექსტის (როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ) გაცნობიერება-გააზრება.

თეატრი, პირველ რიგში, ხომ სიტყვაა მხოლოდ და ჩვენი ვალდებულებაც ისაა, ახალგაზრდას გავუმძაფროთ სიტყვისადმი დამოკიდებულება – როგორდაც დავანახოთ (სწორედ რომ დაგნახოთ) არა მხოლოდ ფრაზის, არამედ ერთი შეხედვით, თითქოსდა სრულიად ჩვეულებრივი სიტყვის ელეგანტურობა – სინატიფე და მოხდენილობა.

სასურველია – ახალგაზრდა შემოქმედმა რაც შეიძლება მოკლე დროში გამოიმუშავოს აზროვნების კულტურა, რაც რაიმე მოვლენის ძირითადი არსის წვდომისთვისაა აუცილებელი; განაზოგადოს კონკრეტული – დაინტერესდეს თვითონ ჭეშმარიტებით და არა ამა თუ იმ შეჭმარიტი თეორიით, თვითონ სიკეთით და არა ამა თუ იმ კეთილი საქმით, თვითონ სინდისით, თვითონ სიყვარულით. . . ეს „თვითონ“ კი ყოველთვის მარტივია და, ამდენად, თითქოსდა იოლია...

მეორე მხრივ კი რთულია, რადგან თვით მარტივის რაობაა რთული (მარტივი ხომ იმას ნიშნავს, რაც სხვაზე არ დაიყვნება, რაც ნაწილებად არ დაიშლება, რაც მხოლოდ საქაუთარი თავიდან შეიძლება იყოს გაგებული. ყველაზე მარტივის გაგება ამიტომაცაა მნელი).¹

პედაგოგის ამოცანაა მოცემულ „მასალაში“ აღზარდოს მსახიობი-პიროვნება.² ეს აუცილებელია, რადგან პიროვნება ის, ინტელექტუალურ ფასეულობას ნაზიარევი ადამიანია, რომელიც შეცდომების მიუხედავად, ცდილობს გასცდეს თავისი შესაძლებლობების ფარგლებს; ის თავისუფალი ადამიანი, რომელიც გულწრფელად და უანგაროდ უერთგულებს ჭეშმარიტებას; ადამიანი, რომლისთვისაც თავისუფლება ცხოვრების მიზანია. ხომ ცნობილია, და ეს მშვენივრად ითქვა კიდეც – „[პიროვნება] თავისუფლებით ეძიებს და პოულობს შეჭმარიტებას და, იმავე დროს, შეჭმარიტება ათავისუფლებს მას“.³

ზემოხსენებულ პირველ კომპონენტს პირობითად თუ ბუნებად (ხილულ და უხილავ რეალობად) მოვიხსენიებთ, მაშინ მომდევნო ორი შეიძლება ასე დასათაურდეს: მასალა და პიროვნება. მრავლთაგან ამ სამი ძირითადი კომპონენტის (ბუნება, მასალა, პიროვნება) მოაზრება, მათი გათავისება გარკვეულად დაეხმარება მომავალ შემოქმედს საშემსრულებლო ოსტატობის დაუფლებაში.

¹ პლატონი, ფედონი, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა, თბ., 1983.

² წარმოდგენილი თემის ე.წ. მესამე კომპონენტი თავისებური გამოძახვლით კიბერნეტიკის მამდ აღიარებული სწავლულის ნორბერტ ვინერის (1894-1964) საქვეჭნოდ ცნობილი წერილისა „მაღალი მისია“. თსუ, სამეცნიერო-ბიბლიოგრაფიული კრებული, 1964, გაიოზნიერაბურისა და ზურაბ კაგაძის თარგმანი.

³ ჭ. კაქაძე, მთარგმნელის მინაწერი ნორბერტ ვინერის წერილზე – „მაღალი მისია“, 1995.

THEATRE STUDIES

Maia Kiknadze,

Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

RAPHAEL ERISTAVI IN THE GEORGIAN THEATRE

Summary

Theatrical work of well-known public figure, writer, poet, anthropologist and playwright R. Eristavi is examined in the letter “Raphael Eristavi in the Georgian theatre”. The proximity of the writer to Kutaisi theatre started when he founded the stage lovers’ circle where he was participating as an actor. At the same year he was working as a prompter as it used to be in the old Georgian theatre.

R. Eristavi participated in the public speeches and literary evenings or he was reading the excerpts of his work in public. Mainly his merit is determined by his dramatic work in the Georgian theatre. He made his greatest contribution to development of vaudeville genre by his vaudeville. In addition to his plays an important part of his creativity takes place the scenes consisted of a small work what were often staged in the form of divertissements. Various segments of society is laid out in his comedies and scripts and the vicious sides of the modern society is shown. (Judiciary, education system, the nobility or aristocracy is strictly criticized).

His plays contributed to the growth of the repertoire of the Georgian theatre and acting skills. The theatrical letters in theatre and the past season of Georgian theatre is also examined in the work.

UNIVERSITYS Ph.D PROGRAM

Luba Eliashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
PhD student of Business and Management Faculty of Social
Sciences , Doctoral program “ Culture in Media”
Supervisor: prof. G. Chartolani

WHY DID YOU HUMILATE ME OR KALASHNIKOV VS PEN

Summary

After terrorist attack on the satirical magazine Charlie Hebdo and the events that have developed afterwards, the deep contradictions in a global multi-cultural world have been analyzed. Deep confrontation between the freedom of the Western world and the fundamentalist and dogmatic approaches characteristic for the Eastern cultures has been described; when this confrontation comes to the surface it results in aggressive resistance that in extreme cases even leads to human casualties.

There is a question, in what kind of development the media will be able to avoid the threat of behavior provoking terrorism in the Cold War of values that brings media in face of new challenges. How freedom of belief and religion can be compatible with the freedom of expression, whether it has become necessary to impose any ethical limits on freedom of expression when it comes to reporting about the religious feelings of people of different cultures and lifestyles. The article covers different aspects of activity of Homo Ludens (Man the Player) by Johan Huizinga.

“Homo Sapiens” underwent further development into “Homo Faber” and then into “Homo Informaticus”, i.e. into an individual for full functioning of whom it is essential to obtain unlimited information and the electronic media is the first unifier of the global world.

Why it is difficult for the multicultural world citizen, in some cases, to “recover” the product, the information that it offered by the media and the free world. Why does this failure to recover causes fatal aggression and what means are available for the civilized media to avoid threats of inadequately high aggression accompanying diverse multicultural world of freedom of expression. I mean different genres of journalism (for instance, Satire) and in general, art of the democratic world when approaching communities of different religion and faith. Based on the idea from the work of Erich Fromm “Escape from Freedom” (the author develops the idea that the modern human suffers from constant stress and sometimes it is unbearable for his/her psychics) the media is the main conductor of these influences and in some cases, the main weapon to ensure ideological influence.

What standards should be used by the media when covering the religious issues having direct influence on the human psychics to avoid itself from an extreme aggression of a certain group of people due to conflict of cultures and values and not to cause vital threat for another group of people.

What space is left in the global world for satire and freedom of expression in the era in which the spheres of influence are still obtained through aggressive methods as in the era of authoritarian rule?

Is there a place of freedom of expression in such conditions, - such is the new challenge, in the opinion of the author, which the media and social sciences researchers are facing since the terrorist attack against the editorial of the magazine Charlie Hebdo.

Khatuna Damchidze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

PhD student of Choreology direction
Ethnochoreologist, II Year of Ph.D. course
Supervisor: prof. Anano Samsonadze

THE GEORGIAN DANCE DIALECTS

LAZETI – TAO-KLARJETI

(The First part: Historiographic sources)

Summary

Lazeti – Tao-Klarjeti, the ancient region of Georgia, which nowadays is the part of the Turkish State has always been the subject of interest of the Georgian Scientists of various fields. Co-existence, merging off the Georgian, authentic and foreign, different religious and ethnical way of life gave the origin to absolutely different culture. From this point of view, the subject if our research is dance folklore.

In the first part of thesis, we're reviewing the results of expeditions made in the last centuries.

Travelling of the scientists K.Koch and E.Spenser in the Caucasus, nevertheless of being neither ethnography nor folklore the field of their interest, kept us the information of utmost importance, namely, the data regarding the professional dancers and actors and musical instruments.

Travelling of Niko Marri in Lazeti and Tao-Klarjeti is very valuable. Right by his merit, we are aware, what kind of dances and shows were in the beginning of XX Century. His description regarding the show “Obirusa” and the other dancing samples are unique.

The records made by the artist E.Lanser and his assistant is reflecting the life and customs of Lazes in a completely different point of view. Their information regarding the dance of fighting character performed by daggers is very important.

In the first part of the same work, there are reviewed the researches of the Georgian scientists regarding the dance culture of the above mentioned region.

Paata Iakashvili,

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

PhD student of Film Study direction

Supervisor: prof. Gogi Gvakharia

CREATIVITY TRADITIONS AS CENSOR

Summary

The present work examines the process of inculcating the creativity tradition of the Georgian film in the first half of 20-ies. The tradition what has assumed the function of censor from the very beginning. The case concerns the nature of the films created on the theme of the Russian revolution (1905-1907), coup of October (1917) or civil war in Russia (1917-1923) and also the following processes after war in which the historical truth is falsified, heroes are idealized and displayed events are interpreted in such way how it was necessary for the ruling Communist regime at this stage or what became the creativity tradition that caused the falsification of historical events in the films shot on the given themes. Such films are called “historical-revolutionary films” and was considered as a separate genre what was the result of tendentious attitude towards the history.

The samples such as Ivane Perestiani’s “Arsena Jorjashvili” (1921 year) and series of the films of common title “On front of labor” (1926) are considered in the present work. The films of the series are “Savur mogila”, “Ilan-dili”, “The crime of Shirvanskaya”.

Nanuka Khuskivadze,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University
PhD student of Creativity Pedagogics
Supervisor: prof. D. Kobakhidze

ACTOR'S PHENOMENON

Summary

Among the theoretical viewpoint dedicated to the essence of actors' creativity i paid attention to the several direction of scenic art what is recognized as the special leading significance in theatrical art history of our recent past. Between the examined works each of them tries to express the main idea of writing and establish the views of own system on the stage by the help of actor. It is obvious that according to the different system actor needs a great effort (presenting or penetrating the conscious and unconscious, expressing the conscious feelings, understanding the psychophysical regularities of the sense awakened by the body's movement) to transform himself into a several type of scenic image and becoming artistically real. It is clear that the talent is the most necessary and absolutely unconditional part of any creative activities. According to my experience as an actress i have divided a few words in this context.

The word talent means the given ability what you are given and what cannot be taught. But what is important these natural skills is not enough to share the truth to audience. Taking into account the three essential component is important together with the talent or special skill. These three components are – nature, the material and personality but none of them are represented in the difficult process of mastering the secrets of the stage skills. Each of these components are the helpers or supporting (and not substitute) driving forces during the first stage of studying what is important for fulfilling the way towards the scenic art.

95

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაფრია“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40
