
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა
პიებანი**

№2 (75), 2018

ART SCIENCE STUDIES



გამომცემლობა „ექნტავრი“
თბილისი – 2018

UDC(უაკ) 7(051.2)
ს-364

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

სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (75), 2018

**სარედაქციო საბჭო
მარიპა გამაცაშვილი
ლელა რჩიაური
ეპატერინე
გელიაშვილი**

**ლიტერატურული
რედაქტორი
მარიპა
გამაცაშვილი**

**დაკაბადონება
ეპატერინე
ოქროპირიძე**

**გამომცემლობის
ხელმძღვანელი
მაკა გასაძე**

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

**კრებულის სტამბური გაძიცემა
ეგზავნება სხვადასხვა
საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.**

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

**ტელ/ფაქსი: +995 (32) 2999 411 (240)
მობ: +995 (77) 288 762
+995 (77) 288 750
E-mail: kentavri@tafu.edu.ge
Web: www.tafu.edu.ge**

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

Art Science Studies №2 (75), 2018

Editorial Group

MARIKA MAMATSASHVILI
LELA OCHIAURI
EKATERINE GELIASHVILI

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

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

Tel/Fax: +995 (32) 2999 411 (240)

Mob: +995 (77) 288 762

+995 (77) 288 750

E-mail: kentavri@tafu.edu.ge

Web: www.tafu.edu.ge

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

ლაშა ჩხარტიშვილი	9
ქართული თეატრი დღეს	9
თამარ ცაგარელი	
ქართული ხალხური ცეკვა თეატრალურ	
ათეროპოლოგიაზი	29

პილომცოდნეობა

თამთა თურმანიძე	
ქალის მხატვრული სახის ტრანსფორმაცია	
პილომარქების ცვლილების ფონზე (I ნაწილი)	39

ქორეოლოგია

ია ლორთქეფანიძე	
ბერიპარგის შინაარსობრივ-სიუჟეტური და	
ქორეოგრაფიული ასამეტები მესხეთ-ჯავახეთში	49

მუსიკოლოგია

თამარ წულუკიძე	
სულსან ციცაძის შემოქმედებითი მოვლას ედვალობის	
საკითხისათვის	65

უნივერსიტეტის საღოქთოორო პროგრამა

თინათინ ბერძნიძეილი	
პოპულარული კულტურის ახალი ხედვა	73
გორგი გვიშიძე	
სერიალი – ქალადობის მააროვნების მიზანი	
ტელეპარადულები	83
ხათუნა დამჩიძე	
მეგრული, აფხაზური, გურული, საცხვაო ღიალების	
ურთიერთიმიგართების საკითხი	97
ანა ლვინაშვილი	
იკელუხიშვილი განათლების არსე და საინტეგრაციო	
ცეკვის სრავლების ურთიერთიმიგართების	
საკითხი	114

CONTENT

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili

GEORGIAN THEATRE TODAY 123

Tamar Tsagareli

GEORGIAN FOLK DANCE IN THEATRICAL
ANTHROPOLOGY 124

FILM STUDIES

Tamta Turmanidze

TRANSFORMATION OF FEMALE IMAGERY IN MOVIES
FROM DIFFERENT ERAS (Part I) 126

COREOLOGY

Ia Lortkipanidze

CONTENT-THEMATIC AND CHOREOGRAPHIC ASPECTS
IN MESKHETI-JAVAKHETI 127

MUSIC STUDIES

Tamar Tsulukidze

TO THE CREATIVE WORLDVIEW
OF SULKHANTSINTSANDZE 128

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Tinatin Berdzenishvili

NEW VISION OF POPULAR CULTURE 129

Giorgi Gvishiani

TV SERIES AS TV PRODUCT PROVOKING VIOLENCE 130

Khatuna Damchidze

INTER-ACTION ISSUES OF MEGRELIAN, ABHAZIAN AND
GURIAN DANCING DIALECTS 131

Ana Gviniashvili

THE ESSENCE OF INCLUSIVE EDUCATION AND INTER-RELATION
ISSUE OF DANCE TEACHING 132

თეატრმცოდნეობა

ლაშა ჩხარტიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

ქართული თეატრი დღეს

აღნიშნული ანგარიში მომზადდა კვრიკავშირის ქულტურის
კომისიის და პოლონეთის აღაძ მიკევიჩის თეატრის საერთაშორისო
ინსტიტუტის დაკვთით. ნაშრომი ქრისტე ენაზე პარველად უკრნალში
„სახელოვნებო მუცნიურებათა ძიებანი“ ქვეყნება.

ქართულ თეატრს უძველესი წარსული და მრავალსაუკუნოვანი
ისტორია აქვს. პროფესიული თეატრის ისტორია ანტიკური
ეპოქიდან იწყება¹. პოლიტიკურ-სოციალური ატმოსფერო და
საზოგადოებრივი ცხოვრება პირდაპირ პოვებდა ასახვას ქართულ
თეატრში და პირიქით, თეატრის სცენაზე მუდმივად აისახებოდა
პოლიტიკურ-სოციალური ვითარება. ქართული თეატრი არასდროს
ყოფილა კომპრომისული და უპოზიციო, არც შეა საუკუნეებში,
როცა ეკლესიამ და სახელმწიფომ ერთობლივი გადაწყვეტილებით
„დაარბიეს სახლი სათამაშო“ და მაშინაც, როდესაც საბჭოთა
ხელისუფლება იჭერდა, ზვრეტდა და ვადასახლებაში აცხოვრებდა
ქართული თეატრის მოღვაწეებს. საბჭოთა პერიოდში, რომელიც
ქართული თეატრისთვის „ოქროს ხანად“ არის მიჩნეული, მკაცრი
იდეოლოგიური ცენზურის პირობებში, თეატრმა მიმართა მეტაფორის
ენს, რითაც ყოველთვის აბიბდა სათქმელს და ხაზს უსვმდა
პრობლემებს, რომელთა წინაშეც საზოგადოება და ქვეყანა იდგა.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში, იდეოლოგიურ-ფინანსური ცენზურისგან
გათავისუფლებული ქართული თეატრი ერთგვარი დილემის წინაშე
დადგა. ის ინერციით განაგრძობდა მეტაფორის ენით საუბარს
მაყურებელთან, თუმცა მაღვევე გადაერთო ახალი ფორმების

¹ ამ ფაქტს ადასტურებს ისტორიული წეაროები, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი მატერიალური კულტურის ძეგლები. გარდა უფლისციხისა, სტრაბონის ცნობით, კოლხეთში არსებობდა „მთვარის ტაძარი“, სადაც სამეფო კარის თეატრი ფუნქციონირებდა, რომელიც საერო დღესასწაულებზე მართავდა პანტომიმის (და არა მხოლოდ) მსგავს წარმოდგენებს. ჩემი აზრით, პროფესიულ
დასად ითვლება იმ ადამიანთა ჯგუფი, რომელთა ძირითად საქმიანობას სათეატრო
დადგმების მომზადება და მასში მონაწილეობა წარმოადგენს.

ძიებაზე, რომლებიც მისთვის იყო უცხო, ხოლო ევროპისათვის – უკვე განვლილი გზა. გასული საუკუნის 90-იან წლებში უკვე დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ქართულმა თეატრმა ბევრი განსაცდელი გამოიარა და ამ ჭრილობებს დღემდე იშუშებს.

თანამედროვე ქართული თეატრის ზოგადი ანალიზი (ძირითადი პრობლემები და გამოწვევები)

XXI საუკუნეში ქართული თეატრი აღმოჩნდა, გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში. იძულებული გახდა მორგებოდა ახალ გარემოს და დაქვემდებარებოდა ახალ წესებს, რომელშიც ახალმა კანონმა „თეატრის შესახებ“ მოაცია (2006 წელს საქართველოს პარლამენტმა მიიღო კანონი, რომელმაც რადიკალურად შეცვალა თეატრის მართვისა და მოწყობის საბჭოთა მეთოდი). სამხატვრო ხელმძღვანელის ინსტიტუტს მხოლოდ მხატვრული პრობლემების გადაჭრა დავალა და თეატრის საერთო მართვის სადაცები მენეჯერებს გადაეცათ. თეატრის მმართველებმა ფართოდ გააღეს კარი ახალგაზრდა ხელოვანებისთვის და დაიწყეს საერთაშორისო კოპროდუქციების განხორციელება. დასავლეთი ევროპული სათეატრო ტენდენციებისკენ სწრაფვა და თანამედროვე სათეატრო ტენდენციების დანერგვა მტკიცნეული ნაბიჯი აღმოჩნდა უფროსი თაობის ქართველი რეჟისორებისთვის, ვინათდან შეიქმნა კონკურენტუნარიანი გარემო. თეატრის მენეჯერები მრავალფეროვანი პროდუქციის შექმნაზე, მაყურებლის მოზიდვასა და შემოსავალზე ორიენტირდნენ. ეტაპობრივად ბარდებოდა ისტორიას ძველი, დრომოჭმული სათეატრო აზროვნება და ფორმები, ახალი ხედვა იმკვიდრებდა ადგილს ქართული თეატრების სცენებზე. 2006 წელს მიღებული კანონის მიხედვით, სახელმწიფოსთან ანგარიშვალდებული იყო თეატრის მმართველი (მენეჯერი) და არა სამხატვრო ხელმძღვანელი. შედეგად, სამხატვრო ხელმძღვანელებს მხოლოდ შემოქმედებითი პროცესების მართვა ევალებოდათ და ჩამოაშორეს ფინანსებს, რამაც მათი ნაწილის განაწყენება გამოიწვია.

2013 წელს, საქართველოში ხელისუფლების ცვლასთან ერთად, შეიცვალა თეატრის კანონიც და ახლარჩეულმა პარლამენტმა დააბრუნა თეატრის მართვის საბჭოური მეთოდი, სადაც კველა უფლებები ერთპიროვნულად სამხატვრო ხელმძღვანელს გადაეცა,

ხოლო დირექტორი, იგივე მენეჯერი, სამხატვრო ხელმძღვანელის მითითებების შემსრულებელ-აღმასრულებელი გახდა. 2012 წლის მოწვევის საქართველოს პარლამენტმა ახალი კანონი „პროფესიული თეატრების შესახებ“ მიიღო. ეს წინა ხელისუფლებაზე რევანში გახლდათ. ახალი და დღემდე მოქმედი კანონის შექმნელ-მხარდამჭერები უფროსი თაობას, საბჭოთა იდეოლოგიით აღზრდილი რეჟისორები იყვნენ. საქართველოს მაშინდელი პარლამენტის წევრი, რეჟისორი და „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ თავმჯდომარე გიორგი ქაგთარაძე კანონის ცვლილების მიზნად ასახელებდა: „თეატრის მართვის საბჭოური მოდელი იყო კარგი და უნდა დაბრუნდეს...“. რეალურად ახალმა კანონმა რეჟისორთა გარკვეული წრის პატივმოყვარეობა დააკმაყოფილა და თეატრის მართვაც ერთპიროვნულად რეჟისორს ჩააბარა, რომელმაც არ იცის არც მენეჯმენტის, არც მარკეტინგის და, მით უმეტეს, არც ფინანსურ-საბუღალტრო საკითხები. ამ მიმართულებით მათ უმაღლეს სახელოვნებო სასწავლებელში განათლება არ მიუღიათ. შესაბამის უნივერსიტეტებში სარეჟისორო სპეციალობა არ ითვალისწინებს ფინანსურ-ეკონომიკური საკითხების, მარკეტინგისა და კულტურის მენეჯმენტის, თუნდაც ზოგადი კანონმდებლობის სწავლებას. მოქმედი კანონი „პროფესიული თეატრის შესახებ“ შეიცავს ხარვეზებს და ბევრი ბუნდოვანი ადგილიცაა. მაგალითად, არ არის გამიჯვული სამხატვრო ხელმძღვანელისა და დირექტორის უფლება-მოვალეობები და ფუნქციები. ნათლად არ არის გაწერილი სამხატვრო ხელმძღვანელის არჩევის წესი, რომელიც, ვფიქრობ, მოქმედი კანონის მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, ლიბერალურიცაა და შედარებით ობიექტურიც. მაგრამ პრაქტიკაში კანონის განხორციელებამ წარმოშვა პრობლემები და წარმოაჩინა მასში არსებული ხარვეზები. გამოცდილებამ აჩვენა, რომ კანონი იძლევა მანიპულაციის და საეჭვო მანევრირების საშუალებას, რაც არღვევს ლიბერალიზმის პრინციპებს და ობიექტურობასაც. კანონის მიზედვით, სარეკომენდაციო საბჭოს მიერ არჩეული კანდიდატი, შესაძლოა, არ დაამტკიცოს მინისტრმა. მაშინ რაღა საჭიროა პროფესიონალი თეატრის კრიტიკოსებისგან დაკომპლექტებული საბჭოს რეკომენდაცია, თუკი მინისტრი მას არ გაიზიარებს?! მოქმედი კანონმდებლობა ითვალისწინებს იმ თეატრების მონიტორინგს, რომელთაც სახელმწიფო აფინანსებს, მაგრამ რეალურად მონიტორინგი არ ხორციელდება. ფაქტი სახეზეა,

როცა სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, მეორედ, 4 წლის ვადით ინიშნება პირი, რომელმაც არ შეასრულა წინა არჩევნების დროს წარმოდგენილი სამოქმედო გეგმა და თეატრის განვითარების კონცეფცია (ასეთი კანდიდატები არიან როგორც დედაქალაქის, ისე რეგიონების სახელმწიფო თეატრებში).

მოქმედი სათეატრო კანონმდებლობა აფერხებს ჯანსაღ კონკურენციას და შემოქმედებით თავისუფლებას, ვინაიდან სამხატვრო ხელმძღვანელების გარკვეულ ნაწილს მასზე დაქვემდებარებული თეატრი თავის კერძო საკუთრებად მიაჩნია და ის არ გრძნობს პასუხისმგებლობას საზოგადეობის, მაყურებლის და სახელმწიფოს წინაშე, რადგან მასზე არავინ ახორციელებს მონიტორინგს. სახელმწიფოს არ აფინანსებს კვლევებს თეატრის სფეროში, ხოლო კერძო საზოგადოებრივი ინიციატივები სერიოზულ გავლენას პროცესზე ვერ ახდენს.

თანამედროვე ქართული თეატრი უკვე წლებია გარდამავალ ეპოქაშია. დღეს ის წარმოადგენს ევროპული და საბჭოთა თეატრის სინთეზს. დიდია ტრადიციის და ისტორიული გამოცდილების გავლენა. საგრძნობი წინააღმდეგობა ხვდება ახალი ტიპის რეჟისურას, რომელსაც სურს დამკვიდროს ახლებური მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა, განსხვავებული სათეატრო ენა. წინააღმდეგობის მიუხედავად, ახალი ესთეტიკის თეატრი საგრძობ კონკურენციას უწევს მოძველებულ და ტრადიციულ სათეატრო მეთოდოლოგიას. პერიოდულად იცვლება და ყალიბდება სათეატრო ხელოვნების ახალი ფუნქციები, ქართული თეატრი ეტაპობრივად ეთხოვება ძველს და ცდილობს დამკვიდროს ახალი. პროცესი ხანგრძლივია და მძიმე, რთული და წინააღმდეგობრივი, მაგრამ შეუქცევადი, რადგან ბაზარს (მოთხოვნას) მაყურებელი არეგულირებს. მაყურებლის უმრავლესობა კი ახალგაზრდობაა, რომელსაც აღარ სურს სცენაზე იხილოს სიყალბე, პათეტიკურობა, მოჩვენებითი გმირობა... მას სურს იხილოს დღევანდელობა, საკუთარი ცხოვრება და ამ ცხოვრების გარშემო არსებული რეალობა და, რაც მთავარია, სურს, თეატრი ესაუბრებოდეს მისთვის გასაგებ სათეატრო ენაზე.

თანამედროვე ქართული თეატრი მთლიანად თავისუფალია იდეოლოგიური ცენზურისგან, თუმცა იგი ჩაანაცვლა ფინანსურა ცენზურამ. ხელისუფლებამ შეწყვიტა იმ რეჟისორთა პროექტების დაფინანსება, რომლებიც ღიად აკრიტიკებდნენ მას. თუკი მიხეილ

სააკაშვილის მთავრობას არ აინტერესებდა, როგორ გააქრიტიკებდნენ მას და მის გუნდს სცენიდან, რადგან თეატრი არ მიაჩნდა საშიშ, ანგარიშგასაწევ ინსტიტუტად და არც მასშტაბურ ტრიბუნად ტელევიზიისაგან განსხვავებით. „ქართული ოცნების“ ხელისუფლება მტკიცებულად აღიქვამს კრიტიკას და „კრიტიკოსი არტისტების“ „თამაშის მიღმ“ დატოვებას ცდილობს. ამიტომაც იმბლავრა თვითცენტურის ფაქტორმა თეატრში. ბოლო ათწლეულის პერიოდში რეჟისორები დგამდნენ კონიუნქტურულ სპექტაკლებს, რითაც ცდილობდნენ ხელისუფლების კეთილგანწყობის მოპოვებას, რაც მათი მომავალი პროექტების განხორციელების და ფინანსური უზრუნველყოფის საშუალებაა.

ცენზორად ზოგჯერ თავად საზოგადოებაც გვევლინება. „გარკვეული არასამთავრობო, რეგრესული შეხედულებების ორგანიზაციები ცდილობენ ღიად და საჯაროდ გამოხატონ პროტესტი გარკვეული სპექტაკლების მიმართ. მაგალითად, „მართლმადიდებელ მშობელთა კავშირმა“ და მისმა შხარდამჭერებმა არაერთხელ მოაწყვეს საპროტესტო აქცია¹. ისინი აპროტესტებდნენ რობერტ სტურუას სპექტაკლის „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ (რუსთაველის თეატრი) და ქეთი დოლიძის სპექტაკლის „სერობა“ (თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრი) დადგმებს რელიგიური თემების გამო, თანაც ისე, რომ აქციის მონაწილეებს სპექტაკლები ნანაში არც ჰქონდათ, მათ სპექტაკლის შესახებ სატელევიზიო სიუჟეტებიდან შეიტყვეს. ქართულ თეატრში, სამწუხაროდ, ობიექტური მიზეზების გამო, უგულებელყოფილია და თითქმის ტაბუირებულია ეთნიკური, განსაკუთრებით კი რელიგიური და სექსუალური უმცირესობების პრობლემები და თემები.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია – ზოგადი ანალიზი და პრობლემები

თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემებზე საუბრისას პროფესიულ წრეებში, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე ქართული დრამატურგიის არარსებობას ასახელებენ. ხარისხიანი, გამართული და მხატვრული თვალსაზრისით გამორჩეული ახალი ქართული პიესების

¹ http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2015/07/blog-post_37.html

მწირი რაოდენობა ვერ ახდენს სერიოზულ გავლენას ქართული თეატრის რეპერტუარზე. პროცესი არ არის თანმიმდევრული და სისტემური. ქართველ დრამატურგთა წარმატებას კი ეროვნულ თუ საერთაშორისო ბაზარზე ფრაგმენტული ხასიათი აქვს.

თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრის მიერ განხორციელებულმა ბოლო წლების კვლევებმა აჩვენა, რომ ყველაზე მეტი ინტენსივობით (უცხოურ და ქართულ კლასიკასთან და თანამედროვე უცხოურ დრამატურგიასთან შედარებით) მაინც თანამედროვე ქართველი ავტორების პიესების და ინსცენირებების სცენური ინტერპრეტაციები ხორციელდება. წლის განმავლობაში საქართველოს 50-მდე თეატრში, საშუალოდ, 160-230 ახალი სპექტაკლი იღვება. მათგან, 50-56% არის თანამედროვე ქართული დრამატურგის მიხედვით.

ქართული დრამატურგიაც ერთგვარ გარდამავალ პროცესშია, როცა ძეგლი თემები და ფორმები ჰქირვეულდად ეთხოვება თანამედროვე ეპოქას და მას ანაცვლებს ჩვილი, ახალი ეპოქის ქართული დრამატურგია. ახალგაზრდა ავტორებმა, რომლებიც თეატრისთვის წერდნენ ტექსტებს, რამდენიმე ტრენინგ კურსიც გაირეს, რომელსაც ბრიტანეთის საბჭო საქართველოში ახორციელებდა. ამ გლობალურმა პროექტმა (რომელიც სწავლების გარდა სხვა მიმართულებებსაც მოიცავდა) მნიშვნელოვანი ასახვა პპოვა არა მხოლოდ ქართული დრამატურგის პოპულარიზაციაზე უცხოეთში (ლონდონში, Royal Court-ში ლაშა ბუღაძის ტექსტის „პრეზიდენტი სტუმრად მოვიდა“ თეატრალიზებული კითხვა მოეწყო), არამედ შეცვალა აგტორების ხედვა თანამედროვე დრამატურგის პრინციპებზე, გააცნო სხვა ქვეყნებში მოღვაწე ავტორები და მოხდა მათი გამოცდილებათა გაზიარებაც.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია ზრდის, ჩამოყალიბების და დახვეწის პროცესშია. დრამატურგიაში მუშაობისთვის ავტორთათვის ხორციელდება სამოტივაციო აქტივობები. მაგალითად, ათეული წელია მიხეილ თუმანიშვილის ხელოვნების განვითარების ფონდი, კულტურის სამინისტროს, ხანაც დედაქალაქის მერიის ფინანსური ხელშეწყობით, აწყობს კონკურსს „ახალი ქართული პიესა“. კონკურსში, საშუალოდ, 30-დან 50-მდე ავტორი მონაწილეობს, მათ შორის, ბევრი გამოუცდელი და დებიუტანტი, რომლებიც გარკვეულ წარმატებებსაც აღწევენ. დრამატურგიის წახალისებისთვის და ახალი

ეპოქის დრამატურგების ჩამოყალიბებისთვის მნიშვნელოვანა ნაბიჯებს დგამს „თემურ ჩხეიძის სახელოსნო“, რომელიც 2014 წელს დაარსდა სამეფო უბის თეატრის ბაზაზე. აღნიშნული სახელოსნო, „ხალგაზრდა რეჟისორებთან ერთად, პრაქტიკოს დრამატურგებსაც ამზადებს. უკვე საინტერესო შედეგებით წარსდგნენ მაყურებლის წინაშე სახელოსნოს პირველი კურსდამთავრებულება. მათი პიესების უმრავლესობა კი ამავე სახელოსნოში და სხვა თეატრების სცენაზეც დაიდგა. დრამატურგის წასახალისებლად ცალკე ნომინაციით ჯილდოვდება საუკეთესო პიესის ავტორი საქართველოში პრესტიულ სათეატრო პრემიაზე „დურუჯი“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ყოველწლიურ კონკურსზე „სეზონის საუკეთესო ქმნილება“ და ლიტერატურულ პრემიაზე „საბა“, თუმცა ამ უკანასკნელი პრემიის კონკურსის ური არ წყალობს დრამატურგიას და უკვე რამდენიმე წელია, არ ავლენს ნომინანტებს შორის გამარჯვებულს. ის ფაქტი, რომ პრემია „საბას“ ური წლებია უარს ამბობს საუკეთესო დრამატურგის გამოვლენაზე, დასაფიქრებელია.

დრამატურგის განვითარებისთვის სხვადასხვა აქტივობა, არასამთავრობო ორგანიზაციების დახმარებით, რამდენიმე თეატრმაც განახორციელა. რუსთაველის თეატრმა უკვე ორჯერ, 2014 და 2016 წლებში, გამოაცხადა კონკურსი ახალგაზრდა დრამატურგებისთვის. დაიწერა პიესები, გამოვლინდნენ გამარჯვებულები და რამდენიმე მათგანი დაიდგა კიდეც, თუმცა თეატრის ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებზე აღნიშნულ პროექტს რაიმე სახის გავლენა არ მოუხდენა, სპექტაკლებიც არ აღმოჩნდა წარმატებული. გაეროს ქალთა ფონდის დახმარებით მარჯანიშვილის თეატრმა განახორციელა პროექტი „ცხრა პიესა ძალადობაზე“ (2015 წ.). და მანამდე „ცხრა პიესა ომზე“ (2010 წ.). კონკურსის დასრულების შემდეგ მოეწყო გამარჯვებულთა დაჯილდობის ცერემონია და პიესების თეატრალიზებული კითხვაც, თუმცა არც ერთი პიესა სცენაზე არ დადგმულა, მიუხედავად იმისა, რომ კონკურსის პირობა იყო გამარჯვებული პიესის დადგმა. 2016 წელს ახალი საბავშვო პიესისთვის კონკურსი გამოაცხადა ობილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრმაც. კონკურსზე 20-მდე განაცხადი შევიდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, კონკურსი არ შედგა, ვინაიდან სპეციალურმა კომისიამ ვერც ერთი პიესა ვერ შეარჩია.

რამდენიმე წელია აქტორიკის საელჩოს მხარდაჭერით იმართება 24-სათიანი სპექტაკლების ფესტივალი. დრამატურგები 24 საათის

განმავლობაში ფესტივალის ორგანიზატორების მიერ შერჩეული თემის გარშემო წერენ პიესებს, ტექსტებს, რომელთაც მეორე 24 საათის განმავლობაში ფესტივალში მონაწილე რეჟისორები დგამენ.

დრამატურგის მხარდასაჭერად და მონოპიესების უანრის განსავითარებლად, უკვე მეოთხე წელია სახელოვნებო არასამთავრობო ორგანიზაციის „ARTWAY“ ორგანიზებით ხორციელდება მონოპიესების ფესტივალი, რომელმაც ბოლო ორი წელია საერთაშორისო ფესტივალის სტატუსი შეიძინა. ფესტივალი დიდ ინტერესს იწვევს ახალგაზრდა არტისტებში, ვინაიდან სპექტაკლების დიდი ნაწილი იდგმება არატრადიციულ, ალტერნატიულ სივრცეებში. ავტორები თავისუფალნი არიან თემის არჩევაში და არაფრთით იშლევდებან. ფესტივალს ფართოდ აშუქებს პრესა და ტელევიზია, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრმა“ გამოსცა ფესტივალზე წარმოდგენილი პიესების კრებული. მონოპიესების ფესტივალს თავდაპირველად აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო აფინანსებდა. პირველ ორ ფესტივალს სკანდალის გარეშე არ ჩაუვლია, ვინაიდან წარმოდგენილი სპექტაკლები ეხებოდა ტაბუირებულ თემებს. ამის გამო, სამინისტრო ფესტივალის დაფინანსებაზე უარი თქვა და მისი პატრონაჟობა ბათუმის მუნიციპალიტეტმა აიღო საკუთარ თავზე. არც მონოპიესების ფესტივალზე წარმოდგენილი პიესები დადგმულა რომელიმე სხვა ქართული თეატრის სცენაზე.

ქართული თეატრის სცენებზე თანამედროვე ქართული დრამატურგის განუხორციელებლობა რამდენიმე ფაქტორით არის განპირობებული:

მცირე რაოდენობით იწერება ტექსტები თეატრისთვის, ან რაც იწერება, მათი დონე არ აქმაყოფილებს რეჟისორთა მოთხოვნებს.

ხშირია კინოსცენარების გადმოქართულების შემთხვევა. რეჟისორთა გარკვეული ნაწილი ერთმნიშვნელოვნად უარს ამბობს თანამედროვე ქართველ დრამატურგებზე და ისინი კინოსცენარების გასცენიურებით თავად კავდებიან.

შესამჩნევია ტენდენცია, როცა რეჟისორები თანამედროვე დრამატურგთან ერთად გვევლინებიან ტექსტების თანავტორად. ისინი ერთად მუშაობენ და მაყურებელს სწორედ ერთობლივ ნამუშევარს წარუდგენენ.

ტექსტის ავტორი-რეჟისორებიც გვხვდება... ისინი ქმნიან საავტორო თეატრს, სადაც თავად არიან ტექსტის, სცენოგრაფიის და მუსიკის შეძენელები.

მაყურებლის სოციოლოგიური გამოკითხვების (დედაქალაქსა და რეგიონებში) შედეგად გამოვლინდა, რომ მათ სურთ სცენაზე თანამედროვე (უმეტესწილად, კომედის ჟანრის) ქართული პიესის ხილვა. ქართული თეატრების უმრავლესობა არ სწავლობს ბაზარს, მაყურებელს, არ ატარებს მარკეტინგულ კვლევებს. რეპერტუარის აგება, ძირითადად, სამხატვრო ხელმძღვანელის მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული. ხშირ შემთხვევაში, პიესის არჩევისას, თეატრები არ ითვალისწინებენ დასის შესაძლებლობებს და რესურსს. თეატრები არ ფიქრობენ სხვადასხვა მაყურებლის მოთხოვნილებაზე და მათი სურვილების და ზოგადი ინტერესების გათვალისწინებაზე.

ახალი პიესები მეტწილად დედაქალაქის სცენებზე იდგმება. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით სამეცო უბნის თეატრი გამოირჩევა. რეგიონებში თეატრები უფროთ ხიან ახალ, თბილისის სცენაზე ჯერ არ აპრობირებულ პიესებს. თუმცა არის რამდენიმე გამონაკლისი: მაგალითად, რეგიონის თეატრებიდან, ყველაზე მეტად, ახალ ქართულ პიესას თუ სათეატრო ტექსტს ფოთის თეატრის რეპერტუარში ვწვდებით. თანამედროვე ქართველი დრამატურგების პიესებს დგამს ოზურგეთის, ჭიათურისა და ქუთაისის თეატრები. ამ სპექტაკლების მხოლოდ 40% არის წარმატებული, რომელთაც მაყურებელსაც, დროსაც და კრიტიკასაც გაუძლეს.

თანამედროვე ქართველი დრამატურგები

საქართველოს მოსახლეობა დღეისათვის დაახლოებით 3,5 მლნ შეადგენს. ამ პატარა ქვეყნაში 50-მდე სახელმწიფო და კერძო თეატრი ფუნქციონირებს, რომელთაც ამდენივე პროფესიით რეჟისორი ხელმძღვანელობს. მოქმედი, აქტორური დრამატურგების რიცხვი კი სულ რაღაც ათ ერთეულს აღემატება.

თანამედროვე ქართულ დრამატურგიას ავტორთა სამი თაობა წარმოადგენს:

უფროსი თაობის დრამატურგებში მოიაზრებიან — თამაზ ჭილაძე (რომლის პიესებს თითქმის ვეღარ შეხვდებით თანამედროვე ქართული თეატრის რეპერტუარში), გურამ ბათიაშვილი (რომელიც

ისტორიული უანრის პიესებით არის ცნობილი და იდგმება იმ ინტენსივობით, რა ინტენსივობითაც ისტორიული უანრი სჭირდება ქართულ სათეატრო რეჟისურას), რეზო კლდიაშვილი (მისი „იმპერული რეკვიემი“ რამდენიმე წელია წარმატებით მიღის ახმეტელის თეატრში, რეჟისორი ირაკლი გოგია), ირაკლი სამსონაძე (დრამატურგი, რომლის პიესებიც ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევს რეჟისორებში და იდგმება თითქმის ყველა თეატრში უკვე რამდენიმე ათეული წელია) და თამარ ბართათა (დრამატურგი, რომლის პიესები ითარგმნა რამდენიმე ენაზე და დაიდგა რამდენიმე ქვეყნაში, ისევე როგორც საქართველოს თითქმის ყველა თეატრში).

საშუალო თაობის დრამატურგებს წარმოადგენენ – ლაშა ბუღაძე, ბასა ჯანიკაშვილი, დავით გაბუნია, ოთარ ქათამაძე. ამ თაობის ლიდერი ლაშა ბუღაძეა, რომელიც აქტორად წერს ტექსტებს თეატრისთვის. ის დღეს ყველაზე პოპულარული დრამატურგია, რომელსაც იცნობენ არა მხოლოდ თავისი პიესებით, არამედ მოთხოვნებით, რომანებით და სატელევიზიო გამოსვლებით, როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. მისი პიესები დადგმულია ლონდონში, პარიზში, მოსკოვში, კივიში...

ლაშა ბუღაძის პიესები გამოირჩევა კომიზმით, სატირითა და ირონით, სოციალურად მძაფრი პრობლემებით, სარკასტულობით. ამ ავტორმა არაერთხელ მიმართა რეცეფციის ხერხს, ამის მაგალითა „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, „სულიერი არსებები“, „ლისისტრატე“. დაჯილდოებულია მრავალი ეროვნული და საერთაშორისო პრემიით. არის BBC-ის რადიოპიესების კონკურსის გრან-პრის მფლობელი პიესისთვის „ნავიგატორი“. ლაშა ბუღაძე ინტენსიურად თანამშრომლობს თეატრებთან, რეჟისორებთან, რაც მის სათეატრო ტექსტებს უფრო ცოცხალს და ქმედითს ხდის.

ბასა ჯანიკაშვილის დრამატურგია უფრო პოლიტიკური აღვენორიებით და აბსურდული აქცენტებით გამოირჩევა. მის პიესებს დამტკიცებული არის როგორც დედაქალაქის, ისე რეგიონის თეატრებში.

საინტერესოდ ვითარდება დავით გაბუნიას შემოქმედება. ის სამეფო უბნის თეატრმა 25-წუთიანი სპექტაკლების ფესტივალზე – „არდითესტი“ აღმოაჩინა და ავტორი დღემდე ინტენსიურად თანამშრომლობს სამეფო უბნის თეატრთან, როგორც თეატრის ლიტერატურული პროდუსერი. მისი პიესები – „სხვისი შვილები“, „საპნის ოპერა“, „ბეჩავი“, „პოლანდ პოლანდი“ წარმატებით დაიდგა

ქართული თეატრის არაერთ სცენაზე. დავით გაბუნა ინტენსიურად ეწევა მთარგმნელობით საქმიანობას. მან, როგორც დრამატურგმა, რეჟისორ დათა თავაძესთან ერთად იშუშავა სპექტაკლის – „პრომეთე – დამოუკიდებლობის 25 წელი“ ტექსტზე. დათო გაბუნას პიესები დაბეჭდილია დრამატურგის კრებულებსა და თანამედროვე ქართული დრამატურგის ანთოლოგიაში. თავად რეჟისორი დათა თავაძეც რამდენიმე პიესის ავტორია. მისი ტექსტი „დედა ომი“ კი 2015 წელს დაიდგა გერმანიაში, გერმანულ პაუფტმანის თეატრში.

ამ თაობის დრამატურგებს შორის მოიაზრება მსახიობი და რეჟისორი ოთარ ქათამაძე. მან ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში ჯერ სამსახიობო ფაკულტეტი დაამთავრა, ხოლო შემდეგ სწავლა მაგისტრატურაში გააგრძელა რეჟისურის მიმართულებით, რომლის დასრულების შემდეგ სწავლა განაგრძო თბილისში, თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტურაში (დრამის რეჟისურის სპეციალობაზე). დებიუტანტმა დრამატურგმა ორ სხვადასხვა კონკურსში პიესით „აივანი“ (რომელიც ჩეხოვის „ალექსლის ბალის“ ერთგვარი რეცეფციაა) გაიმარჯვა. ის აქტიურად მონაწილეობს უკრაინაში გამართულ დრამატურგთა ფესტივალებში. მისი პიესა „აივანი“ დადგმულია რუსთაველის, ახმეტელის, ახალციხის, ჭიათურის თეატრების სცენებზე. რამდენიმე პიესის დადგმა თავად განახორციელა. არის მონოპიესების საერთაშორისო ფესტივალის დამფუძნებელი. პიესის „დაარქვი რაც გინდა“ თეატრალიზტებული კითხვა მოეწყო Deutsche theatre-ში (გერმანია) და თეატრში „My Bush“ (უკრაინა). აღნიშნული პიესა დაიბეჭდა „თანამედროვე ეპროპული დრამატურგის“ კრებულში. ოთარ ქათამაძე ინტენსიურად თანამშრომლობს რეჟისორ პაატა ციკოლიასთან. მათ რამდენიმე კლასიკური ტექსტის ერთობლივი ადაპტაცია განახორციელეს – „სიყვარულით გაკეთილშობილებული არლეკინი“ (ბათუმის თეატრი), „აიიქ“ (თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრი) და „კალიგულა“ (ფოთის თეატრი). ამ უკანასკნელმა საუკეთესო ახალი ქართული პიესის ნომინაციაში საოცატრო პრემია „დურუჯიც“ დაიმსახურა.

საშუალო თაობის დრამატურგებს მიეკუთვნებიან ასევე ზურაბ პაპაშვილი, თამრი ფხავაძე, ნინო სადლობელაშვილი, დათო ტურაშვილი და სხვები. ისინი ინტენსიურად არ მუშაობენ დრამატურგიაში და, შესაბამისად, მათი პიესები იშვიათად იდგმება ქართული თეატრების სცენებზე.

ახალგაზრდა თაობას წარმოადგენენ დრამატურგები, რომლებმაც ახლახანს გადადგეს პირველი ნაბიჯები ამ სფეროში და გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწიეს. მათ შორის, გამოირჩევა სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორი დავით ხორბალაძე. მისი პირველი პიესა „წუხილი“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, რეჟისორი დავით ხორბალაძე) მაღვევე მოქაცა პროფესიონალებს ყურადღების ცენტრში, ისე როგორც მისი „მკვდარი ქალაქები“ (ფოთის თეატრი, რეჟისორი მიხეილ ჩარკვიანი). საკმაოდ წარმატებულია ახალგაზრდა დრამატურგი, „თემურ ჩხეიძის სახელოსნოს“ კურსდამთავრებული აღექსი ჩილვინაძე, მის პიესებს: – „ოლიმპიური თამაშები“ (სამეფო უნის თეატრი, რეჟისორი ნინი ჩაკვეტაძე) და „მარინა რევია“ (სამეფო უნის თეატრი, რეჟისორი გურამ ღონიაძე) არაერთი წარმატება ხვდა წილად. იგივე სახელოსნო დაამთავრა დათა ფირცხალავამ, დრამატურგის რამდენიმე პიესა წარმატებით განხორციელდა სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. ამ თაობაში მოიაზრებიან პერსპექტიული ავტორები – ლილე შენგელია, ნანუკა სეფაშვილი და სხვები.

თანამედროვე ქართული დრამატურგის თემები და ძირითადი საკითხები

ახალი ეპოქის ქართველი დრამატურგები წერენ დაკარგულ სიყვარულზე, გაუცხოებულ ურთიერთობებზე, გადაგვარებულ ცოლ-ქმრობაზე, ვირტუალურ სამყაროზე, როგორც რეალურის საპირისპიროზე და ახალ დროებაზე, რომელშიც „დაიკარგა“ თანამედროვე ქართველი და ვერაფრით აუღო ალლო ახალ ცხოვრებას. თანამედროვე ქართული დრამატურგის მთავარი თემაა ძალადობა ოჯახში, ქალთა უფლებები. გაეროს ინიციატივით ამ პრობლემაზე არაერთი საინტერესო პიესა დაიწერა, მათ შორის, დავით გაბუნიას „რამდენიმე დამამიმებელი გარემოება“, ერეკლე დეისაძის „FaceFuck“ (რომლის დადგმა ვერც ერთმა რეჟისორმა ჯერ ვერ გაბედა, ვინაიდან პიესის მოქმედი გმირები სექსუალურ უმცირესობას წარმოადგენენ, პიესაც მათ პრობლემებს ეხმიანება) და ლაშა ბუღაძის „ლისისტრატე“, რომელიც რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე დავით საყვარელიძემ განახორციელა, პიესა და სპექტაკლიც რამდენიმე თეატრალური პრემიითა და ჯილდოთი აღინიშნა.

თანამედროვე ქართველი დრამატურგებისთვის აქტუალური თემა მაინც თანამედროვე ადამიანია, მისი ადგილი და როლი თანამედროვე სამყაროში, მისი აწყობები და მომავალი. მისი სულიერი მდგომარეობა და პრობლემები (ლაშა ბუღაძის „ნავიგატორი“, პაატა ციკოლიას „მე მქვია ლალი“, დავით გაბუნიას „ბეჩავი“ და სხვ.).

ერთ-ერთი აქტუალური თემაა რუსული აგრესია. ამ პრობლემას თითქმის ყველა მოქმედი დრამატურგი შეეხო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორაკლი სამსონაძის „ბანანისა და კომშის პუდინგი კრინიკითა და რომით“, ბასა ჯანიკაშვილის „ომიბანა“, თამარ ბართაიას „სარდაფი გორში“, ლაშა ბუღაძის „პრეზიდენტი სტუმრად მოვიდა“, ნესტან-ნენე კვინიკაძის „ფრანგულის გაკვეთილი“. პიესები გვაიმბობენ ომზე, ადამიანებში გამოწვეულ განცდებზე და იმ უარყოფით შედეგებზე, რაც ომს მოაქვს.

თანამედროვე ეროვნული დრამატურგის გადარჩენის პროცესში უმნიშვნელოვანესია ქართველი რეჟისორების როლი. ქართველ დრამატურგებს, როცა მათი პიესები იდგმება, სცენაზე ცოცხლდება, მეტი მოტივაცია უჩნდებათ თეატრებისთვის ტექსტების წერისა.

„მაყურებელს ყოველთვის იზიდავს საინტერესო ამბავი საკუთარ დღევანდელობაზე, წარსულზე, თავგადასავლებზე, გმირობაზე. რეჟისორისა და დრამატურგის შემოქმედებითი ურთიერთობა და მჭიდრო კავშირი (თუნდაც ექსპერიმენტების დონეზე) უაღრესად მნიშვნელოვანია ორივე მხარისთვის. ქართულ თეატრში კი ასეთი ურთიერთობის მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს ვხვდებით.“¹

თანამედროვე ქართველი დრამატურგებიდან ყველაზე პოპულარული და პროდუქტიული აღმოჩნდა ლაშა ბუღაძე. შესაბამისად, ყველაზე წარმატებულ დრამატურგადაც ის ითვლება, რადგან თანამედროვე საქართველოში არ დარჩა თეატრი, მათ შორის აკადემიური, ტრადიციული თუ ალტერნატიული, კერძო, ექსპერიმენტული თეატრები, რომლებმაც არ დადგეს მისი პიესები. ინტერესს ბუღაძის დრამატურგიისადმი არა მხოლოდ სხვადასხვა თაობის რეჟისორები იჩენენ, არამედ მაყურებელიც. ასეთი ინტერესი, პირველ რიგში, განპირობებულია ლაშა ბუღაძის თეატრალური ტექსტების თემების აქტუალობით, პერსონაჟთა მეტყველების მანერით და პიესების სოციალური პათოსით, ნათლად და სადად აწყობილი სიუჟეტური კონსტრუქციით. ბუღაძემ ყველაზე უკეთ იპოვა „ოქროს

¹ <http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2009/07/blog-post.html>

შუალედი“ ღირებულსა და იაფფასიანს შორის. თუ დავაკვირდებით, მისი პიესების უმრავლესობა ერთგვარ რომეიკებს (რეცეფციებს) წარმოადგენს, რაც სრულიად არ აქნინებს მისი სათეატრო ტექსტების ხარისხს, არამედ პირიქით, თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური პროცესების კონტექსტში ორგანულად ეწერება. ლაშა ბუღაძე ახერხებს კლასიკური დრამატურგიის სიუჟეტების მოტივებზე ახალი, ქართული, ორიგინალური თეატრალური ტექსტების შექმნას, მისი ენა მაქსიმალურად დაახლოებულია სალაპარაკო ენასთან. და თუკი თეატრი ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებაა, სცენიდან თანამედროვე ტექსტი უნდა ისმოდეს და არა ახალგაზრდა თაობისთვის თითქმის გაუგებარი და უფროსებისთვის დავიწყებული სიტყვები, როგორც ხშირ შემთხვევაშია. ლაშა ბუღაძის ისტორიული პერსონაჟებიც კი თანამედროვე ენით საუბრობენ.

ჩვენი დროის ქართულ თეატრში ხშირად შეხვდებით თანამედროვე ავტორების ისეთ პიესებს, რომლებშიც მოქმედება დღევანდელობაში მიმდინარეობს, მაგრამ პერსონაჟთა სალაპარაკო ენა იძენად მოძველებულია და მკვდარი, რომ მაყურებელი მის მიმართ ინტერუსს კარგავს. ამას ემატება პერსონაჟთა ხელოვნური ფილოსოფიოსობა დიალოგებში, რაც კიდევ უფრო წყვეტის უშუალო კაგშირს მაყურებელთან.

თანამედროვე ქართველი დრამატურგების სამიზნე აუდიტორიები

თანამედროვე ქართველი დრამატურგების უმრავლესობა პიესებს წერს კონკრეტული რეჟისორებისთვის, კონკრეტულ თეატრებში დასადგმელად. ხშირ შემთხვევაში დრამატურგებმა იციან, რომელი მსახიობები ითამაშებენ მის პიესაში. თუმცა ვხვდებით შემთხვევებს, როდესაც დრამატურგი აბსტრაქტულად წერს პიესას, თავისთვის. თანამედროვე ქართველი დრამატურგების ძირითადი სამიზნე აუდიტორია თეატრის მაყურებელია, და არა მკითხველი; უფრო კონკრეტულად კი, სამიზნე აუდიტორიაა:

ხელისუფლება (პოლიტიკურად აქტუალური თემების შემთხვევაში);

ახალგაზრდა თაობის მაყურებელი (კომედიური უანრის და ახალგაზრდებისთვის აქტუალური თემების შემთხვევაში);

ინტელექტუალური საზოგადოება (ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების შემთხვევაში);

რეჟისორები (დრამატურგები მათ მოთხოვნებს და შენიშვნებს ითვალისწინებენ);

არ არის გათვალისწინებული უმცირესობების (ეთნიკური, რელიგიური, სექსუალური) პრობლემები, მათთვის საინტერესო და აქტუალურ თემებზე მცირე რაოდენობის იწერება და, ფაქტობრივად, არც ერთი წარმოდგენა არ იდგმება.

ქართული თეატრის რეპერტუარი (სახელმწიფო და კერძო თეატრები)

თეატრი, ისე როგორც ზოგადად ხელოვნება, გულისხმობს ორ მხარეს: პროდუქტს და მომხმარებელს. მაყურებლის გარეშე წარმოუდგენელია თეატრი, მათ შორის მხოლოდ ორმხრივი ურთიერთობა უნდა იყოს. თეატრისა და მისი მომხმარებლის დამოკიდებულება და ურთიერთობების ფორმები კონკრეტული დროის სოციალური ფაქტორით უნდა იყოს ნაკარნახევი. პოლიტიკურ-სოციალური ატმოსფერო პირდაპირ აისახება თეატრის შინაარსზე და, შესაბამისად, მაყურებელზეც. მუდმივად იცვლება თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის ფორმები, დამოკიდებულებები, ტრანსფორმაციას განიცდის მაყურებლის ინტერესების ხარისხი და მოთხოვნები თეატრის მიმართ. ფაქტია, რომ ქრონომეტრაჟით დიდ სპექტაკლებს მაყურებელი აღარ წყალობს. დაჩქარებული რიტმის ეპოქაში პუბლიკა სწრაფრიტმიან და სანახაობით გაჯერებულ წარმოდგენებს ითხოვს. ამის გამოა, რომ დღეს მაყურებელი თეატრში გასართობად, დროის მოსაკლავად უფრო დადის, ვიდრე სტრუქტურულად გამართული წარმოდგენის სანახავად. თავის მხრივ, თანამედროვე ქართული თეატრი ცდილობს გეზი მაყურებლის მოთხოვნებზე აიღოს. მაგრამ მისი რეპერტუარი საზოგადოების მხოლოდ ერთ ნაწილზეა გათვლილი, შესაბამისად სპექტაკლების თემატიკა, დადგმების სტილი და მანერა, თამაშის ხერხები, ძირითადად, ერთფეროვანია. ბოლო პერიოდში ქართულ თეატრს, საკუთარი თავის გადარჩნის მიზნით, ბევრ დათმობაზე მოუწია წასვლა. დგამდა იმას, რაზეც იყო მოთხოვნა, ინტერესი კი ხშირ შემთხვევაში, სამწუხაროდ, მდარე ლიტერატურის ინსცენირებაზეა. პრიმიტიულ, ცარიელ, არაფრისმთქმელ სიუჟეტზე აგბული სპექტაკლების მთელი კასკადი შეიქმნა ბოლო პერიოდის

ქართულ თეატრში. მათი უმრავლესობა მოქმედ რეპერტუარს ვერ შერჩა ისე, როგორც მსგავსი ფორმის სატელევიზიო პროექტები და შოუპროგრამები, თუმცა ნიჭიერი რეჟისორების მიერ დადგმული სპექტაკლები გაცილებით დიდხანს ცოცხლობს სცენაზე.

პროცესი ორმხრივი იყო, გადაჩვეულ თეატრს მიეჩია მაყურებელი, შესაბამისად, თეატრი გადარჩა, სამაგიეროდ, მაყურებელი მიეჩია მხოლოდ კომედიური, ვოდევილური უანრის და სპეციფიკური თემატიკის (ძირითადად, ნარკომანია, ახალგაზრდული და სოციალური პრობლემები) სპექტაკლებს. ამასობაში, ქართულმა თეატრმა უპირველესი ფუნქცია დაკარგა და იგი იქცა გარკვეული სოციუმის იაფფასიანი დაკვეთების საჭრელ მანქანად. ბოლო პერიოდში ქართულმა თეატრმა თითქოს ისტორიული – გამომაფხიზლებლის და აღმზრდელის ფუნქციაც დაკარგა. რეჟისორები დგამენ ისეთ თემებზე სპექტაკლებს, რაც თავად არ აღელვებთ. დგამენ კლასიკას ისე, რომ ვერ პასუხობენ კითხვაზე: – რატომ ეს პიესა და რატომ დღეს? სწრაფი პერიოდულობით ხორციელდება ზედაპირული, არაფრისმოქმედი, უშინაარსო სპექტაკლები. ქართულმა თეატრმა საბჭოთა პერიოდში გვერდი აუარა იმ მიმდინარეობებს, რომელთაც ადგილი პქნედა ევროპის თეატრებში და ახლა ერთბაშად ინაზღაურებს ამ დანაკლისს, (ზოგი ხელოვნურად, მოდას აყოლილი; ნაწილი, საკუთარი შემოქმედებითი გზიდან გამომდინარე, ძიებისას, ლოგიკურად, თავისით მივიდა ავანგარდულ ფორმამდე), ამიტომაც, მასში ნათლად შეინიშნება ორი ნაკადი: ერთი ავანგარდულ-ექსპერიმენტული და მეორე – ტრადიციული.

2016 წლის მონაცემებით, საქართველოში 46 თეატრი ფუნქციონირებდა, მათგან 38 სახელმწიფო თეატრი (ყველა ტიპის), ხოლო 6 კერძო. სახელმწიფო და კერძო თეატრების რეპერტუარები შეინარსობრივად და კონცეპტუალურად დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუ არ ჩავთვლით საოპერო, საბალეტო და პანტომიმის თეატრებს, რომლებიც სხვა სპეციფიკით მუშაობენ. რაც შეეხება საბავშვო და საყმაწვილო თეატრებს (მათ შორის, თოჯინების თეატრები), მათი რეპერტუარი ძირითადად საბავშვო პიესებისგან შედგება, თუმცა აქაც შესვდებით უფროსი თაობის მაყურებლისთვის დადგმულ სპექტაკლებს, ისე როგორც დრამატული თეატრების რეპერტუარებში – საბავშვო პიესებს.

ქართული თეატრის რეპერტუარზე თვალის გადავლებისას

პირველი, რაც თვალშისაცემია, არის დრამატურგის არჩევანი. შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ქართველ რეჟისორებს მწირი ბიბლიოთეკა აქვთ და ახასიათებთ ერთგვარი ამოჩემება, გნებავთ, მიმბაძველობა. ერთი რომ გარკვეულ პიესას დგამს, იმავე სეზონში სხვა, ოღონდ მეზობელ თეატრში დგამს იგივეს. რეჟისორები ხშირად იმეორებენ მრავალგზის დადგმულ, კარგად ცნობილ და სხვადასხვა სცენაზე მორგებულ პიესებს. შთაბეჭდილება რჩება, რომ ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა არ იცნობს არც თანამედროვე ქართულ და არც უცხოურ დრამატურგიას, ან მიზანმიმართულად არიდებენ თავს მათვის (და ზოგადად ქართული თეატრისოფის) უცნობი პიესების დადგმას. დავუშვათ ვარიანტი, რომ მწირია არჩევანი თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში, ან არ აკმაყოფილებთ ჩვენს რეჟისორებს ქართველი დრამატურგების პიესები, სამაგიეროდ, ხომ დიდი არჩევანია თანამედროვე უცხოურ დრამატურგიაში. ამ შესაძლებლობას ჩვენი რეჟისორები თითქმის არ იყენებენ.

ასევე ხშირია საბჭოთა პერიოდის ქართულ თეატრში კარგად აპრობირებული კომედიების დადგმა, რომლებსაც რეჟისორები „თანამედროვე“ ტექსტით „ავსებენ“

და შედეგად ვიღებთ სრულიად სხვა ნაწარმოებს, რომელშიც დარღვეულია არა მხოლოდ დრამატურგიული ხაზი, არამედ პიესის სათქმელიც, იცვლება თემა და კონტექსტი, იკარგება ჟანრი. რეჟისორების ნაწილმა, ტექსტის სცენურ ინტერპრეტაციაში, მიმართა პოპულარულ ხერხებს, გაცვეთილ და გაშიფრულ სცენურ მეტაფორებს, პლაკატურობას.

ქართულ თეატრში საეჭვოდ მომრავლდა ერთგვარი ეთნოგრაფიზმი, პრობლემათა ვიწრო სპექტრში განხილვა. თვალშისაცემია პრობლემის ლოკალური ჭრილით დასმა, შემოსაზღვრულ-ჩაკეტილ სივრცეში წარმოჩენა. წარმოდგენილ სპექტაკლებში ვხვდებით კილოკავზე, დიალექტზე მოსაუბრე პერსონაჟებს, რაც ძალიან აახლოებს და ანათესავებს თეატრს XIX საუკუნის ან თუნდაც საბჭოთა ეპოქის უკვე მივიწყებულ და ისტორიას ჩაბარებულ სტილისტიკასთან. დრამატურგიაში (ან პროზაულ ტექსტში) დასმული პრობლემების განზოგადებისა და მისი მასშტაბურად გააზრების ნაცვლად, რეჟისორები თავიანთ დადგმებში დასმულ პრობლემებს ჭუჭრუტანიდან, ჩაკეტილ-შემოსაზღვრული სივრციდან უყურებენ. გასაგებია, რომ სპექტაკლის ავტორი ითვალისწინებს მაყურებელს, განსაკუთრებით რეგიონში,

სადაც აქტუალურია მაყურებლის მოზიდვის საკითხი, მაგრამ ამასობაში თეატრი კარგავს თავის ფუნქციას და ემსგავსება მხოლოდ გასართობ შოუს, უფროსი და საშუალო თაობის რეჟისორებში თითქოს გაქრა ახლის ძიების, ახალი სამყაროს შეცნობის პროცესი, თავს ვარიდებთ ექსპერიმენტებს და ინერციით ვებდაუჭებით ძველს. საბერძნეროდ, აქა-იქ, მაგრამ მაინც შეხვდებით „თეორი ყვავვით“ გამორჩეულ დადგმებს, რომელსაც, ძირითადად ახალგაზრდა რეჟისორები ახორციელებენ, თუმცა მსგავსი დადგმები დიდხანს ვერ რჩება რეპერტუარში, რადგან პროცესს ისტორიაზური ხასიათი არ აქვს. არადა, ქართულ თეატრში არის რესურსი, რომელსაც ძალუებს ჩვენი ღროის თანამედროვე თეატრის შექმნა.

თანამედროვე ქართული თეატრი რჩება, ძირითადად (კონკრეტული გამონაკლისების გარდა), ტრადიციულ, ერთფეროვან (ფორმისა და ესთეტიკის თვალსაზრისით), კარგა წნის ისტორიის კუთვნილებად ქცეულ თეატრად. სპექტაკლების უმრავლესობა გამოიყერება როგორც სამუზეუმო ექსპონატი, ანტიკვარული სტილის დეკორაციით, მასობრივი სცენებით, ყალბი განცდებით, პათეტიკით, ტაშისთვის გამიზნული საცეკვაო და მუსიკალური ნომრებით, ნაცნობი მიზანსცენებით, საბჭოთა სასკოლო გამოსაშვები ღონისძიებისთვის დამახასიათებელი ფორმით.

ქართული თეატრის რეპერტუარში ერთდროულად შეხვდებით ქართულ და უცხოურ კლასიკას, თანამედროვე ქართულ და უცხოურ პიესებს.

რესთაველის თეატრში, რომელსაც ერთდროულად სამი სცენა აქვს, სათეატრო სეზონის განმვლობაში რეალურად ნაკლები სპექტაკლი იდგმება, ვიდრე ამ თეატრის რესურსით არის შესაძლებელი. რეპერტუარში ბევრი ძველი და ცოტა ახალი სპექტაკლია, მათ შორის აღსანიშნავია, ბერტოლდ ბრეხტის „დაკანონებული უკნონიბა“ (რეჟისორი რობერტ სტურუ) და ლაშა ბუდაძის „ლისისტრატე“ (რეჟისორი დავით საყვარელიძე). უფრო მრავალფეროვანი რეპერტუარი აქვს მარჯანიშვილის თეატრს, რომლის სამივე სივრცე მუდმივად დატვირთულია. დღეისათვის მარჯანიშვილის თეატრის რეპერტუარში 60-მდე მოქმედი სპექტაკლია, რომელთაგან აღსანიშნავი მხოლოდ რამდენიმეა, მათ შორის, თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები: „გრონპოლმის მეთოდი“ და „არტ-ხელოვნება“, ლევან წულაძის სპექტაკლები: „უოლო“, „შეშლილის წერილები“, „ტარტიუფი“,

„როგორც გენებოთ“ და ახალგაზრდა რეჟისორ მიხეილ ჩარკვიანის „კატარინა ბლუმის შელახული ღირსება“.

მრავალფეროვანი და სპექტაკლებით უხვი რეპერტუარი აქვს თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს. ამ თეატრის სამ მოქმედ სცენაზე (დიდი, მცირე, ექსპერიმენტული) შეხვდებით სპექტაკლებს როგორც ბავშვებისთვის, ასევე მოზარდებისა და უფროსი თაობისთვის. რეპერტუარშია როგორც ქართული, ისევე უცხოური კლასიკა, თანამედროვე ქართული, უცხოური საბავშვო და უფროსი თაობისთვის განკუთვნილი პიესები. მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მოქმედ რეპერტუარში 80-მდე სპექტაკლია.

მკვეთრად კონცეპტუალური და გამოკვეთილი სარეპერტუარო პოლიტიკა აქვს სამეფო უბნის თეატრს, რომელიც ქართულ თეატრში ჯერ არდადგმულ უცხოურ თუ ქართულ კლასიკას, ან თანამედროვე პიესებს დგამს. შესაბამისად, მაყურებლის და პროფესიონალების ინტერესი ამ თეატრის ნამუშევრების მიმართ განსაკუთრებით დიდია. ძირითადად, კინოეკრანიზაციების სცენურ ვერსიებს შეხვდებით დამოუკიდებელი და კერძო „თავისუფალი თეატრის“ რეპერტუარში, რუსულ კლასიკას და თანამედროვე რუსულ დრამატურგიას სთავაზობს მაყურებელს თბილისის გრძილებოვის თეატრი. საკმაოდ საინტერესო რეპერტური აქვს თბილისის მუსიკისა და დრამის თეატრს. ამ თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვანია და ორიენტირებულია ხარისხიანი დრამატურგიის სცენურ ინტერპრეტაციაზე. ძირითადი აქცენტი უცხოურ კლასიკასა და თანამედროვე უცხოურ დრამატურგიაზეა დასტული. ამიტომაც ამ თეატრის რეპერტუარში შეხვდებით ევროპიდეს „მედეს“ (რეჟისორი მიხეილ ჩარკვიანი), შექმანირის „მაკეტთსა“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარს“ (რეჟისორი დავით დორიაშვილი), მაკდონას „ბალიშის კაცუნას“ (რეჟისორი დავით დორიაშვილი) და კეიინს „წყურვილს“ (რეჟისორი დავით ხორბალაძე). ასეთივე ჭრელი რეპერტუარი აქვს თბილისის ახმეტელის თეატრს, რომლის ხელმძღვანელიც, ახალგაზრდა რეჟისორი ირაკლი გოგია, რეპერტუარს კოპროდუქციებზე აგებს, რითაც მუდმივად ცვლის გამოცდილებას სხვადასხვა კულტურის და ესთეტიკის თეატრებს შორის. ამ თეატრში შეხვდებით კლასიკის ორიგინალურ და თანამედროვე ინტერპრეტაციებს, ასევე თანამედროვე დადგმებს თანამედროვე პიესების მიხედვით.

რეგიონის თეატრებიდან ყველაზე აქტიური თეატრებია —

ფოთის და გორის თეატრები. მათ საინტერესო და მრავალფეროვანი რეპერტუარი აქვთ. ამავდროულად, მათი სარეპერტუარო პოლიტიკა კონკრეტულ და მაყურებლისთვის ნათელ კონცეფციას ემსარება. ამ თეატრების მიმართ მაყურებლის ინტერესი ყოველთვის დიდია, ვინაიდან აქ შეხვდებით არა მხოლოდ ახალი ქართული პიესების სცენურ ვერსიებს, არამედ კლასიკური ნაწარმოების თანამედროვე, ორიგინალურ და განსხვავებულ სცენურ ინტერპრეტაციებს.

(გაგრძელება იქნება)

თამარ ცაგარელი,

თეატრმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის ღოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

ქართული ხალხური ცეკვა თეატრალურ ანთროპოლოგიაში

როგორც ცნობილია, გლობალიზაციის არსი გულისხმობს ეთნოსების, საზოგადოებების, სახელმწიფოებისა და სხვადასხვა განსხვავებული ცივილიზაციის დაახლოებასა და ურთიერთ გამდიდრებას, მათ პარმონიულ თანაცხოვრებას ერთიან სამყაროში. პრობლემა იმაშია, რომ გლობალიზაციის იდეალური თეორიული მოდელი ჯერჯერობით საკმაოდ განსხვავდება მიმდინარე პროცესის რეალობაში არსებული ვარიანტისაგან. „რეალობა გვაჩვენებს, რომ სხვადასხვა კულტურის მრავალფეროვნებით ურთიერთ გამდიდრების ნაცვლად ვითარდება და მკვიდრდება ტოტალური უნიფიკაცია, რამაც შეიძლება გამოიწვიოს სხვადასხვა ეროვნული კულტურული ფასეულობის ნიველირება და განადგურება“¹! მიუხედავად იმისა, რომ გლობალიზაციის იდეაში კულტურათა დაილოგი იგულისხმება, რეალობაში მივიღეთ მხოლოდ მონოლოგი. რაც, პირველ რიგში და ძირითადად, გამოიხატება დასავლური ცივილიზაციის მიერ დღეისათვის ჩამოყალიბებული სოციალური კონცეფციებისა და კულტურული ფასეულობების გავრცელებასა და დამკვიდრებაში. ამავე დროს, თანამედროვე სამყაროს ჯერ კიდევ აქვს ყველა შანსი იმისა, რომ შეინარჩუნოს ცივილიზაციათა და კულტურათა მრავალფეროვნება, რაშიც განსაკუთრებული მისია აკისრია სხვადასხვა ერის ტრადიციულ კულტურებს. და აյ სწორედ თეატრალურ ხელოვნებას მკვეთრად განსაზღვრული როლი შეუძლია ითამაშოს.

ჩვენს ქვეყანას მრავალსაუკუნვები ისტორია აქვს, ქართველები ერთ-ერთი უძველესი ტრადიციული კულტურის მქონე ერი ვართ. იმის გამო რომ არასდროს არ გამოვირჩეოდით მრავალრიცხოვნებით, ხშირად ვიყავით დაპყრობილი მეზობელი იმპერიების მიერ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შევძელით შეგვენარჩუნებინა ჩვენი იდენტობა,

¹ Panos Mourdoukoutas. The Good, The Bad, And The Ugly Side of Globalization, <https://www.forbes.com/sites/panosmourdoukoutas/2011/09/10/the-good-the-bad-and-the-ugly-side-of-globalization/#7e167f63483f>.

თვითმყოფადობა, რელიგია და კულტურა. როგორც ცნობილია, სსრკის დაშლის შემდეგ მოვიპოვეთ დამოუკიდებლობა და ისევე, როგორც სხვები, ვდგავართ მეტად რთული ამოცანების გადაწყვეტის წინაშე, როგორ და რანაირად მოვახერხოთ იდენტიფიცირება დღევანდელ დროში? როგორ გაეხდეთ თანამედროვე ცვალებადი სამყაროს ორგანული და ოვითქმარი ნაწილი ისე, რომ ამასთანავე შევძლოთ ჩვენი ტრადიციული კულტურისა და ფასეულობების შენარჩუნება? სხვადასხვა ხასიათის პრობლემები გვაიძულებს ახლებურად გავიაზროთ და განვსახვლვროთ აქმდე თითქოსდა უკვე გარკვეული ცნებები, როგორებიცაა, მაგალითად: ეთნიკური და ნაციონალური იდენტობა, დაფუძნებული ეროვნული ფასეულობებიდან გამომდინარე ქცევის ნორმებსა და ერების მრავალსაუკუნოვან ისტორიულ ტრადიციებზე, რომელთა გარკვეული ნაწილი აღმოცნებულია რიტუალზე. „სხვადასხვა ადგილის, დროის და ტრადიციის მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპი. ეს პრინციპი ერთი საერთო წერტილი – რიტუალია, რომელიც ყველა ერის ისტორიის საფუძველშივე ძევს. რიტუალური ფორმები ხომ უძველესი ხელოვნების წინარე სახეა, რომელიც, როგორც ცნობილია, პირდაპირ უკავშირდება თეატრს, სათეატრო ხელოვნებას“¹. რიტუალის შექმნის მექანიზმი ხომ „მიმზისი“, „მიბაძვა“, რაც ამავე დროს თეატრალური წარმოდგენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. არისტოტელე იზიარებდა სამართლიან შეხელულებას, რომ თამაში და მისწრაფება წაბაძვისკენ სულის ყველაზე უფრო ადრინდელ და ელემენტარულ აღზნებას მიეკუთვნება. ვიყენებთ ტერმინს ტრადიციული თეატრალური ფორმები და ამ ტრადიციულ თეატრალურ ფორმებში ვიაზრებთ და ვგულისხმობთ ისეთ ტრადიციულ სათეატრო ფორმებს, როგორებიცაა – პერის ოპერა ჩინეთში, კაბუკი, ნო, კოგენი – იაპონიაში, ინდონეზიაში თეატრი ცამი, სარიტუალო თეატრი ტიბეტში, ფლამენკო ესპანეთში და ასე შემდეგ. მნიშვნელოვანია, რომ კვლევებში დაფიქსირდეს ქართული ცეკვა, როგორც ქართული, ტრადიციული სათეატრო ფორმა, რადგანაც ეროვნული ცეკვა არის ჩვენი თვითგამოხატვის საშუალება სხულით, ვიზუალით და უნდა შევეცადოთ, ქართული ცეკვის შესწავლა განვავითაროთ იმ კვლევის კუთხით, რასაც

¹ Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. 2nd Edition, 2008, P. 32

შეისწავლის ეუჯენიო ბარბა მსოფლიო სათეატრო ანთროპოლოგიით, რადგანაც, როგორც ცნობილია, ქართული ცეკვა ჩვენი იდენტობის აღმწერელია და მისი კვლევა, ცეკვების ცალკეული ელემენტების, პლასტიკური მონახაზების წარმოჩნდა, საშუალებას მოვცემს, ჩვენი ტრადიციები ანთროპოლოგიურ ჭრილში განვიხილოთ, რითაც ის საკუთარ ადგილს დაიკავებს „სათეატრო ანთროპოლოგიის ლექსიკონში“.

თუ თვალს გავადევნებთ ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებას, მის კავშირს ხელოვნების სხვა დარგებთან – განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნებასთან ვნახავთ, თუ როგორ ტრანსფორმირდებოდა ქორეოგრაფიული გამოშვახველობითი საშუალებები. ისტორიულ-ყოფითი ცეკვების წარმოშობა ხალხური ესთეტიკური ფორმის განვითარებამ განაპირობა. აქ მკვეთრად ჩანს ადგილმდებარეობის კლასიფიკაცია – მოძრაობის, კოსტიუმის, მუსიკის სპეციფიკა, რომელიც დამოკიდებულია ადამიანის ყოფაზე.

ჩვენამდე მოღწეული არქეოლოგიური და უძველესი ლიტერატურული ძეგლებით დასტურდება, რომ ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ისტორიული წინამორბედი ყოფილა სამონადირეო ცეკვა, ნაყოფიერების ღმერთის – მთვარის („შუშპა“) პატივსაცემად შესრულებული რიტუალური ფერხული. უძველესი ფერხულის რიტუალურ ხასიათს ატარებს თრიალეთის გათხრების დროს აღმოჩნდილი ვერცხლის ფიალის გამოსახულება (ძვ. წ. II ათასწლეული), ნიღბებიან მონადირეთა ფერხული, რომელიც, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, სვანური ნადირობის ღვთაების – დალისადმი უნდა იყოს მიძღვნილი. სვანეთში დღემდეა შემორჩნილი: „სამონადირეო ფერხული“, „ლეგმჩილი“, „ბეთქილის ფერხული“ და სხვა. კოლხურ მონეტებსა და ქართლში ნაპოვნ სპილენძის მონეტებზე გამოსახული მოცეკვავე (ხარის ნიღბით) – იმდროინდელ ქართველ ტომებში სანახაობათა კულტურის არსებობაზე მეტყველებს. ჩვენში სანახაობითი კულტურის უძველეს ტრადიციას, არქეოლოგიურ მონაპოვრებთან ერთად (და უპარატესადაც), ენობრივი მონაცემებიც ადასტურებს. ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის საშუალებით საერთო ქართველურ დონეზე აღდგება სანახაობითი კულტურის (სიმღერა - ცეკვის, საკრავების და ა. შ) ტერმინები, მაგალითად: ბირ – ქართველად: ბირ-ბირ-ებ-ა „სიმღერა“, მეგრულ დალექტზე: ბირ – ვ-ი-ბირ-ქ „ვმღერი“; ბირ-ა „სიმღერა.“ ლაზურად: ბირ-ვ-

ი-ბირ „გმლერი“; ბირ-აფ-ა/ო-ბირ-უ „თამაში; სიმლერა“; სვანურად: ბრი-ლი/ბრ-ალ-ი „სიმლერა“; ლა-ბრ-ალ „სამლერი; სიმლერა“; ცეკვა – ქართულად: ცეკ/ცეკ-ზ-ა, მეგრულად: ჩაკ – ჩაკ-ალ-ი. სულხან-საბა ორბელიანი სიტყვის კონაში ასე წსნის ცეკვას: „ცეკვა ფეხის თითებით როკვა“ – „ფეხის ბაკურით ხმაურით, რხევით სიარული“. მი-ჩაკ-ალ „ხმაურით, რხევით მიდის“¹.

ცნობილია, რომ უძველეს თეატრალურ სანახაობებს მიეკუთვნება წალენჯიხის ფრესკაზე გამოსახული მოცეკვავე ქალი, სვეტიცხოვლის ტაძარში სამხრეთ კედელზე შესრულებული ფრესკა: მოცეკვავე ქალთა ფერხული, მოცეკვავე სოლისტი და მუსიკოსთა ორი გუნდი. ფერხულების ზოგადი ელემენტები მოიცავს მოძრაობების სპირალურ კომპლექსურობას, გამეორებით რევერსიებს (ერთ მხარეს ბრუნვას, შეჩერებას და შემდეგ საპირისპირო მხარეს ტრიალს), თითქოსდა, განმეორებადი წინააღმდეგობების გამო შეჩერებების შემდეგ ხელახალ ფორმად ქმნას, რომლებიც სიმბოლურად შეიძლება დახვეულ ბილიკებს წარმოადგენდნენ. მისადგომები საკრალურ ცენტრში როული იყო და გმირს (ამ კონკრეტულ შეთხვევაში მონადირეს) უნდა დაეძლია ლაბირინთული სინქლეუბი. სწორედ საფერხულო სიმღერების ქორეოგრაფია ლაბირინთული კონსტრუქციების სიმბოლიზმს ავლენს. ამგვარად, აღნიშნული ფერხულის ტექსტი ქალღვთაებისადმი მოწოდებაა; ხოლო რაც შეეხება საფერხულო ცეკვის ქორეოგრაფიას, ის მნელი გზის სირთულეთა მაგიური დაძლევის საშუალებაა, რომელიც უნდა დახმარებოდა მონადირეს გზის გავლაში. „რას შეიძლება უკავშირდებოდეს სამონადირეო ციკლში ჩართული ფერხული და რისი სიმბოლო შეიძლება იყოს იგი? ამაზე შეიძლება ტექსტმა გვიპასუხოს, რომელიც, რეალურად, ქალღვთაების ინვოკაციაა და შესრულების წესმა, რომელსაც მოცეკვავები ასრულებენ. ორივე, როგორც ვერბალური, ასევე არავრბალური ქმედება ერთმანეთს ავსებს და ეხმარება და ორივე ერთად – მონადირეს. საფერხულო მოძრაობებით „დახატული“ ფორმა, ჩვენი აზრით, შესაძლოა იდენტიფიცირდეს ლაბირინთობან, ხოლო ცეკვა – ლაბირინთულ ცეკვასთან. აღნიშნულ კონკრეტულ სიტუაციაში ცეკვის მიზანია გაამსხვევოს მონადირე და გაუძღვეს მას უხილავ ბილიკზე, რომელიც წარმავალიდან წარუვალ სფეროში

¹ ფენრიხი პ., სარჯევლამე ჭ., ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი, 2000, გვ. 626

მიქმართება (შდრ. შამანების ცეკვას, რომელიც ეხმარება შამანს გავიდეს სულიერ სამყაროში ან შიგას ცეკვას ცეცხლოვან წრეში, რომელიც შესაქმეს უკავშირდება). მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ინვოკაციის შემცველი ფერხული? თუ გავითვალისწინებთ საკრალური ცეკვების სხვადასხვა ფუნქციას და, ასევე, თუ მსედველობაში მივიღებთ იმ გეომეტრიულ ნახაზს, რომელიც ამ ცეკვებით იქმნება, მაშინ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნულ საფერხულო საკრალური ცეკვის მიზანი იყო იმ ბილიკის, იმ გზის დახატვა, რომელიც უნდა გაევლო მონადირეს და რომელიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც ლაბირინთული ცეკვა (ცეკვა-ლაბირინთი) ან სულიერ სამყაროში გასასვლელი სიმბოლური გზა. საკრალური ცეკვის მიზანი იყო გაემზნევებინა მონადირე და გაეცილებინა იგი უხილავ ბილიკზე, რომელსაც ის უნდა გაეყვანა წარმავლიდან წარუევალ სამყაროში“¹

ქალთა ცეკვის ჩამოყალიბებაში წარმართობის დროის ცეკვა „სამაიამ“ დიდი როლი ითამაშა, მას სამი მოცეკვავე ასრულებს („სამთა გვამთა“ – ვახტანგ ბატონიშვილი) და ეძღვნება ნაყოფიერების ღმერთს – მთვარეს. ტერმინი „სამაია“ სულხან საბა ორბელიანის განმარტებით აღნიშნავს „როკვას, შუშმპარს“.² დროთა განმავლობაში „სამაიამ“ დაკარგა რიტუალურ-საკულტო მნიშვნელობა. სიმბოლოთა კვლევისა და რელიგიის ისტორიის შესწავლაში მნიშვნელოვანია კარლ გუსტავ იუნგის ნაშრომი – „ფსიქოლოგია და რელიგია“, სადაც ავტორი, თავის მრავალწლიანი პრაქტიკიდან გმომდინარე, პოულობს ე. წ. სურათ-ხატებს (არქეტიკებს), არაცნობიერის მნიშვნელოვან ფაქტორებს, რომლებიც ადამიანის ეგზისტენციას განსაზღვრავენ. ეს სურათ-ხატები დაკავშირებულია ცივილიზაციის ადრეულ ეტაპზე გაჩენილ რწმენა-წარმოდგენებთან, რიტუალებთან და მთებთან. იუნგი ამ ნაშრომში ეხება სამების, როგორც სამის ცნებას, რომელსაც დოგმატურ პრინციპად განიხილავს: „ადამიანის არსის პოტენციალში ჩადებულია – გონების, გრძნობისა და სხეულის პრინციპი... ყოველი ერთი კონკრეტული ადამიანი, მსგავსად აბსოლუტისა, ატარებს ამ აბსოლუტურ შინაარსს სამებისა,

¹ აბაკელია ნ., „ორნამენტიზებული“ დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე. <https://semioticsjournal.wordpress.com/tag/სიმბოლო/>

² ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, 1949, გვ. 359

ხოლო ეპოქალური თვალსაზრისით, იყო დრო, როცა ადამიანთა კოლექტიური განვითარების დონე ფიზიოლოგიურ, ინსტინქტურ არსებობას ვერ სცდებოდა და, სოციუმის წყობის მოდელი გახლდათ მხოლოდ მკაცრ კანონზე დაფუძნებული, რომელსაც ქრისტიანულ რელიგიაში ძეველი აღთქმის პერიოდს უწოდებენ, როდესაც ადამიანთა თანაარსებობას ძლიერი მარეგულირებელი სისტემა სჭირდებოდა, რათა კოლექტიური განვითარების ინსტინქტის ეტაპი სწორად გაევლო რასას... დააკვირდით – ჩვენ აქ ხაზს კოლექტიურ განვთარებას ვუსვამთ, და არა ინდივიდუალურს, რადგანაც ყოველ ეპოქაში იყვნენ ინდივიდები, რომლებიც გადიოდნენ განვითარების სამ ძირითად ეტაპს და ისინი, ისტორიას, ე. წ. ავატარებად შემორჩნენ, რომლებმაც ეპოქალური იდეოლოგიები შექმნეს და მაგალითები მისცეს ხალხს“¹ იური ლოტმანი წერდა, რომ რიტუალი წარმოადგენს მექანიზმს, რომლის საშუალებითაც ხდება ინდივიდის თანაზიარება ჯგუფურ ხსოვნასთან. რიტუალში მთავარ როლს თამაშობს ხსოვნის ორგანიზება. ამიტომ ის ქმნის მუდმივ ორგანიზებად სისტემას, რომელიც მკვეთრად ზღუდავს ან საერთოდ არ ტოვებს სივრცეს ევოლუციისათვის. რიტუალი ართმევს ცალკეულ ინდივიდს ინდივიდუალური მოქმედების უნარს და აბსოლუტურად წინასწარ განსაზღვრულს ხდის ამ უკანასკნელს. რიტუალი შეიძლება იყოს საკრალური ქმედება, რომელიც საგნებს ანიჭებს განსაკუთრებულ სიმბოლურ თვისებებს.

ამჟამად ჩვენში გავრცელებული „სამაია“ სამეულის პრინციპზეა აგებული და თეატრალიზებული ფორმით ასრულებენ ქალთა ჯგუფები (ტრადიციული ფორმით გვხვდება ა. ბალნჩივაძის საბალეტო სკექტაკლში „მთების გული“).

მიწათმოქმედებისა და მეცნოველეობის განვითარებას მოჰყვა ახალი ადათ-წესების ჩამოყალიბება, რომლებიც აისახა მაგიური ხასიათის რიტუალურ ცეკვებში „მელია-ტელეფია“, „ფერხულ-ოსხეპუე“, „ორსართულიანი ფერხული“, („ზემყრელო“, „აბარბარე“, „მირმიქელა“ და სხვ.). აგრარული შინაარსის მასკარადი „ბერიკაობა“, „მფერხაობის დღე“ და სხვ. ბუნების მწარმოებელი ძალებისა და მათთან დაკავშირებული შრომით პროცესებს ეძღვნება.

მასობრივ ცეკვებთან ერთად ძველთაგანვე არსებობდა

¹ Jung C.G., (Carl Gustav 1875-1961.), Psychologie und religion. Die Terry lectures, 1937, gehalten an der Yale university, Zurich und Leipzig, Rascher verlag, 1942, P. 190

ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული წყვილთა ცეკვები. წყვილთა ცეკვის ფორმის განვითარებისათვის ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნიდა სინთეზური თეატრალური სანახაობა „სახიობა“, რომელიც წარმართობის დროის დიდი დღესასწაულების თანმხლები ელემენტი იყო. სახიობის მხატვრული განვითარების პროცესში ჩამოყალიბდა რომანტიკული შინაარსის განსაკუთრებული დიალოგური ფორმა, რომელიც სრულდებოდა სალექსო იმპროვიზაციით, ე. წ. ქალვაჟიანით.

წმინდა საცეკვაო ელემენტების შერწყმამ ადათ-წესებისა და თამაშობების რიტუალებთან განაპირობა ისეთი ცეკვების შექმნა, როგორებიცაა: „ქართული“, „განდაგანა“, „ხორუმი“, „ფერხულორსართულა“, „სამაია“, „ხანჯლური“, „მთიულური“, „მთიულური დავლური“, „ბაღდადური“ და სხვა. ეს ცეკვები თავისებური „აღმოჩენა“ იყო ქართულ ქორეოგრაფიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია; ხალხური საწყისები, თბ., 2018
 - ფენრიხი ჰ., სარჯველაძე ზ., ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 2000
 - ნინო აბაკელია. „ორნამენტიზებული“ დრო და სივრცე საქართველოს ტერიტორიაზე დაცულ ბრინჯაოს არტეფაქტებზე. <https://semioticsjournal.wordpress.com/tag/სიმბოლო/>
 - ორბელიანი სულხან-საბა, სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, თბ., 1949
 - Лотман Юрий. Культура начинается с запретов. М., 1989
 -
 - Jung, C.G., (Carl Gustav 1875-1961.), Psychologie und religion. Die Terry lectures, 1937, gehalten an der Yale university, Zurich und Leipzig, Rascher verlag, 1942
 - Panos Mourdoukoutas. The Good, The Bad, And The Ugly Side Of Globalization. <https://www.forbes.com/sites/panosmourdoukoutas/2011/09/10/the-good-the-bad-and-the-ugly-side-of-globalization/#7e167f63483f>
 - Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. 2nd Edition. 2008
-
-

კინოაცოდეარბა

თამთა თურმანიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი,

ქალის მსატორული სახის ტრანსფორმაცია კინოჟარების ცვლილების ფონზე

(I ნაწილი)

შანელი აღნიშნავდა, რომ სტილი არსებობს მანამდე, ვიდრე ის ეპოქას შეესაბამება და როგორც კი ჩნდება წინააღმდეგობა დროის სულისკვეთებასა და მოდას შორის, ეს უკანასკნელი აუცილებლად მარცხდება.¹ იგივე შეიძლება ითქვას კინემატოგრაფის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებზეც, რომლებიც, როგორც წესი, კონკრეტული დროის გამოძახილია. სწორედ დრო და მაყურებელი ქმნის ვარსკვლავებს, რომლებიც კონკრეტული მცნების – ძალა, შიში, სურვილი, ძალაუფლება – ერთგვარ ალეგორიულ გამოხატვას წარმოადგენს და მაყურებელიც სწორედ საკუთარი მატერიალიზებული სურვილების სანახავად მიღის კინოში. ამ სახეებს კი, ჩვენ თავად ვქმნით ჩვენი გამოცდილებიდან, წინასწარი განწყობიდან და იმ მოლოდინიდან გამომდინარე, რომელსაც ისევ დრო გვეკრინახობს.

საინტერესოა, ერთგვარად თვალი გადავალოთ ქალის მხატვრული სახის ევოლუციას სხვადასხვა ეპოქის მიხედვით და კონკრეტული დროის მოცემულობის ფონზე.

ძნელი სათქმელია, თუ ვინ შეიძლება ჩაითვალოს პირველ ქალად, რომელმაც კინემატოგრაფის მიერ შექმნილი ქალების მრავალრიცხვობან მხატვრულ სახეთა გაღერება გახსნა. იყო ეს ოვიუსტ ლუმიერის საკმაოდ მასიური და ნაკლებად ქალური მეუღლე „ბავშვის საუზმიდან“ თუ ედუარდ მაიბრიჯის ფოტოექსპერიმენტების გმირი ნახევრადშიშველი ქალები თავისი გრაციოზული მოძრაობებით.

ფაქტად რჩება, რომ ერთ-ერთი პირველი მხატვრული სახე, რომელიც კინემატოგრაფმა ქალებს შესთავაზა, ე.წ. „ქალი-ვამპის“ ტიპაჟი იყო – ცივი ქალი, ვნებიანი მზერით, აუქსარებელი, პლასტიკური მოძრაობებით, რომელიც უმოწყალოდ ეპყრობა მასზე შეყვარებულ მამაკაცებს, უნგრევს მათ ოჯახებსა და ცხოვრებას.

¹ <https://biography.wikireading.ru/277586>

კინოში ამ ტიპაჟის პოპულარობას კონკრეტული ისტორიული წინაპირობაც ჰქონდა. XX საუკუნის 10-იანი წლები, მცირე მონაკვეთი I მსოფლიო ომის წინ, საკმაოდ წინააღმდეგობრივი ეპოქა იყო. კაცობრიობა ემშვიდობებოდა XIX საუკუნის რომანტიზმს და შეაბიჯებდა გამოუცნობი საფრთხეებით სავსე ახალ ასწლეულში. ერთი მხრივ – წარმოუდგენელი ტექნიკური პროგრესი, ახალი მიმდინარეობები ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, გამოხატვის ძველი ფორმების უარყოფა და ახლის ძიება, მაგრამ, ამავე დროს – ყველაფრით გადაღლისა და მოწყვის შეგრძნება, რომელიც ამ ცხოვრებისგან განდგომის სურვილს აჩენდა. დეკადანისი, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებული იდეალებისა და ფასეულობების უარყოფა, გამსჭვალული უძმედობისა და გამოუვალი მდგომარეობის შეგრძნებით. უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, ფორმალიზმი, თრობა, საფრთხის მოლოდინი და თითქოს ერთგვარი სწრაფვაც თვითგანადგურებისაკენ, რაც ბიურგერული მორალისა და მეშჩანური ღირებულებების წინააღმდეგ შემოქმედებით ამბოხად აღიქმებოდა. ამგვარი დეკადენტობა გულისხმობს ერთგვარ ტკივილიან ვწებას, რომელიც უჯანყდება გაბატონებულ საზოგადოებრივ მორალსა და მის ყოფით ფასეულობებს. სწორედ ამგვარმა განწყობამ მოიყვანა ეკრანზე საფრთხის შემცველი ქალის მხატვრული სახე, რომელიც თვითგანადგურების ჟინით შეპყრობილი მამაკაცის ოცნების საგანს წარმოადგენდა.

„ქალი-ვამპის“ ტიპაჟის ერთ-ერთი პირველი განსახიერება იყო ტედა ბარა – 10-იანი წლების ამერიკული კინოს სექს-სიმბოლო. მისი ნამდვილი სახელი და გვარი გახლდათ თეოდოსია ბარ გუდმანი და ის ამერიკის ქალაქ ცინცინატიდან გახლდათ. მაგრამ ეს ბიოგრაფიული ფაქტები მეტისმეტად ტრივიალური იქნებოდა და ვერანაირად გამოდგებოდა მილიონობით მაყურებლის მოსაზიდად, ამიტომაც ტედა ბარასთვის კინოსტუდიამ სრულიად ახალი ლეგენდა შექმნა. ვრცელდებოდა ხმები, რომ ის ეგვიპტეში, სფინქსის ჩრდილში დაიბადა ფრანგი მხატვრისა და არაბი ქალის სიყვარულის შედეგად, მისი სახელის ანაგრამა კი ოთარგმნება, როგორც არაბული სიკვდილი (Arab Death). ამ ტიპაჟის განსასახიერებლად მსახიობი მუქად იხატავდა თვალებს, ატარებდა მძიმე მასიურ სამკაულებს და მალე გოგონა დარიბი ებრაული ოჯახიდან იღუმალ, აღმოსავლელ ქალად იქცა. 1918 წლისთვის ტედა ბარა პოპულარობით მხოლოდ ჩარლი ჩაპლინს თუ ჩამოუვარდებოდა.

10-იან წლებს კიდევ ერთი სექს-სიმბოლო ჰყავდა – პოლა ნეგრი, იგივე აპოლონია ხალუპეცი, პოლონელი ემიგრანტი, რომელიც 1923

წელს სალონური მელოდრამების დიდოსტატ ერნსტ ლუბიჩთან ერთად ჩავიდა ამერიკის შეერთებულ შტატებში და მოაწერა ხელი კონტრაქტს სტუდია „პარამაუნტთან“. ტედა ბარასგან განსხვავებით, პოლა ნეგრის „გამპირი ქალები“ უფრო მგრძნობიარენი იყვნენ და მაყურებლის თანაგრძნობას იწვევდნენ. ზოგი ნამდვილი და უფრო მეტი სტუდიის მესვეურების მიერ შეთხული თავბრუდაშვევი რომანებით პოლა ნეგრი მუდმივად ყურადღების ცენტრში იყო, მისი რჩეულების რიგებში იყვნენ ჩარლი ჩაპლინი და რუდოლფო ვალენტინო, შემდეგ იყო ქორწინება ცრუ ქართველ პრინცთან, სკანდალურ სერგო მდივანთან, ფლირტი აღოლფ ჰიტლერთან და ა.შ. პოლა ნეგრიმ საკუთარი მოდური ტენდენციებიც დაამკვიდრა — აღმოსავლური ჩალმის ტიპის თავსაბურავები, მუქ -წილად შეღებილი ფრჩხილები და შიშველ ფეხზე ჩატარები ფეხსაცმელი, რაც იმ დროისთვის წარმოუდგენელ გაბედულებად აღიქმებოდა.

საინტერესო ფაქტია, რომ ტედა ბარაც და პოლა ნეგრიც შავგვერმანები იყვნენ, რაც სრულიად ეწინააღმდეგება შემდგომ წლებში კინემატოგრაფის მიერ დამკვიდრებულ ქერა „Famme Fatal“-ის ანუ საბედისწერო ქალის ტიპაჟს. თან მათ მიერ შექმნილი ქალის სახე მხოლოდ სურვილის ობიექტი თუ იქნებოდა, ერთგვარი ლამაზი დეკორაცია ნაკლები სუბიექტური ნიშან-თვისებებით, ხასიათის სიღრმითა და განვითარებით. შეიცვალა რეალობა და ტედა ბარასა თუ პოლა ნეგრის მიერ შექმნილი სწორხაზოვანი პერსონაჟები, ვნებიანი მზერითა და გამოგონილი ეგზოტიკური წარმომავლობით, უბრალოდ უადგილო აღმოჩნდნენ. მალე მათ ჩრდილოეთელი ლამაზმანი გრეტა გუსტაფსონი ანუ გრეტა გარბო ჩაენაცვლა.

რეჟისორი ბილი უალდერი ამბობდა, რომ „გარბოს ფენომენი ეს ცელულოიდის სასწაული იყო. ფირზე აღბეჭდილი მისი სახე ასოლუტურად განსხვავებულ იქნა იძენდა და ნამდვილი ვარსკვლავის სახედ იქცეოდა, რომელზეც მაყურებელი ყველა ქალური საიდუმლოს ამოკითხვას ცდილობდა. ფირის ემულსიური ფენის გავლენით ბრტყელი გამოსახულება საოცარ სიღრმესა და იდუმალებას იძენდა. გარბოს შემთხვევა ეს იყო ვარსკვლავის დაბადება ფირზე“.¹ მართლაც, გარბოს სილამაზის გარდა, ჰქონდა ის მოუხელობელი ფოტოგრაფიურობა, რომელსაც ვერც გამოიმუშავებ და ვერც ისწავლი და რომელიც ჯერ

¹ <https://www.litres.ru/sofy-a-benua/greta-garbo-is-poved-padshego-angela-3/chitat-onlayn/>

კიდევ ლუი დელიუქმა კინოს მთავარ მახასიათებლად გამოაცხადა.¹ თანამედროვენი იმასაც ამბობდნენ, რომ რეალური გარბო გვრანზე შექმნილისაგან განსხვავებით გაცილებით მიწიერ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ფირზე აღბეჭდილი გამოსახულების ჯადოსნურობას.

„Rouring Twenties“ ანუ შვოთიანი ოციანები, „დიდი დეპრესია“ და ფინანსური კრიზისი ამერიკაში, ჯაზის ეპოქა, როდესაც მსოფლიო ომის შემდეგ თითქოს სამყაროს შემაკავებელი ჯებირები მოეშალა და კაცობრიობა საკუთარი შიშის გაუთავებელ დროსტარებაში ჩახშობას ცდილობდა. სწორედ ასეთი იყო დრო, როდესაც კინოეკრანების დედოფალი გრეტა გარბო გახდა. ღირსება, ძალა, საკუთარი ინდივიდუალობის რწმენა – ეს ის მახასიათებლებია, რომლებიც ძალიან აკლდა 20-იანი წლების სამყაროს მყიფე წესრიგს და ასე უხვად ჰქონდა გარბოს მიერ შექმნილ პერსონაჟებს.

პოპულარული ლეგენდის თანახმად, პოლივუდში გარბოს პირველი სინჯების შედეგებმა ყველაზე გამოცდილი კინემატოგრაფიისტებიც კი გააოცა, რადგან მისი სახისა თუ სხეულის პროპორციები ზუსტად შესაბამებოდა ანტიკური ქანდაკებების პარამეტრებს. გარეგნობისა და ფოტოგრაფიურობის გარდა, გარბოს მშვენიერი დრამატული ნიჭიც აღმოაჩნდა. რეჟისორი რუბენ მამულიანი იხსენებდა: „გარბო ინტუიციური მსახიობი იყო და მხოლოდ ინტუიციაზე დაყრდნობით შეგძლო სხვადასხვა ემოციური მდგომარეობის თამაში. მას არ სჭირდებოდა თქმა – „აბა, ეხლა აქეთ გამოიხდეთ და ეხლა იქით“. უბრალოდ ეტყოდი რა ემოცია უნდა გამოეხატა. ის ყურადღებით მოგისმენდა, იტყოდა, „გავიგე“ და მართლაც მისი სახე იქვე იძნდა აუცილებელ გამომეტყველებას, რომელსაც სხეულის პლასტიკაც ემატებოდა. გარბო ფლობდა კინოსთვის ორ ყველაზე მნიშვნელოვან თვისებას – ფოტოგრაფიურობასა და ინტუიციას და ამაში ის აბსოლუტურად უნიკალური იყო“.² მაგრამ არსებობდა კიდევ ერთი თვისება, რაც გარბოს ყველა სხვა მსახიობი ქალისგან გამოარჩევდა – ეს მისი იდუმალება იყო, რასაც მდუმარებაც ერთვიდა თან – ის თითქმის არ აძლევდა ინტერესიუებს, 37 წლის ასაკის შემდეგ კი, კარიერის პიკზე ჩამოშორდა კინემატოგრაფს და განდევილად ცხოვრობდა ნიუ-იორკში. სკანდინავიული სფინქსი – ეს ის სახეა, რომელიც გარბოს ყველაზე საუკეთესო მახასიათებლადაა მიჩნეული,

¹ Деллюк Л., Фотогения. „Новые Вехи“, 1924

² https://www.brainyquote.com/quotes/greta_garbo_401438

რადგან მისი ფენომენი ბოლომდე გამოცანად დარჩა. ამ მსახიობისთვის არავის მოუგონია ხელოვნური იდუმალება, ის თავად ქმნიდა გამოცანას საკუთარი თავისი გულჩათხრობილობითა და სიტყვა-ძანწობით. „ჩვენს გულში არის უამრავი რამ, რასაც სხვა ადამიანს ვერ გავანდობთ. თავად შენ, შენი პირადი სევდითა და სიხარულით, რომელთაც ვერავის გაუშელ. გამხელით კი თითქოს საკუთარ თავს აიაფებ“¹ – ეს იდუმალი შვედის სიტყვებია, რომელიც საკუთარ თავს მოუწოდებდა: „არ იჭორაო, არავინ განიკითხო, ჯობია დადუძლდე. ყველა ადამიანი უნიკალურია. იყვავი ის, ვინც ხარ!“²

10-იანი წლების კინოვარსკვლავებისაგან განსხვავებით, გრეტა გარბო ის შემთხვევაა, როდესაც რაიმე დეკორაციულ ფუნქციაზე საუბარიც კი ზედმეტია. მისი პერსონაჟები, იქნებოდა ეს ანა კარენინა ამავე სახელწოდების ფილმში („ანა კარენინა“ 1935), მარგარიტა გოტიე სურათიდან „ქალი კამელიებით“ (1936) თუ ლეგენდარული დედოფალი ქრისტინა („დედოფალი ქრისტინა“ 1933), მეტისმეტად ინდივიდუალურები იყვნენ ამისთვის. ამგვარად, უკვე XX საუკუნის მეორე ათწლეულში ქალის მხატვრული სახე ევოლუციას განიცდის და ნელ-ნელა გამოდის ლამაზი სამშვენისის ფუნქციიდან, თუმცა კინემატოგრაფს ჯერ ნაკლებად აინტერსებს მისი სულიერი სამყარო თუ სურვილები და უმეტესწილად მომხიბლელი გარეგნობის ექსპლუატაციით არის დაკავებული, რომელმაც მაყურებელი უნდა მოხიბლოს და ფილმი გაყიდოს.

უნდა აღნიშნოს, ყველა მსახიობი ქალი, რომელიც თავისი შემქმნელი ეპოქის სულისკვეთების გამოხატულებას წარმოადგენდა, ამავე დროს მოდისა და სტილის ხატებაც იყო, თან გარეგნობისა თუ ჩატულობის საკუთარ კანონებს ამკვიდრებდა. მათ მოძრაობას, პლასტიკას, საუბრისა და თავდაჭრის მანერას მიღიონობით ქალი ბაძავდა. საქმაოდ ქალურ ფორმებიანი 10-იანი წლების სექს სიმბოლოების შემდეგ, გრეტა გარბომ პირველმა დაიწყო კინოში განსხვავებული, ცოტა ანდროგენული ქალის ტიპაჟის დამკვიდრება, რაც კიდევ უფრო მძლავრად 30-40-იანი წლების ახალი ხატების მარლენ დიტრიხის შემთხვევაში გამოვლინდა.

მარლენ დიტრიხი იყო მსახიობი, რომელმაც ეკრანზე თითქოსდა ურთიერსაწინააღმდეგო თვისებებიდან აწყობილი სახე შექმნა. ის

¹ https://www.brainyquote.com/quotes/greta_garbo_401438

² <https://www.litres.ru/sofya-benua/greta-garbo-ispoved-padshego-angela-3/chitat-onlayn/>

ერთდროულად იყო მაცდურიც და შეუვალიც, უბიწოც და ცოდვილიც, ხაზგასმულად ქალური და, იმავდროულად, მამაკაცურად ჩატყული. ის თვლიდა, რომ ქალს აქვს უფლება, საკუთარი თავი ჩატყალოს ნამდებილ ქალად მხოლოდ მაშინ, თუ მას მამაკაცის პიჯაკების ტარებაც კი ელეგანტურად შეუძლია¹. სწორედ მან გახადა პოპულარული ქალების ჩატყულობაში მამაკაცური ელემენტები. დიტრიხის განსახიერებული პერსონაჟები ამ ურთიერთსაწინააღმდევო თვისებებით თითქოს 30-40-იანი წლების მსოფლიოს განასახიერებდნენ – აბსოლუტური ძალაუფლების ცდუნებით მოხასიათებულსა და მომავალი საფრთხის მოლოდინის ბუნდოვანი შეგრძნებით. გერმანიაში ხელისუფლებაში პიტლერი მოვიდა, რომელმაც ნელ-ნელა დაიწყო I მსოფლიო ომში მარცხით დამცირებული გერმანულების პატივმოყვარებაზე ზემოქმედება და საკუთარი ერის უპირატესობის შეგრძნებით მოწამვლა, ესპანეთში სამოქალაქო ომი მდვინვარებდა, საფრანგეთი და ინგლისი კი გარინდული ელოდებოდა მოვლენების განვითარებას. სამყარო თითქოს კულკანის პირზე ბალანსირებდა, ჰაერში კი ისეთი დაძაბულობა იგრძნობოდა, რომელიც მარტივად ვერ განიმუხტებოდა.

დიტრიხის ფილმოგრაფიაში მნელი გამოსარჩევია რომელიმე ერთი სურათი ან პერსონაჟი, რომელიც სრულყოფილად წარმოადგენდეს მის მიერ ეკრაზე შექმნილ სახეს. ის უფრო კრებსითი და მაყურებლის ცნობიერებაში დალექილი მსახიობის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული პერსონაჟების ერთგვარ ნაზავს წარმოადგენს. სექსუალური ლოლა „ცისფერი ანგელოზიდა“ (1930) თავისი დაბალი, ხრინწანი ხმითა და გაბედული ჩატყულობით, მამაკაცის ფრაკში გამოწყობილი და ცილინძრით შემოსილი ქერათმიანი მაცდური ფილმ „მაროკოდან“ (1930) და გვიანი წლების საკონცერტო გამოსვლების უზარმაზარ შლეიფიანი კაბით შემოსილი დიდებული მარლენი. აი, ის სამი სახე, რომელიც დიტრიხის სახელთან ასოცირდება.

მარლენ დიტრიხი თავის სასიყვარულო ურთიერთობებშიც ორიგინალური იყო. ამბობენ, რომ მას ჰქონდა რომანები ფრენკ სინატრასთან, ჩარლი ჩაპლინთან, ერის მარია რემარკთან, რომელმაც ის თავისი ცნობილი რომანის „ტრიუმფალური თაღი“ მთავარ გმირად აქცია. სასიყვარულო ურთიერთობები აკავშირებდა მსახიობს უან გაბენთანაც, რომელსაც არაფრით არ გაჰყვა ცოლად, მაგრამ, სამაგიეროდ, გაჰყვა ფრონტის წინა ხაზზე, როდესაც გაბენი დე გოლის

¹ <https://sputnik-georgia.com/positive/20160517/231694189.html>

არმიაში ჩატარდა.

თუმცა, ყველაზე საოცარი ურთიერთობები მარლენ დიტრიხს ერნესტ ჰემინგუეისთან აკავშირებდა. მათ ერთმანეთი 1934 წელს, შემთხვევით, გემზე გაიცნეს. ისინი სულ რამდენჯერმე შეხვდნენ ერთმანეთს და მათი პლატონური რომანი გაცნობის დღიდან ჰემინგუეის ტრაგიკულ სიკვდილამდე გრძელდებოდა. ისინი გამუდმებით წერდნენ ერთმანეთს წერილებს.

მარლენ დიტრიხს არასდროს შეშინებდა საკუთარი პოლიტიკური შეხედულებებისა თუ პოზიციის საჯაროდ დაფიქსირებდა. როდესაც გერმანიის ხელისუფლების სათავეში ჰიტლერი მოვიდა, ქვეყნის მთავრობამ იმ დროისთვის უკვე ამერიკის მოქალაქე და ჰოლივუდის ვარსკვლავ დიტრიხს სამშობლოში დაბრუნებას თხოვა და ლამის კოსმიურ ჰოსტარისაც დაჰპირდა. მაგრამ მარლენმა არა თუ ამ შემოთავაზებაზე თქვა უარი, არამედ, პირიქით, ღიად დაიწყო გერმანიის მოწინააღმდეგებისთვის მხარდაჭერა. რამდენიმე წლით მან საერთოდ შეწყვიტა კინოში გადაღება და ჯარისკაცების გასამხნევებლად გარნიზონებსა თუ ჰოსპიტლებში ატარებდა კონცერტებს. დიტრიხი ბოლომდე იზიარებდა საომარი მდგომარეობის ყველა სიძნელეს – ეძნა სანგრებში, გადამდინარი თოვლით იბანდა, რის გამოც დაემართა პნევმონია. მაგრამ ეს მარლენ დიტრიხის ის მახასიათებლებია, რომლებიც მიუხედავად მათი უდიდესი ჰუმანურობისა, მაყურებელს მაინც გულგრილს ტოვებდა, რადგან არაფრით მიესადაგებოდა ეკრანზე შექმნილი მაცდურის იმიჯს. კინოფირზე შექმნილი მხატვრული სახე უფრო ნამდვილი და მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე დიტრიხის მთელი ანტიფაშისტური კამპანია, რომლის შედეგადაც მოყინული ხელების გამო ის იძულებული იყო, საკონცერტო გამოსვლებისას იდაყვამდე ხელთაომანები ეტარებინა. მაგრამ ეს მხოლოდ ყოფითი დეტალები გახლდათ, რომლებსაც არ უნდა შეეძლალათ ეკრანზე შექმნილი მიუწვდომელი ქალღმერთის სახე. ესიმიჯი იმდენად ძლიერი იყოდათავად დიტრიხიც ისე უფრთხილებოდა მის მიერ ეკრანზე შექმნილ სახეს, რომ სიცოცხლის ბოლოს ისიც, გარბოს მსგავსად, ჩაეტილად ცხოვრობდა, რადგან არავის დაენახა, თუ როგორ გადაადგილდება დაბერებული მსახიობი ჯონზე დაყრდნობილი. გარბოსთან პარალელს ის ცხოვრების ბოლოსაც ვერ გაექცა, რადგან მანამდე, ჰოლივუდში გადასვლის პირველ წლებში მას გერმანელ გრეტა გარბოდ მოიხსენიებდნენ. მაგრამ ყოფილი ქალღმერთები არ არსებობენ, ამიტომაც არავის უნდა ენახა,

რომ დიტრიხის სავიზიტო ბარათად ქცეული მშვენიერი ფეხები მის მფლობელს აღარ ემორჩილებოდა.

ამგვარად სხვადასხვაეცოქის მონაცელეობასთან ერთად, ცვლილებას განიცდიდა კინოს მიერ წარმოებული ქალის მხატვრული სახეც და, როგორც წესი, მასში მიმდინარე დროის ხასიათი ვლინდებოდა. ხშირად ეკრანზე შექმნილი მხატვრული სახე იძღვნად დიდ გავლენას ახდენდა მაყურებელზე, რომ მის უკან არსებული რეალური ქალი საერთოდ იკარგებოდა. მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის კინოვარსკვლავი ქალების შექმნილი კინოსახეები მიღიონობით მაყურებლის თავანისცემის საგნად იქცეოდა. ისინი კარნახობდნენ მოდისა და ქცევის წესებს, ცვლიდნენ კანონებს, მაგრამ მიუხედავად გარეგნული ბრწყინვალებისა, კონტაქტობრაფი ჯერ-ჯერობით მაინც გულგრილი რჩებოდა ქალი პერსონაჟების სულიერი სამყაროს მიმართ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Деллюк Л., Фотогения „Новые Вехи“, 1924
 - Бенуа Софья, Грета Гарбо, Исповедь падшего ангела, 2013
Электронная книга - <https://www.litres.ru/sofyabenua/greta-garbo-ispoved-padshego-angela-3/chitat-onlayn/>
 - ლელა ანჯაფარიძე „ნამდვილი ქალი არასდროს ღელავს... ის აღელვებს“ ...
- <https://sputnik-georgia.com/positive/20160517/231694189.html>
 - Оболенский Игорь Викторович, Русский след Коко Шанель - <https://biography.wikireading.ru/277586>
 - Greta Garbo Quotes - https://www.brainyquote.com/quotes/greta_garbo_401438

ქორეოლოგია

ია ლორთქიფანიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოც. პროფესორი

ბერიბარბის შინაარსობრივ-სიუზეთური და ქორეოგრაფიული ასაექტები მესხეთ-ჯავახეთში

ბერიკაობა თავისი თავდაპირველი ბუნებით ნაყოფიერებისა და აღორმინებისადმი მიძღვნილი აგრალური დღესასწაულია, ის უძველესი ხალხური თეატრიცაა. ბერიკაობა არ იყო მუდმივობრმედი სანახაობა. ის იმართებოდა ყველიერის დღეებში და სხვა რელიგიური დღესასწაულების წინ, აგრეთვე ლხინში, ქორწილებსა და სხვა სახის თაგვირილობებზე.

დ. ჯანელიძესთან კეთხულობთ, რომ „ბერიკაობა თებერვლის დამლევიან აპრილის დამლევამდე გრძელდებოდა აღდგომის წინ და ზაფხულშიაც ტარდებოდა და ყოველ დღესასწაულზე იმართოდა, ეს იმ დროიდან უნდა იყოს, როდესაც ბერიკაობამ საკულტო მნიშვნელობა დაკარგა და ყოველი დროის და ყოველი ხასიათის დღესასწაულის კუთვნილ საერო სანახაობად იქცა. უმეტესწილად, ბერიკაობა სოფლის მოვლით, კარდაკარ ჩამოვლით, ეზოში ან სახლის წინ სრულდებოდა“.¹ ეთნოგრაფ სერგი მაკალათიას ცნობით მესხეთ-ჯავახეთში „ბერიკები დადიოდნენ სოფლიდან-სოფელში და ყოველ კარმიდამოზედ მართავდნენ თამაშობას“.²

ბერიკაობა, გარდა ამისა, საეციალურად შერჩეულ მოედნებსა და სათამაშო ადგილებზე იმართებოდა, სადაც თავს იყრიდნენ საბერიკო სანახაობის მაყურებლები. თეატრალურ მუზეუმში დაცულ ჩანაწერებით, ასეთ ადგილს „საბერიკო“ ან სანახში ეწოდებოდა. ბერიკები სალხინო დარბაზებშიც აწყობდნენ თავის წარმოდგენებს და გადმოცემით, მათვის მეფე ერეკლეს სახლში სპექტაკლების გასამართავად საგანგებო „საოზუნვლო დარბაზიც“ კი ყოფილა განკუთვნილი.

კვლავ დ. ჯანელიძეს თუ დავემოწმებით: „ბერიკაობა სხვადასხვა სახის იყო. ურთიერთისაგან განსხვავებით აწყობნდნენ დიდსა და

¹ ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, წიგნი I, 1948, გვ. 397

² მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1938, გვ. 72, სკანური პოეზია, ტ.1, თბ., 1939, გვ. 108

პატარა ბერიკაობას. დიდ ბერიკაობაში, ეთნოფონოის ზ. გრიშაშვილის სიტყვით მონაწილეობდა 40-დან 100-მდე ბერიკა. პატარა ბერიკაობაში ხშირად მხოლოდ სამ ბერიკას უთამაშნია. ბერიკაობა თავისი თამაშობის ადგილისა და ხასიათის მიხედვით სამგვარი იყო: ა) კარ-დაკარ მოსიარულე, ბ) მოედანზე მოთამაშე და გ) შერული ტიპისა¹.

ბერიკაობის ეტიმოლოგიის განსაძლვრისას დ. ჯანელიძე ამბობს, რომ „სიტყვა „ბერიკაობა“ „ბერიდან“ არის ნაწარმოები. მესნეთ ჯავახეთში „ბერიკას“, „ბერს“ ეძახიან, სვანეთში „ბერიკას“, „ბერას“ უწოდებენ. ყველაზე გავრცელებულ სანახაობაში სიტყვა – ბერს მწარმოებლად კა დაერთვის, ბერი-კა იხმარება როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში.

როდესაც საკულტო წეს-მსახურების აღმსრულებელი ბერი საერო სანახაობის შემსრულებლად გადაიქცეოდა, ამ მოვლენას ამსრულებლის აღმნიშვნელი სახელწოდებაც უნდა შეეცვალა ან გადაქვთხავერებინა. ამ დროს „კა“ და „კა“ უნდა დართვოდა სიტყვა ბერს ამ პროფესიის ვითომდა დაკნინების გამოსახატავად, შემდეგ კი ბერიკაში „კა“ ნაწილაკს დაყვავებისა მოფერების მნიშვნელობაც უნდა ჰქონოდა, რაც აღმრული იქნებოდა შესანიშნავ მოთამაშეთა ხალხში მოხვეჭილი სიყვარულით.

სიტყვა „ბერიკა“- დან წარმოებული იქნება თაეტრალური განსახიერების აღმნიშვნელი „გაბერიკება“. – იტყოდნენ ხოლმე: „ეს ამბავი „გააბერიკესო“; სათამაშო ადგილს „საბერიკო“ ეწოდებოდა, ხოლო ნიღაბს „ბერიკო“.²

სერგი მაკალთია გვაწვდის ცნობას, რომ „ბერიკაობა თავისი ხანგძლივი არსებობისა და განვითარების მანძილზე ჩამოყალიბდა ნიღბების საიმპროვიზაციო თეატრად. ამ თეატრში ბერიკები მრავალი თაობის გადმოცემით შემონახული სცენარების მიხედვით ქმნიდნენ სპექტაკლებს. როცა ბერიკები თავიანთი სპექტაკლისათვის სამზადისს შეუდგებოდნენ მათ ხელთ სცენარისებური ჩინჩხი ჰქონდათ, რაც მოქმედ პირთა შემადგენლობას, მთავარი სიუჟეტური ხაზის განვითარებას და ძირითად სიტუაციებს განსაზღვრავდა. ყოველივე ამის სიტყვიერი მასალით ხორცმესხმა, შევსება მთლიანად

¹ ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, წიგნი I, 1948, გვ. 399

² იქვე, გვ. 463

ერთიანად მოთამაშეთა ნიჭიზე იყო დამოკიდებული“¹.

ბერიკაობას თავისი გამგებელი ჰყავდა, რომელსაც ყველა უსიტყვოდ ემორჩილებოდა. ამ გამგებელს – „მეთაურს“, „ბელადს“, „უფროსს“, „ბერიკათ წინამძღვარს“ უწოდებდნენ. წინამძღვრად გამოცდილ ბერიკას ირჩევდნენ. ბერიკათა გუნდს „დასი“ ან „დასტა“ ეწოდებოდა. ხშირად მოთამაშეთა გუნდი ორი დასტისაგან ანუ „ბანაკისაგან“ შედგებოდა. თითოეულ ბანაკს ტახის ბერიკოში (ნიღაბში) მჯდომი ორმოცისთავი მეთაურობდა. თითოეულ დასს, დასტას თავისი ალამი ანუ ბაირალი ჰქონდა ამართული. ბერიკათა დასის ანუ დასტის შემადგენლობა სხვადასხვა ადგილას სხვადასხვაგვარი იყო. ტრადიციულად დასში შედიოდნენ: ტახის, მეფრის, პატარძლის, თხის, დათუას, მღლის, მოსამართლის, ექიმის, მღვდლის, დიაკვნის, მაჭანკლის, ბატონის (მემამულის), ვაჭრის, მელორის, მიწის მუშის – გლეხის ბერიკოები (ნიღბები). ბერიკათა დასტას აკრეფილი ხარკის, საჩუქრისა და საციქველის სატარებლად და „დასაბინავებლად“ ჰყავდა „მებარგულები“, რომლებიც სახედრებით, ცხენებით, ურმებით დაჰყვებოდნენ თავიანთ დასტას.

ბერიკაობისთვის თადარიგს და სამზადისს მოთამაშენი აღრევე უდგებიან, ზოგან 3 დღით და ზოგან 10/15 დღით ადრე. ამზადებენ ნიღბებს და ტანსაცმელს, აწყობენ გეგმებს თუ ვინ რა როლი უნდა შეასრულოს და ვინ როგორი ნიღაბი უნდა გაიკეთოს.

ბერიკაობის დაწყების წინ ან შეუ თამაშობის დროს, ბერიკები გასამრჯელოს კრეფილნენ. გასამრჯელოს ზოგან „ხარქს“ ან „ხარჯს“, ზოგან „საციქველოს“ და ზოგან კიდევ „საჩუქრას“ უწოდებდნენ. „როდესაც მოგროვილ „ხარქს“ შეინახვდნენ, ან მათი სიტყვით რომ ვთქვათ „დააბინავებდნენ“, მხოლოდ შემდეგ გასწევდნენ საბერიკოზე – მოედანზე სათამაშოდ.

„ბერიკაობის სიუჟეტს შემორჩენილი აქვს თავისი განვითარების სხვადასხვა ხასიათისათვის დამახასიათებელი წყობა და შინაარსი. მთელ რიგ სიუჟეტებში უძველესი და ახალი ელემენტები ურთიერთის გერილით თანაარსებობენ. ბერიკა ახალთან შეგუების უნარი გამოუჩენია და ახალს კიდევ – პირიქით. ჩვენ ხელთ არსებული ბერიკაობის სიუჟეტების ფონდი თავისი შინაარსისა და წყობის მიხედვით შემდეგნაირად დაიყო:

¹ მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1938, გვ. 72, სვანური პოეზია, ტ.1, თბ., 1939, გვ. 378-379

I. ბეველი ქართული წარმართული ბერიკაობა

ა) ცხოველების და ფრინველების კულტი;

ბ) მითოლოგიური მოტივები;

გ) შვილიერების, ბუნების განაყოფიერებისა და განვითარების პულტი.

II. საერო ბერიკაობა

ა) სალაშქრო;

ბ) ეკლესიის მსახურთა მამხილებელი ბერიკაობა;

გ) საყოფაცხოვრებო;

დ) ბატონყმობისა და საერთოდ უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული ბერიკაობა¹! - ასეთი დაჯგუფებით და თანმიმდევრობით მოყავს დიმიტრი ჯანელიძეს ბერიკაობის სიუჟეტები თავის წიგნში: „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“.

ვ. კოპტონაშვილის ცნობით: „მესხეთ-ჯავახეთის ქართულ სოფლებში გამართულ „ბერიკაობა-ყახნობისას“ სოფლის მთელი ვაჟკაცობა ერთ დიდ დარბაზში იყრიდა თავს, იქვე მეზურნებიც იყვნენ. ყენს ჯერ გადმობრუნებულ ტყავს აცმევდნენ, ზედ ქამრის ნაცვლად თივისაგან დაგრეხილ თოკს არტყამდნენ (თოკი-„თულო“), თავზე ქუდის მაგივრად ასევე თივისაგან გაკეთებულ კრუხის საბუდარის მსგავს ქუდს ახურავდნენ, სახეს მურით უშავებდნენ და ლოკებში ცხვრის კოჭებს უტენიდნენ. შემდეგ ბერიკას კაზმავდნენ: ბერიკასაც გადმობრუნებულ მოკლე წოწლოა ქუდს ახურებდნენ და ხელში ხის ხმალს აძლევდნენ. ბერიკა ხმლის ქნევით დადიოდა და ყენსაც ურტყმდა. ამ დროს ყენი ზარმაცად ტრიალებდა და ცეკვავდა ბერიკასთან ერთად. შუადლისას ყენ-ბერიკა მეზურნებთან ერთად დარბაზიდან გარეთ გადიოდა და უკან ახალგაზრდები მიყვებოდნენ. ყენ-ყადს ვირზე შესვავდნენ და ისე დაჰყავდათ, თან ბერიკა საჭმელ-სასმელს აგროვებდა. ჯავახეთში თუ ხარკის ამკრევ ბერიკას სახლიდან გამოსვლა დაუგვიანდებოდა, ყენი ვირიდან ჩამოხტებოდა და ოხუნჯურ კუნტვა-თამაშს იწყებდა. შეგროვებული საჭმელ-სანოვავით მონაწილენი შემდეგ ქეიფობდნენ.

ჯავახურ წესებში შემორტყმულ სამკაულისაგან მხოლოდ თივის თოკიდა დარჩა. საფიქრებელია, რომ ადრე ხისაგან გაკეთებული ორგანო იხმარებოდა და განაყოფიერებისა და შვილიერების განსახიერების

¹ ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, წიგნ I, 1948, გვ. 252-253

მაუწყებლის აგრეთვე გარემოება, რომ ყენს „კრუხის საბუდარის“¹ მსგავს ქუდს ე-ი შვილოსნობის სიმბოლოს ახურებდნენ. ჯავახეთი ბოლოს სარტყელიდა შემორჩა. აღსანიშნავია, რომ ჯავახეთში ყანისათვის წელზე შემოსარტყმელ „თულო“ს უწოდებდნენ. ს. მაკალათიას სიტყვით „თულო“ ფუნდრუკია ერთი“. ე-ი მამაკაცთა რაღაც ცეკვა ყოფილა. ამასთანავე საბას სიტყვით „ტულაობა“ ერთი მხრივ „ფუვილით ძვრას“ ნიშნავს და მეორე მხრივ „თევზთა პეპელას“, ე-ო სქესობრივ კავშირს. „ტულაობა“ „ფუვილით“ მოძრაობის აღნიშვნელი ყოფილა და „თულოც“ მამაკაცთა რაღაც თამაშობის, ე-ი. მოძრაობის, ცეკვის სახელი იყო, მსგავსად ადრეკილაი-საქმისაის“ ფერზულისაა“².

ამ უკანასკნელის შესახებ რაფიელ ერისთავი წერდა – „საქმისაის წესები სექსუალური სცენები ენათესავებიან ბერძნულ დიონისე-ვაკების და ვენერის მისტერიებსიც“.³ ს. მაკალათიამ ფალოსის კულტს დაუკავშირა ბერიკაობა. თავის ერთ-ერთ სცენიალურ ნარკევში ის წერს: „თუ თვალს გადავავლებთ ქართული წარმართული ხასიათის დღესასწაულებს, რომლებიც დღეს უკვე გასართობებად არიან ქცეული, მათი სექსუალური ხასიათის წესებისა და შესრულების დროის მიხედვით ფალოსის კულტს უნდა დავუკავშიროთ ჩვენებური ბერიკაობა და განსაკუთრებით ყანობა“⁴.

ბერიკაობაში გარკვეული სიუჟეტებია ინსცენირებული. ამ სიუჟეტის მთავარი მოტივია ქალ-ვაჟთა ტრიუალი და მათი დაქორწინება. როგორც ჯ. ფრენზერმა გაარკვია მთელ რიგ ხალხთა წინაპრები მცენარეულობის ზრდის ძალებს გამოხატავდნენ მამაკაცისა და დედაკაცის სახით. მიბაძვითი მაგის თანახმად ისინი ცდილობდნენ დაეჩქარებინათ ხეებისა და მცენარეულის ზრდა ტყის ღვთაებათა ქორწინების ინსცენირებით. იზილიკაიას ხეთურ ბარელიეფებზე გამოხატულია ხეთების სარწმუნოებრივი ცერემონია – ბუნების აღორძინების დღესასწაულის: ღვთაებრივი ქორწინება დედამიწის დედა-ღვთაებისა განაყოფიერების ვაჟ – ღვთაებასთან. ათენში, ყოველ წელს ცოლსა რთავენ ღვთაება დიონისეს. ამ ცერემონიალის დროს, როგორც ფიქრობენ, ხდებოდა სრული ინსცენირება ღვთაებრივი შეუღლებისა. დღიდ მისტერიებში ზეცის

¹ იხ.: გიატონაშვილი ვ, წერილი ჯავახეთდან, გაზ. „ივერია“, 1889, №50

² ერისთ, თიფლი, თიპ. მ. შარადა დ კ, 1898, [1], 111გვ. 23

³ მაკალათია ს., ფალოსის კულტი საქართველოში, „მიმომხილველი“, ტ.1, ობ., 1926, გვ. 129-130

ღვთაება ზევსის შეუღლებას მარცვლოვანთა ღვთაება დემეტრესთან განასახიერებდნენ ქურუმი მამაკაცის და დემეტრეს ქურუმი – ქალის შეერთებით. ასეთ ღვთაებრივ შეუღლებათა მიზანი იყო მცენარეულის ნაყოფიერების გამოწვევა. „ამის მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ბერიკაობაში დაცულია ბუნების განაყოფიერების ღვთაებრივ ძალთა დაქორწინების გამოშატველი მისტერიების გადმონაშოთება!“¹ – ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებებიდან გამომდინარე ამბობს დიმიტრი ჯანელიძე.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში თითქმის ყველა რეგიონის „ბერიკაობაში მთავარი მოქმედნი არიან მისი უცვლელი და აუცილებელი ნიღბები – „დედოფალი“ ან „ნეფე“. მთელი მოქმედება მათ გარშემო ტრიალებს, დანარჩენი პერსონაჟები მათთვის დაახლოებას ცდილობენ. ყველა პერსონაჟი „ნეფე–დედოფლის“ ამაღლას შეადგენს, რომელიც იცავს ახალ დაქორწინებულთ „ავი ხელის ხლებისაგან“. „დედოფალს“ ან „კაპეს“ ყველა ეტანება – მაყურებელიც კი მისკენ მიიწევს, მისდამი სქესობრივ ლტოლვას გამოხატავს: „ხალხის რწმენით, ვინც მის კოცნას მოახერხებს, ის დოვლათიანი და ბედნიერი იქნება“. ბერიკაობაში ეს დეტალი შეიძლება მიჩნეულ იქნას გადმონაშთად, რომელიც გაზაფხულის დღესასწაულზე იმართებოდა.

დღესასწაულის დასასრულს მონახავდნენ ხოლმე ერთმანეთს. ერთად დასხვდებოდნენ, ერთად სკამდნენ, ერთად სჭამდნენ, ერთად ბაასობდნენ და ერთად თხზავდნენ ახალ პიესებს. მთელი რიგი სცენების ჩანაფიქრი ხშირად საბერიკო სპექტაკლის მსვლელობის დროს იძალებოდა, მაყურებელთა რეპლიკებით აღიძგრებოდა და იქვე განსახიერებით ხორცს ისხამდა².

„დღესასწაული ასევე „საბერიკო სუფრით“ მთავრდებოდა. ლზინი საერთო ხარჯითა და შეგრივილი ნადავლით ეწყებოდა. იგი ზოგჯერ რამდენიმე დღესაც გრძელდებოდა ხოლმე. „საბერიკო ვახშამს“ შაირები, სიმღერა, ცეკვა-თამაში და ფერხული მოჰყვებოდა. დროსტარებით კარგად გულს რომ იჯერებდნენ, ბერიკათა მეთაური ბერიკაობის მონაწილეებს გამოწილებდა და პირს აღმოსავლეთისაკენ უზამდა. ისინი ღმერთს მადლობას შესწირავდნენ და შესთხოვდნენ

¹ ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, წიგნ I, 1948, გვ. 351-352

² იქვე

- მომავალ ბერიკაობას უკეთესად შეგვახვდორე“¹.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბერიკაობა იმპროვიზაციის თეატრი იყო. ბერიკები ან თაობიდან თაობისათვის გადმოცემით შემონახული სცენარების მიხედვით ბერიკაობდნენ, ანდა თვითონ ქმნიდნენ თავისი თანამედროვე ცხოვრების ახალ სცენარებს, რომელთაც, თავის მხრივ, შემდეგ თაობებს გადასცემდნენ, ან კიდევ ძველს ამუშავებდნენ და მის განახლებას ეწეოდნენ.

იმპროვიზაცია წარმოსახვის დიდ ნიჭის, გამომგონებლობის დიდ ძალას, მოსწრებული სიტყვის ოსტატობას, სიმკვირცხლეს, მოქნილ სხეულს, მეტყველ უესტსა და სიმღერით, ავაჯით და სიტყვით მეტყველების უნარს მოითხოვდა.

ცხადია, რომ ამის უნარი მხოლოდ დიდ ნიჭის მქონეს და დიდი ხნით ნავარჯიშებს და ნასწავლს პროფესიონალ ბერიკას ექნებოდა. XVII საუკუნეში ჯერ კიდევ იყვნენ ასეთი პროფესიონალი მსახიობები. (მაგ.ოთარ ნორიოლი,იოანა-ბუანა და სხვა).

ქართული ნიღბების ბერიკაობის თეატრი ნამდვილად ხალხური თეატრი იყო. ის სასახლის კარზედაც კი არ ღალატობდა თავის მრწამსს და დიდხანს უსამართლობის მამხილებელ კომედიის თეატრად რჩებოდა.

უმტეს წილად ბერიკულ წარმოდგენებში საფერხულო მწყობრი არ მონაწილეობს. მხოლოდ რამდენიმე აღწერილობით ვიგებთ, რომ საფერხულო შესრულების ბერიკაობაც არსებობდა. დ. ჯანელიძე ამ საკითხთან მიმართებაში ასეთ მოსახრებებს გამოთქვამს: „საფერხულო შესრულების ბერიკაობა იშვიათობაა, მისი სიუჟეტების არქაულობა და აშკარად გამოსახული საკულტო დანიშნულება საფუძველს გვაძლევს ვიგულისხმოთ, რომ ბერიკაობაში საფერხულო მწყობრი ადრინდელი, უძველესი ხანის მისტერიებისა საკულტო ცერემონიალების გადმოაშის წარმოადგნს. შემდეგში ბერიკული წარმოდგენისათვის საფერხულო მწყობრს თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა დაუკარგავს და სანახაობის მთავარ ძალად წრის შიგნითა მოთამაშე ბერიკები ქცეულან. მათ ტექსტისა და ჰანგის თქმის როლი ფერხულისათვის ჩამოურთმევიათ და მიუსაკუთრებიათ. ერთ ხანად ფერხულს შენარჩუნებული ქონდა ბერიკების სიმღერისათვის აკომპანიმენტის მნიშვნელობა, ბოლოს კი ბერიკულ წარმოდგენებში

¹ <http://www.dzeglebi.ge>; (სტატიის ავტორი – ჯულიეტა რუხაძე, მასალა აღმულია წიგნიდან – „ქართული ხალხური დღესასწაული“, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბ., 1966)

საფერხულო მწყობრი სრულიად გაქრა.

ზოგან ბერიკაობა თავისი წყობით საფერხულო იყო. ბერიკები ფერხულის შიგნით თამაშობდნენ და რასაც საფერხულო სიმღერით ფერხული მოუთხრობდა, წრის შიგნით ბერიკები იმას უსიტყვოდ განასახიერებდნენ, ანდა ფერხულის კითხვებზე ბერიკა მოქმედებით, მიმიკური წარმოსახვით უპასუხებდა. საბერიკო წარმოდგენის საფერხულო წყობა აქვს შემორჩენილი, ხაზგასმით სჩანს ადრინდელი საკულტო დანიშნულება¹.

სწორედ ამ იშვიათობასთან გვაქს საქმე მესხეთ-ჯავახეთში, სადაც ბერიკაობისას სრულდება ფერხული „ოქრომჭედელო“. თქმულებები „ოქრომჭედელოზე“ ცნობილია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამ ფერხულის შესახებ სამეცნიერო კალევის საფუძველზე მუსიკალური და ქორეოგრაფიულ კუთხით ინფორმაციებს გვაწვდის ეთნო-მუსიკოლოგი ვიქტორია სამსონაძე:

„ყველა შემთხვევაში ოქრომჭედელოს პიროვნება უდრმესი არქაიკის შემცველ მოვლენებთან კომპლექსში კლინდება. მეცნიერ ლ. სოსელიას ცნობით, სარიტუალო სიძლერაში ოქრომჭედლის საქმიანობის ასახვა პირველად მესხეთ-ჯავახეთში გვხვდება. მისივე მონაცემებით ეს სიძლერა სრულდება დიდარხვის დადგომის წინ, ყველიერის წინა ღამეს, ბერიკაობის დროს: ”კალოზე ფერხულს დააბამდნენ. ქალი თუ მამაკაცი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა, მკლავებს გადააჭლობდნენ და იწყებდნენ წრიულად საფერხულო სკლას (ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ, კვლავ ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი მარცხნივ და ა.შ.)

ამავე წესით შესრულებას ადასტურებს 69 წლის მარო უუეუნაძე (ახალციხის რ-ნი, სოფ. მუსხი), რომელიც იხსენებს თუ როგორ ცეკვაზენ ძველად „ოქრომჭედელოს“: „ოქრომჭედელო“ ასეა-ცეკვით ვასრულებთ, ისედაც შეგვიძლია ვიძლეროთ, მაგრამ უფრო სრულდება ცეკვა. ძალიან ბევრი ხალხია. თქმულებაც ასე იყო, რომ ”ოქრომჭედელოს“ ცეკვის დროს ყველა უნდა ჩაებას. კალოზე დიდი-დიდი კრუგი კეთდებოდა და ორ-სამ მწკრივად შედიოდნენ შიგ და ასე ცეკვავდნენ - ეს ხდება ყველიერებში, რომ მერე უხვი მოსავალი მიეღოთ და კად ამინდი რომ მისცეს ღმერთს, ამიტომ „ოქრომჭედელოში“ ყველა მოვალე იყო რომ ჩაბმულიყო.

¹ ჯანელიძე დ., „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, წიგნი I, 1948, გვ. 451

ამ მოხუცებული ქალბატონის ცნობითვე, ისევე როგორც „მამლი მუხასა“, „ოქრომჭედელოც“ „დიდების“ შესავლით იწყება, საფერხულო სვლა იგივეა (ორი ნაბიჯი მარჯვნივ ერთი - მარცხნივ), იმ განსხვავებით, რომ შემსრულებლებს ხელები დაბლა უნდა ჰქონდეთ ჩაკიდული უშეულოდ ცეკვა (ანუ საფერხულო სვლა) იწყებოდა შესავლის შემდეგ ეს სიმღერა „მამლი მუხასას“ მსგავსად - დიალოგურ (სტროფის განმეორებად) ფორმაზეა აგებული. სიმღერის ქორეოგრაფიული ფორმა მან შემდეგნაირად აგვისხნა:

შეკითხვაზე: - სულ წრეზე უვლით თუ სწორ ხაზზე დგებით?
- „ოვითონ როგორც უნდათ, როგორი მდებარეობაც არი, თუ უნდა რგოლი გაკეთდება, თუ უნდა, მაგალითად ამაღლებაზე (ადგილია ასეთი ნასოფლარ მუსხთან მახლობლად) და სადღაც სადღესასწაულოდ რომ არიან, ცეკვავენ, თან მიდიან, თან მღერიან ... უფრო კრუგი უნდა გაკეთდეს“.

ამ გლეხი ქალის მონათხრობში საქმაოდ ნათლად არის აღწერილი „ოქრომჭედელოც“ შესრულების წესი, დანიშნულება, ფუნქცია, დრო, ადგილი, შემსრულებელთა რაოდენობა, ვინაობა და ა.შ.

ზემოთქმული აღწერიდან ავტორი ერთ დეტალს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს:

„კალოზე დიდი-დიდი კრუგი კეთდებოდა და ორ-სამ მწკრივად შედიოდნენ შიგ და ასე ცეკვავდნენ“. მთხობელი საუბრობს არა მხოლოდ ამ ფერხულის ზოგადად წრიულ ფორმაზე, არამედ პირდაპირ მიგვითითებს წრე-წრეში ჩასმულ უძველეს ფორმაზე, რომელიც ქორეოგრაფიულ ლიტერატურაში ფერხულების შესრულების ერთ-ერთ ტიპად გვევლინება. აქვე ამატებს, რომ წრეების რაოდენობა შეკრებილი ხალხის რაოდენობით უნდა ყოფილიყო განპირობებული, შესრულების ადგილის ფართის გათვალისწინებით“!¹

ამ ფერხულის შესრულების წესი, როგორც ჩანს მკაცრად უნდა ყოფილიყო დაცული, მისი დარღვევა ან შეცდომის დაშვება იკრძალებოდა, რადგან მესხების ღრმა რწმენით „ვინც ფერხული შეშალოს, ის ყოვლადწმინდამ შეშალოს“.

სამიწათმოქმედო სიმღერაში „ოქრომჭედელო“ აისახა მელითონეობის შესაბამისი საფეხურიც. სიმღერა შეიცავს მოთხოვნას მჭედლისადმი უმარტივესიდან ურთულეს სამიწათმოქმედო იარაღების დამზადებაზე. მჭედლის ნახელავი ხომ მოსავლის სიუხვის საწინდარია,

¹ სამსონაძე ვ., მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ტრადიციები მესხეთში, 2003, საქართველოს მასალის ჩანაწერი ხელნაწერის უფლებით

ხოტბას ასხამს მას, ოქრომჭედლად აღიდებს.

რესპონდენტმა აღნიშნა, რომ ოქრომჭედელი არა მხოლოდ ოქროზე მომუშავე ოსტატია. მისი თქმით იგი „რკინასაც შეასრულებს თავისთავად“.

„მესხური მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთი მცოდნის, შოთა ალთუნაშვილის ცნობით ეს სიმღერა სუფრაზეც სრულდებოდა.

სიმღერა „ოქრომჭედელო“ სხვადასხვა სახელწოდებით არის დაფიქსირებული: „ჩემო მჭედელო, მჭედელო“, „მჭედელო, ჩემო მჭედელო“, „ოქრომჭედელი“, „დიღება“, „ძიმური“, „ასაყოლიებელი“.

ტერმინები: „ძიმური“ და „ასაყოლიებელი“ კომპოზიტორ ვალერიან მაღრაძის აზრით ცეკვის ტემპის აღმნიშვნელია.

ამასვე მოწმობს ბ-ნი შოთა ალთუნაშვილი, რომელიც სამ სახეს გამოჰყოფს: „დაიწყებენ ჯერ მძიმედ, ეძახიან „ძიმურს“, მერე „ასაყოლიებელი“ იყო – ე. ი. უფრო ჩქარი, და მერე „ცქვიტური“ – „ჩქარი“.

საინტერესოა, რომ ვალერიან მაღრაძის ვარიანტში „ძიმური“ მითითებულია სიმღერის საღიდებელ შესავალზე, რომელიც სავარაუდოა, საცეკვაო მოძრაობების გარეშე სრულდებოდა. თვით ცეკვა კი, უკვე მომდევნო ნაწილში იწყებოდა, სადაც აჩქარებულ ტემპთან ერთად და ახალ მუსიკალურ ზომაში (3/8 იცვლება 6/8-ით) ოქრომჭედლის ტექსტთან ერთად შედიოდა. ყველა ნიშნით ეს მეორე მონაკვეთი, ჩვენი დაკვირვებით, მართლაც საცეკვაო მოძრაობების დაწყებით უნდა აღინიშნებოდეს, ხოლო მასთან მითითებული ახალი ტერმინი „ასაყოლიებელი“ აღბათ სიმღერასთან ერთად ნაბიჯის აყოლებას უნდა გულისხმიბდეს. ტერმინი „ცქვიტური“ ვალერიან მაღრაძეს საერთოდ არა აქვს მოხსენიებული.

დასახელებულ ტერმინებზე ჩვენ იმიტომ გავამახვილეთ ყურადღება, რომ მათი დანიშნულების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ერთ შემთხვევაში მუსიკალური ტემპის აღმნიშვნელ სიტყვებად მიჩნეული სიტყვები (ვ.მაღრაზე პირდაპირ მიუთითებს: „ძიმური“, „ასაყოლიებელი“ ცეკვის ტემპებია), სხვაგან ცეკვების სახელწოდებად არის წარმოდგენილი (ლილი გვარამაძის ცნობით „ძიმური“ და „ცქვიტური“ უძველესი მესხური ცეკვებია). ცნობილი ქორეოგრაფ გიორგი სალუქვაძის დადგმულ საცეკვაო-თეატრალურ სანახაობას (რომელიც მთლიანად მესხური აუთენტიკური

ფოლკლორის ქორეოგრაფიულ მასალაზე ყოფილა თურმე აგებული), ასევე „მძიმურის“ სახელწოდებით ვიცნობთ. ჩვენს საექსპედიციო მასალებში „ძიმური“ შესრულების სასიათის აღმნიშვნელ სიტყვად მოჩანს, რომელიც ნელა უნდა შესრულებულიყო. მაგრამ ამ ცნობით „ძიმური“ არა სიმღერით, არამედ უკვე ინსტრუმენტული თანხლებით სრულდებოდა (ზურნითა და დუდუკით), მაშასადამე განხილული ტერმინები, როგორც ცეკვის სახელწოდების აღმნიშვნელ სიტყვებად წარმოგვიდგებიან, ასევე სხვა ცნობებით შესრულების ტემპსა და ხასიათს გულისხმობენ. საყურადღებოა, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვა ავტორებთან ეს ტერმინები არ შეგვხვდრია“.¹

ზემოთ ჩამოთვლილ ტერმინებთან დაკავშირებით დასკვნის სახით საკუთარ მოსაზრებას გამოთვამს ეთნო-მუსიკოლოგი ვიქტორია სამსონაძე. მკვლევარი აცხადებს:

„თუკი „ძიმური“ (იგივე „მძიმური“) შესრულების ხასიათის აღმნიშვნელ ტერმინებად მივიჩნიეთ (მძიმედ ცეკვა), რომელიც თავისთავად ნელ ტემპში შესრულდებოდა, შესაბამისად „ცქვიტური“ – ცქვიტად ცეკვას, ცოცხალ მოძრაობებს უნდა აღნიშნავდეს, რომელიც, ლოგიკურია, ჩქარ ტემპში იქნებოდა შესრულებული. ეს გარემოება არ გამორიცხავს ხსნებული ტერმინების ცეკვის სახელწოდებად ქცევას. ვერ დავთანხმები მეცნიერ ვალერიან მაღრაძის მინიშნებას, რომელიც „ძიმურს“ და „ასაყოლიებელს“ ტემპის აღმნიშვნელ ტერმინებად მიიჩნევს. ისევე, როგორც მაგალითად ნელი ცეკვა „ნარნარი“ - ნაზად, ნარნარად შესრულებაზე მიგვითითებს და არ არის ნელი ტემპის აღმნიშვნელი სიტყვა, ასევე მდორე, ნელი „ძიმური“, ა. ვ. „მძიმედ“ შესასრულებელი ცეკვაა, ხოლო ჩქარი „ასაყოლიებელი“. ჩემის აზრით „ასაყოლიებელი“ სიმღერის შესავლის მომღევნო მონაკვეთის ცეკვით აყოლების უნდა ნიშნავდეს.²

და ბოლოს, ზემოთმოყვანილი საკითხების – ცნობების, აღწერისა თუ სანოტო და საექსპედიციო მასალების საფუძველზე მტკიცდება, რომ საფერხულო სიმღერა „ოქრომჭვედელო“ – უძველესი წარმოშობისაა, რაც მრავალი განხილული ფაქტორით არის განპირობებული. მხოლოდ იმას დავამატებთ, რომ დიალოგურ ფორმაზე აგებული ამ სიმღერის

¹ სამსონაძე ვ., მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ტრადიციები მესხეთში, 2003, საექსპედიციო მასალის ჩანაწერი ხელნაწერის უფლებით

² იქვე

მუსიკალური ენა თავისი ინტონაციური საქცევებით, კილოური საყრდენებითა და მოძრაობის მიმართულებით – იავნანას ტიპის მელოდიას შეიძლება მივაკუთვნოთ, რაც თავად მის არქაულობაზე მეტყველებს.

ჩვენთვის კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება ერთი საინტერესო მომენტი, რომელიც განხილულ ფერწულებში („მამლი მუხასა“, „ოქრომჭედელო“) მუსიკისა და პლასტიკის შრეების ურთიერთ შეფარდების საკითხს ეხება. ცხადია, აქ საუბარია, უპირველეს ყოვლისა ორივე პლასტის სტრუქტურულ-კონსტრუქციულ აღნაგობაზე, რადგან მათ გამაერთიანებელ საშუალებად მეტრულ-რიტმული და დროის ორგანიზაციის ყველანაირი სტრუქტურული აღნაგობა გვევლინება.

„მამლი მუხასას“ და „ოქრომჭედელოს“ ჩვენთვის ცნობილი თოთქმის ყველა ვარიანტი ტიპურ კავალრატულ ფორმას ეფუძნება. სიტყვიერი ტექსტი მუსიკალურ სტრუქტურას მიჰყვება. სხავავარად არის საქმე პლასტიკის ფენაში, რომელიც არა ოთხ, არამედ სამ-თვლიან საფერწულო სვლას ეფუძნება (ორი ნაბიჯი მარჯვნივ, ერთი - მარცხნივ). აქედან გამომდინარე მოყვანილ სიმღერებში მუსიკისა და პლასტიკის ფრაზირება არ ემთხვევა ერთმანეთს. ასეთი მოვლენა ჩვენს მიერ შეფასებული იქნებოდა, როგორც გაუგებრობა ან შეცდომა, რომ არ გვქონოდა ხელი სვანური საცეკვაო ფოლკლორის მრავალი ნიმუში (ა. თათარაძის ნაშრომებში ფერწულების დეტალურ აღწერასთან ერთად სანოტო მასალა არის მითითებული, შესაბამისი ტექსტით, რაც საშუალებას იძლევა ყველამხრივ განიხილულ და გაანალიზებულ იქნას მოყვანილი ნიმუშები., სადაც მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფრაზირების აცდენა კანონზომიერ მოვლენად გვევლინება). მაგრამ ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. ამჯერად კი მესხური სამ-წილადი ქორეოგრაფიული სვლის შესატყვევის მუსიკალური აღნაგობა შევეცადეთ სხვა მესხურ ფერწულებში დაგვემძნა, რაც უნაყოფო არ აღმოჩნდა.

დასკვნა: ამრიგად, მესხეთ-ჯავახეთის ბერიკობაში საფერწულო მწყობრი ადრინდელი, უძველესი ხანის მისტერიების საგულტო ცერემონიალების გადმონაშთს წარმოადგენს. ბერიკაობის ორგანულ ნაწილს საცეკვაო სანახაობები წარმოადგენდა. როგორც სამეცნიერო მასალებში ფიქსირდება ბერიკაობა-ყენობაში ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი გმირი – „ყენი ზარმაცად ტრიალებდა და ცეკვავდა

ბერიკასთან ერთად. ვირიდან ჩამოხტებოდა და ოზურჯურ კუნტგა-
თამაშს იწყებდა“ რაც გვაფიქრებინებს, რომ დღესასწაულზე
მამაკაცთა რაღაც ცეკვა სრულდებოდა რომელიც საბას სიტყვით
„ტულაობას“ ერთი მხრივ „ფუვილით ძვრა“-ს ნიშნავდა და მეორეს
მხრივ „თევზლა პეპელას“. „ტულაობა“ „ფუვილით“ მოძრაობის
აღმნიშვნელი ყოფილა და „ტულოც“ მამაკაცთა რაღაც თამაშობის, ე.
ი. მოძრაობის, ცეკვის სახელი იყო, მსგავსად ადრეკილაი-საქმისას“
ფერხულისა.“ ბერიკაობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა ასევე
ფერხულები: „მამლი მუხასას“ და „ოქრომჭედელო“. დაბეჭიოთებით
შეიძლება ითქვას, რომ „მძიმური“ და „ცქვიტური“ უძველესი მესხური
ცეკვებია. „ძიმური“ არა სიმღერით, არამედ უკვე ინსტრუმენტული
თანხლებით სრულდებოდა (ზურნითა და დუდუკით), რომელსაც
ნელი ტემპი ჰქონდა ხოლო „ცქვიტურს“ - ჩქარი. ორიგუ ერთად
კი წარმოადგენდა ბერიკაობა-ყენობის თან მდევ ცეკვებს.

მესხეთ-ჯავახეთში „ბერიბანას“ დღესაწაულის გამართვის
ტრადიცია XVII საუკუნიდან ფიქსირდება და დღეს
გადასხვაფერხული სახით, მაგრამ მაინც იმართება. დღესდღეობით
„ბერიკაობაში“ ასამდე ადამიანი მონაწილობს სადაც უკვე ნაკლებად
სრულდება პირველადი, ავთენტური ქორეოგრაფიული ნიმუშები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ წიგნი I, 1948
- მაკლათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი, თბ., 1938
- ბატონიშვილი იოანე, კალმასობა, თბ., 1936
- ბენია ჭ., ქართველი მეფეების ხუმარა, თბ., 1898
- კოპტონაშვილი ვ., წერილი ჯავახეთიდან, გაზ. ივერია, 1889
- წერეთელი გ., ბერიკობა, ფურ. კვალი, 1983
- მაკლათია ს., ფალოსის კულტი საქართველოში, ტ.1, თბ., 1926
- ერისთოვ, თიფლის, ტიპ. მ. შარაძე კ°, 1898
- სტატიის ავტორი – რუსაძე ჯ., მასალა აღქმულია წიგნიდან – „ქართული
ხალხური დღესასწაული“, გამომც. საბჭოთა საქართველო, თბ., 1966
იხ.: <http://www.dzeglebi.ge>
- სამსონაძე ვ., მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ტრადიციები მესხეთში, 2003,
საექსპედიციო მასალების ჩანაწერი ზელნაწერის უფლებით

ՅԱՍՈՂԹԸՆՑՈՒՅՑ

თამარ წულუკიძე,
მუსიკოლოგის დოქტორი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგი

სულხან ციცაძის შემოქმედებითი მსოფლიხედველობის საპითხოსათვის

სულხან ციცაძე ის ხელოვნია, რომლის საკომპოზიტორო ნიმუშები, დღიდან შექმნისა, მუსიკისმცოდმეთა და, საერთოდ, სახოგადოების ინტერესის საგანი გამზღარა. ინტერესი გრძელდება დღემდე, განსაკუთრებით ეს ეხება მის შემოქმედებით მსოფლიმედველობას, რომლის გააზრებაც სხვადასხვა შტრიხისა და ნიუანსის ამოცნობის პირობას იძლევა.

მუსიკისმცოდნეობაში არაერთგზის აღინიშნა, რომ სულხან ციცაძის შემოქმედებაში სტილური გარდასახვები ევოლუციური გზით წარიმართა. სწორედ ეს განასხვავებდა გასული საუკუნის 40-50-იან წე.-ში შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსული კომპოზიტორებისგან.

რა მოვლენებმა განაპირობა ეს სტილური მეტამორფოზები? – უპირველეს ყოვლისა, გასული საუკუნის 60-იან წლებში მომხდარ იდეურ-მხატვრულ ძვრებს უკავშირებენ, როცა პოლიტიკურ პროცესებს ხელოვნების სფეროში ახლებური მსოფლხედვის წარმოქმნა მოჰყვა. ამას ემატება ინფორმაციის მიღების გაადვილების მომენტიც... მუსიკოსთათვის ხელმისაწვდომი ხდება XX საუკუნის ავანგარდული „მონაპოვრება“. ცინცაძესთან მიმართებაში იმთავითვე დასახელდა მისი შემოქმედებითი ორიენტირები – XX საუკუნის საკომპოზიტორო ხელოვნების კორიფეული – შოსტაკოვიჩის, ბარტოკის, პროკოფიევის, აგრეთვე რუმინული მუსიკის კლასიკოსის – ენესკუს შემოქმედება.

მიუხედავად ამ კომპოზიტორების მიგნებების გათავისებისა, სულხან ციცაძე მკაფიოდ ინდივიდუალურ შემოქმედად ჩამოყალიბდა, რასაც მკვლევარები აღნიშნავდნენ.

ნიშანდობლივია, რომ ზემოთ დასახელებული კომპოზიტორები ცინცაძისათვის არა მხოლოდ კონკრეტული გზის გამკვალავნი, არამედ შემოქმედებითი ინსპირაციის წყაროც უნდა ყოფილიყვნენ. ამას ადასტურებს სულხან ციცაძის ვაჟის, კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძის მონათხრობი, რაც ადრეული ბავშვობიდან დაამახსოვრდა:

– მუშაობის დაწყების წინ დიდი ხნის განმავლობაში ისმენდა მუსიკალურ ნაწარმოებებს – სხვადასხვა ეპოქის, სხვადასხვა სტილის მუსიკას. როგორც ჩანს, ეს იყო წინაპირობა მისი შემოქმედებითი ფანტაზიის აღსაგზნებად. – ეს ფაქტი მეტყველებს მუსიკალური შთაბეჭდილების მნიშვნელოვან როლზე კომპოზიტორის წარმოსახვაში. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ყველა შთაბეჭდილება, პირდაპირი თუ ირიბი სახით გამოვლენილი, საბოლოოდ მისი ინდივიდუალური საკომპოზიტორო სტილისა და აზროვნების წინაპირობა გამხდარა.¹

რაც შეეხბა 60-იან წლებში მომხდარი ძვრების ზეგავლენას კომპოზიტორის შემოქმედებით მრწამსზე, სულხან ცინცაძის შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი და მნიშვნელოვანი მკვლევრის, გულბათ ტორაძის სიტყვებით „მასში სტილისტურად დასრულებული და გამოკვეთილი სახით გამოვლინდა ის თვისებები, რომლებიც ნიშანდობლივია 60-იანი წლების ნაწარმოებებისათვის: დაძაბული დინამიკური პულსი, პოლიფონიურობით გამსჭვალული ფაქტურა, მუსიკალური ენის სიმბაფრე, დრამატული და გროტესკული ელემენტების შეთავსება ნატიფ ლირიკასთან“.²

მართლაც, იწყება ახალი ეტაპი სულხან ცინცაძის შემოქმედებაში – ახალი თემატიკა, ახალი იდეები და შესაბამისად, მათი გადაწყვეტის ახალი გზებიც. ჩნდება ახლებური დამოკიდებულება სამყაროსადმი და ამასთან ერთად იცვლება კომპოზიტორის პრინციპული მიღვოძა მუსიკალური მეტყველების ელემენტების, საკომპოზიტორო ხერხების გამოყენებისადმი. აქედან მოყოლებული ცინცაძის შემოქმედებაში ჩნდება ავტორისეული ხელწერა, რომელიც ხან მონოთემატიზმის, ხან ლიტოტოზივის, ხანაც ვარიაციულობის სახით ვლიდება. გარდატეხის პროცესი გამოვლინდა კომპოზიტორის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებში. სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში განხილულია, თუ როგორ აღიბეჭდა ეს ეპოლუციური პროცესი ცინცაძისათვის გამორჩეულ, მისთვის მეტად მახლობელ საკვარტეტო ჟანრში.

ამ შემთხვევაში, მე-5 კვარტეტი იქცა გარდატეხის პროცესის მაუწყებლად. ეს ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებაა, სადაც აისახა კომპოზიტორის მსოფლმხედველობითი მრწამსი და საკომპოზიტორო ხერხების გამოყენების პრინციპებიც. აღნიშნულია

¹ წულუკიძე თ., „სიყვარულით გარემოცული“ (ინტერვიუ ირაკლი ცინცაძესთან), ჟურ., მუსიკა, 2015, №4

² ტორაძე გულბათ, სულხან ცინცაძე, თბ., 2012

მე-5 კვარტეტის კიდევ ერთი ნიშანდობლივი ღირსება – იგი ერთ-ერთ შემამზადებელ საფეხურადაც იქცა შემდგომი მოვლენებისთვის. ამ შემთხვევაში, საეტაპო ნაწარმოებისთვის – მე-6 კვარტეტისათვის. მართლაც, მე-5 კვარტეტი პირადულ ღირსებასთან ერთად ერთგვარ „ესკიზურ“ ფუნქციასაც იძენს მე-6 კვარტეტისათვის. მე-5 კვარტეტში განვითარებული მოვლენები, მე-6-ში სხვა ხარისხში იქნება აყვანილი, სხვა პრიზმაში გადაწყვეტილი. მე-5 კვარტეტში თუები დრამაა მოცემული და ის ორი საწყისის დაპირისპირებით გითარდება, აქ საკომპოზიტორო ხერხთაგან ზოგი მონოთემატიზმის, ზოგიც ლაიტემატიზმის პრინციპს ასახელებს. მაგრამ ფაქტია, რომ ორი საწყისი, ორი თემა ვითარდება მთელი ნაწარმოების განმავლობაში, პირველ ნაწილში მოცემულ ამ ორ თემას (ერთია მთავარი თემა, ფიქრითა და განცდებით აღსავსე, რომლითაც იწყება ნაწარმოები, მეორე კი – გროტესკული თემა – პირველი ნაწილის შუა ეპიზოდში ჩნდება) შემდგომი ნაწილები ცალკეულად ეთმობა და ამ გზით ვითარდება მათი დაპირისპირება: მე-2 ნაწილი, სკერცო – გროტესკულ საწყისს ეთმობა, მე-3 პირველი მჭმუნვარე თემის ლირიკულ-კეთილშობილური გაჟღერებაა, მე-4 ნაწილში კვლავ გროტესკულ ექსცენტრული საწყისი მძაფრდება, ფინალში კი დიდი გამომსახულობითა და ექსპანსიურობით ჟღერს პირველი თემა და ნაწარმოები ამ თემის გაღრმავებითა და ემოციური გამძაფრებით მთავრდება. როგორც დ. გოგუა წერს: – მეჩუთე კვარტეტი, საერთო ჯამში, აღრმავებს 50-იანი წლების ქართული სხვადასხვა ინსტრუმენტული ანსამბლის თვისებებს, რამაც დასრულებული გამოხატულება მე-6 კვარტეტში პპროვა.

მე-6 კვარტეტი თავისთვალ საეტაპო ნაწარმოებია ცინცაძის შემოქმედებაში. როგორც მუსიკისმცოდნეობაში აღინიშნა, სწორედ ეს ნაწარმოები ძალიან მძლავრად ირეკლავს იმ გარდატეხას, რაც 60-იან წლებში ზოგადად ხელოვნების დარგებში – მუსიკაში, თეატრში, ფერწერაში, კინემატოგრაფში მოხდა. როგორც თავად კომპოზიტორს მიაჩნდა – ნაწარმოების ცენტრში დგას ადამიანი თავისი წინააღმდეგობებით, სწრაფვით, ბრძოლით სირთულეებთან.

როდესაც მე-5 კვარტეტს მე-6-ს მოსამზადებელ საფეხურად მოვიაზრებთ, ამის ერთ-ერთი საფუძველია ის, რომ აქაც დრამა ვითარდება, მაგრამ იცვლება ასპარეზი, მეტიც, მოვლენებისადმი დამოკიდებულება უკვე სხვა კუთხიდან არის მოწოდებული. მაგალითად,

აქაც არის მუდმივი ჭიდილი, სწრაფვა მშვენიერისადმი, ამ გზაზე მუდმივი დაბრკოლებებია, ცხოვრების სასტიკ სინამდვილესთან შეჯახებაა. მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ დაპირისპირებისათვის კომბოზიტორი ორ ინტონაციურ წყაროს კი არ მიმართავს, არამედ ერთ თემას გარდასახავს ოთხ განსხვავებულ ეპიზოდად. ამდენად, ამ შემთხვევაში, მონოთემატიზმის სრულ გამოვლინებასთან გვაქვს საქმე და ამ მიღვომას პრინციპული ხასიათი აქვს, რაც სუბიექტივიზაციის გამძაფრებისკენ არის მიმართული... აქ ძირითადი თემა დასაწყისიდანვე შეკითხვის ხასიათს ატარებს და სწორედ შეკითხვის ინტონაცია სდევს მთელ ნაწარმოებს, ხოლო პასუხს მიმდინარე პერიპეტიული იძლევა. ერთ-ერთ ეპიზოდში ლირიკული საწყისი იმდენად ღრმავდება, რომ სხვა განზომილების ასოციაციასაც იწვევს. ამდენად, განზომილებათა დაპირისპირებასაც აქვს ადგილი. დროდადრო შეკითხვის ინტონაციის არსებობა, მონოთემატიზმის პრინციპისადმი მიმართვა იმის მანიშნებელია, რომ ყოველივე გარედან, გვერდიდან არის დანახული – სუბიექტის თვალით. ამგარად, ოუ მე-5 კვარტეტში კომპოზიტორი დრამას გადმოშლის და ის მოვლენათა შეჯახებას წარმოგვიდგენს, მე-6 კვარტეტში იგი ასახავს სამყაროს სუბიექტის თვალთახდვით (ახდენს „გმირის ინდივიდუალიზაციას“ – რ. წურწუმია), აქ უკვე წარმოადგენს თავის პოზიციას, საკუთარი არეალის პრიზმაში ატარებს მიმდინარე მოვლენებს და ამდენად – ერთიან სამყაროს, თუმცა ამ განწყობის, პოზიციის შემზადება მანამდე – მე-5 კვარტეტში – ხდება.

XX საუკუნის 60-იანი წლების ხელოვანთა შემოქმედებაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი დაიკავა სწრაფვამ სუბიექტის თვალით სინამდვილის წამოჩენისაკენ, იმ იდეამ, რომელიც ფილოსოფიურ-ლიტერატურული მიმდინარეობის – ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ არსებ წარმოადგენდა. ხელმძღვანელობდნენ რა შოკინპაუერის მოძღვრებით – „სამყარო, როგორც ვნება და წარმოდგენა“.

XX საუკუნემ გააბატონა ე. წ. „სუბიექტის ფილოსოფია“. ამ ტენდენციამ მძლავრად მოიკიდა ფეხი ხელოვნების ცალკეულ დარგებში. ეს აიტაცეს 60-იანი წლების მოღვაწეებმაც, რომელთა იდეურ-მხატვრული მრწამსის ფორმულირების ერთ-ერთ შესატყვისად მიგვაჩნია XXI-ის გამოჩენილი ფიზიკოსის, ჰაიზენბერგის დებულება, რომლის არსიც შემდეგში მდგომარეობს: კაცობრიობა ამაოდ დაეძებს ობიექტურის ნაკვალევს, იმიტომ, რომ ობიექტური სამყარო

ჩვენგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. – აღბათ, ეს თვალთახედვაც აღგვაქმევინებს, ამ შემთხვევაში, სუბიექტურისა და ობიექტურის, სუბიექტურისა და განზოგადებულის ურთიერთმიმართებას.

ვფიქრობ, არ იქნებოდა მართებული, სულხან ცინცაძის შემთხვევაში, უშუალო, გაცნობიერებული კავშირი აღმოგვეჩინა რომელიმე ფილოსოფიურ მიმღინარეობასთან (ამის დასაბუთებას ჯერ ვერც ერთ მკვლევართან ვერ ვხვდებით), მაგრამ, ფაქტია, რომ მისი შემოქმედებითი ეკოლუცია კონცეპტუალური აზროვნებისკენ არის მიმართული. მისი საკომპოზიტორო ხელწერის სახეცვლაც ამგვარი თვალთახედვისკენ შემობრუნებასთან კავშირში წარმოგვიდგება. ეს პროცესი, ს. ცინცაძის ცხოვრებაში, როგორც აღვნიშნეთ, იწყება გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან და მისი შემოქმედების ცენტრალური ჟანრის ნიმუშთაგან მე-5 და მე-6 კვარტეტებს უკავშირდება. აქედან იწყება სულხან ცინცაძისული სამყაროს ხედვა, რომელიც, ჩვენი თვალსაზრისით, უახლოვდება ზემოთ ნახსენებ სუბიექტის მიერ დანახულ სინამდვილეს, ანუ იმავე XX საუკუნის „სუბიექტის ფილოსოფიას“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გოგუა დ., პიროვნების პრობლემა 60-80-იანი წლების ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსაბლო მუსიკაში, წიგნიდან – მე-20 საუკუნის ქართული მუსიკა და მუსიკოსები, თბ., 2016
- გოგუა დ., სულხან ცინცაძის სიმებიანი კვარტეტები, (ნარკვევი II, 60-90-იანი წლები), წიგნიდან – მე-20 საუკუნის ქართული მუსიკა და მუსიკოსები, თბ., 2016
- ტორაძე გ., სულხან ცინცაძე, თბ., 2012
- წულუკიძე თ., „სიყვარულით გარემოცული“ (ინტერვიუ ირაკლი ცინცაძესთან), ჟურ., მუსიკა, 2015, № 4
- Пичхадзе М., Художественный мир Сулхана Цинцадзе, Тб., 1992

“ԵՐՈՅԵՐՍՈՒԹԵՒՏՈՍ ՏԱՋՐԵՔԹՈՒԹՅ ԱՐՄՑԻԱՑԱ

თინათინ ბერძენიშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი

არაულარული კულტურის ახალი ხედვა¹

შესავალი

პოპულარული კულტურა, მისი შექმნა და გავრცელება ისტორიულად დაკავშირებულია ტექნოლოგიურ ეკოლუციასთან, უფრო კონკრეტულად კი სხვადასხვა მედიასაშუალებების შექმნასა და განვითარებასთან. შესაბამისად, ტერმინის „პოპ კულტურა“ განმარტება ნებისმიერ დროს შემოფარგლული იქნება იმ დროში არსებული ტექნოლოგიური მიღწევებით, რომელშიც ეს განსაზღვრება გაკეთდება და შეზღუდული იქნება ჩამოაყალიბოს ტერმინის ისეთი დეფინიცია, რომელიც ერთი ათწლეული მაინც გაუძლებს დროს. რადგან მომავლის ტექნოლოგიური განვითარების წინასწარმეტყველება მეტნაკლებად სპეციალური იქნება და შესაძლოა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჭრილშიც კი გადავიდეს, რაც სცდება კვლევის მეცნიერულ მეთოდს. თუ მეოცე საუკუნეში პოპულარულ კულტურას მასობრივი მოხმარების პროდუქტს – ფილმებს, მუსიკას, წიგნებს და ნივთებს ეძახდნენ, დღეს ამ ჩამონათვალს ბევრი სხვა ცნებაც შეემატა, მაგალითად ისეთი, როგორიცაა ვიდეო თამაშები. რომ არა ტექნოლოგიის განვითარება, კომპიუტერის გამოვლენება და ინტერნეტის შექმნა, გავრცელება ასეთ პროდუქტს ვერ მივიღებდით.

პოსტთანამედროვე ინფორმაციული საზოგადოება

ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 50-იან წლებში, როდესაც ყალიბდებოდა ინფორმაციული საზოგადოების კონცეფცია მარშალ მაკლუნმა წამოაყენა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც ცივილიზაციის ისტორიაში ეპოქათა ცვლა, ასე თუ ისე, დაკავშირებული იყო კომუნიკაციის საშუალებების ცვლილებასთან და ეკოლუციასთან.

ინდუსტრიული ეპოქა საზოგადოების განვითარების ეტაპზე

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 2017 წლის სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება

მნიშვნელოვანი ცვლილებებით ხასიათდება, რადგან თან სდევს ურბანიზაციის პროცესის დაჩქარებას და განვითარების დისკურსში უკვე შეინიშნება გლობალიზაციის ასპექტები. ახალი ტექნოლოგიების დაწერვამ, როგორც საწარმოო ინდუსტრიაში, ასევე საკომუნიკაციო სფეროში, სოციუმის ყოვლებდღიურობაში ინოვაციების დიფუზიის მანამდე არნახული ტემპი შემოიტანა.

პოსტინდუსტრიული ეპოქის საზოგადოება არსობრივად განსხვავდება მისი წინამორბედისგან, რადგან თამაშში ერთვება ახალი, თვისებრიგად და ფორმით, განსხვავებული მედიუმები და ინოვაცია. პოსტინდუსტრიული საზოგადოების ანალიზისას ამერიკელმა სოციოლოგმა, ელვინ ტოფლერმა, შემოიტანა კონცეფცია „მესამე ტალღა“¹, ყალიბდება სუპერინდუსტრიული ერა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ინოვაციურობის სწრაფი ზრდის ტემპი, დანერგილი სტანდარტების რღვევა ყველა სფეროში, ეკონომიკიდან და პოლიტიკიდან დაწყებული, შრომითი ბაზრით დამთავრებული. შრომისა და ინტერპერისონალური კომუნიკაციების მოდიფიკაცია კი, თავის მხრივ, იწვევს ინდივიდთა ღირებულებითი სისტემის ორიენტაციის, სოციალური, ფსიქოლოგიური და ეთიკური მიზნების ცვლას. ტოფლერი ინფორმაციულ საზოგადოებას მეტაფორულად „გლობალურ სოფელს“ უწოდებს.

ახალი პოპ კულტურის გაჩენა – ვიდეო თამაშები

ტრადიციული სოციალური წესრიგის საზოგადოება განიხილება, როგორც „პირველი ტალღა“, „მეორე ტალღის“ საზოგადოებად იწოდება ის, რომლსაც უკვე ხელი მიუწვდება მასობრივი ინფრომაციის საშუალებებზე, აქვს ნაციონალური, რეგიონული და საკაბელო მაუწყებლობა, რომელიც პოპულარული კულტურის გავრცელების გზით ქმნის საზოგადოებაში ტრენდებს, ძირითად ნარატივებს, სტანდარტებს და როგორც ვოლტერ ლიამანი აღნიშნავს, – იმ სურათებს, რომლებითაც ადამიანთა გონებაში სამყაროს აღქმა იქმნება. „მესამე ტალღა“ არა მხოლოდ აჩქარებს ინოვაციის გავრცელების რიტმს, არამედ მთლიანად ცვლის ინფორმაციის სტრუქტურასაც. შედეგად იქმნება კულტურის აბსოლუტურად განსხვავებული ტიპი, რომელშიც უწყვეტად მოედინება ინფორმაციის ნაკადი და წამიერადვე კარგავს აქტუალობას. აღნიშნულ კულტურაში ერთი ინფორმაციიდან მეორეზე გადასვლა იმდენად სწრაფად ხდება,

¹ ტოფლერი ე., მესამე ტალღა, თავი 13, 1984, გვ. 264-266

რომ არსებით განხეთქილებას იწვევს მასობრივი კომუნიკაციების აუდიტორიასა და „მესამე ტალღის“ საზოგადოებას შორის.

საზოგადოების წევრების ყოველდღიურ ცხოვრებაში უფრო და უფრო იჩენს თავს პოპულარული კულტურის მოხმარების ინდივიდუალური მიღომა, პოპულარული კულტურის ელემენტები უთვალივა, შედარებით ტრადიციული საზოგადოებისგან, რომელშიც ინფორმაციის გავრცელების მედიუმები და ტექნოლოგიების განვითარებაც არ იყო ისეთი ტემპით აჩქარებული როგორც დღეს¹, როდესაც კულტურული ფენომენები არა მხოლოდ ტრადიციული მაუწყებლობით, არამედ ინტერნეტის საშუალებით იქმნება და ვრცელდება.

90-იან წლებში ინტერნეტის გავრცელებასთან ერთად გაჩნდა ვიდეო თამაშები, რომლებიც თავდაპირველად, წმინდად, სუბკულტურის ნაწილი იყო, რადგან მათი შექმნა, მოპოვება და მოხმარება, განსაკუთრებულ აღჭურვილობას (იმ დროს არა მასობრივად გავრცელებულ) და უნარებს მოითხოვდა, (ინტერნეტში ძიების ცოდნა, ვიდეო თამაშების თამაშის ცოდნა), შესაბამისად, მას განსაზღვრული უნარ-ჩვევების, აღჭურვილობის და ცოდნის მქონე ადამიანების წრე მოიხმარდა. დღეს მკვლევარები უკვე აღარ აყენებენ ეჭვეჭვეშ იმ ფაქტს, რომ ვიდეო თამაშების მასობრივი გავრცელება მას პოპ კულტურის ველის ლეგიტიმურ მოთამაშედ ხდის და განიხილავს მის ეფექტს ფართო გაგებით კულტურაზე.

დაახლოებით 40 წელია, რაც ადამიანებმა მასობრივად დაიწყეს ვიდეო თამაშების მოხმარება. დღეს, პერსონალური კომპიუტერების საშუალებით, ასევე სმარტფონების iOS და ანდროიდ სისტემების გამოყენებით, უფრო და უფრო მეტი ადამიანი გახდა მოთამაშე. რაც მთავარია, უკვე არსებობს ის პირველი თაობა, რომელიც გაიზარდა იმ კულტურულ გარემოში, რომელშიც ვიდეო თამაშები კულტურული მეინსტრომია. სწორედ ეს მდგომარეობა ხდის თვალსაჩინოს იმ კულტურულ გზაჯვარედინს თუ როდის დაიწყო ვიდეო თამაშების პოპ კულტურად დანახვა. გარკვეულ პერიოდამდე არსებობდა რაღაც, რაც ხელს უშლიდა ვიდეო თამაშებს თავიდანვე გამზდარიყო ისეთივე პოპულარული კულტურა, როგორიც იყო როკ-მუსიკა და ფილმები. მაშინაც კი როდესაც ვიდეო თამაშებს მილიონობით შემოსავალი მოჰქმნდა, ისინი მაინც კულტურათა მიჯნაზე რჩებოდნენ. ამის

¹ ვიდენსი ე., მოდერნულობა და თვითიდნტურობა, თავი I, 1991, გვ. 16

მიზეზად შეიძლება შემდეგი ფაქტორები განვიხილოთ: უპირველესად, ვიდეო თამაშების შემთხვევაში, თავად პროდუქტის შექმნას და მის აუდიტორიას შორის განსხვავებული ტიპის ურთიერთებებაა. მაშინ როდესაც მუსიკის და ფილმების მოხმარება აუდიტორიისაგან დიდ ძალისხმევას არ მოითხოვს, მაყურებელს და მსმენელს უბრალოდ შეუძლია თვალი ადევნოს გამოსახულებას, უსმინოს მუსიკას და სიამოგნება მიღლოს. ვიდეო თამაშები მოითხოვს სპეციალური მოწყობილობის (დივაისის) მომართვას და სპეციფიური უნარ-ჩვების ფლობას, ხელების გაწაფულობას, სწრაფ რეაქციებს გამოსახულებასა და ხმებზე. ვიდეო თამაშების მომხმარებელმა უნდა ისწავლოს თამაში, დაახლოებით ისე, როგორც ადამიანი მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრას სწავლობს. მოკლედ რომ ვთქვათ, ვიდეო თამაშები მოითხოვს ფიზიკური ძალისხმევის გაწევას განსხვავებით ფილმების ყურებისგან და მუსიკის მოსმენისგან.

ასევე ვიდეო თამაშები თავიდანვე თითქოს გაიჭიდა სუბკულტურის ველში, საიდანაც დიდი ხანი ცდილობდა გამოიწვევას. ვიდეო თამაშები, (ისევე როგორც ბევრი თანამედროვე ტექნოლოგია), უნივერსიტეტის საერთო საცხოვრებელში ახალგაზრდა ჰაკერმა შექმნა. ის დიდი ხანი ასოცირდებოდა კომპიუტერული ტექნოლოგიებით შეპრობილი ახალგაზდა მამაკაცების კულტურასთან. სწორედ ამიტომ ვიდეო თამაშების ბაზარზე გამოსვლისთანვე კომპანიებმა სამიზნე აუდიტორიად თინეიჯერი ბიჭები და არა გოგოები აირჩიეს, მიუხედავად იმისა, რომ ვიდეო თამაშების შექმნასა და მოხმარებაშიც ყოველთვის ფიგურირებდნენ ქალები. დიდი ფიზიკური ძალისხმევა და ჰატრიარქალურ კულტურასთან გადაჯაჭვა – სწორედ ის ორი ძირითადი მიზეზი იყო, რამაც დიდი ხნის განმავლობაში შეაფერხა ვიდეო თამაშების პოპულარულ კულტურად ჩამოყალიბება.

თუმცა რეალობა, ბოლო დეპარტების განმავლობაში, მასიურად და ძალიან სწრაფად შეიცვალა – ვიდეო თამაშები ფართო გავრცელების და მოხმარების პროდუქტი გახდა. რისი მთავარი ხელისშემწყობიც ახალი თაობის სმარტფონების ბაზარზე მასობრივი გამოჩენა იყო, რომლებიც დღეს, უკვე, ყველასთვის ხელმისაწვდომია. ანუ შეიძლება მოვიაზროთ, რომ ყველა ადამიანს აქვს ის ხელსაწყო, რომლის საშუალებითაც შეუძლია ვიდეო თამაშები ითამაშოს. შესაბამისად, „ჩვეულებრივი“ თამაშების მიმართ ინტერესი გაცილებით ფართო აუდიტორიის საგანი გახდა, ვიდრე თინეიჯერი ბიჭებია. ისეთმა

თამაშებმა, როგორებიცაა მაინკრაფტი და „Angry Birds“ ზუსტად შეძლეს მაშინდელი დროის კულტურის სულის (zeitgeist) დაჭრა, რაც შესაშური იქნებოდა კულტურის ბევრი ელემენტისთვის. რეალურად ვიდეო თამაშები ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო, თუნდაც მათი გავლენა ელექტრონულ მუსიკაზე, ფილმების სპეც. ეფექტებზე, საშედრო კულტურაზე და პერსონალური კომპიუტერების გავრცელებაზე¹.

დღეს ტექნოლოგია სოციუმის კონსტანტაა და მის გარეშე ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრება უკვე წარმოუდგენელია. შეიძლება ვინმებ ჩათვალის, რომ ვიდეო თამაშები ნაკლებად მნიშვნელოვანია ვიდრე ტელეკომუნიკაციის საშუალებები, სოციალური მედია და არ იღებდეს მხედველობაში რამდენად დიდ გავლენას ახდენს ვიდეო თამაშები ახალი კულტურის, ისტორიის, ცხოვრების სტილის ფორმირებაზე, ეს გავლენა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ბოლო 30 წლის მანძილზე. ამ პერიოდის განმავლობაში ვიდეო თამაშების დაახლოებით 7 თაობა შეიქმნა. კარგ მაგალითად გამოდგება, დღეს ძალიან პოპულარული ვიდეო თამაში „პოკემონი“, რომელიც 90-იან წლებში შეიქმნა და როგორც კურტ სქუარიარი თავის სტატიაში აღნიშნავს, – მარტივი ვიდეო თამაშიდან კულტურულ ფენომენამდე განიცადა გენეზისი. თავდაპირველად სათამაშო ბარათების სახით გამოსული პოკემონები გამოჩნდა სატელევიზიო შოუებში, მულტფილმებში, გაყიდვაში გამოვიდა სათამაშოების ხაზი და ახალგაზრდული კულტურის ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტი გახდა. მეორე კარგი მაგალითია „მარიო“, 90-იანებიდან მოყოლებული სწრაფად გახდა პოპულარული, თუნდაც ჩვენ ქვეყანაში, ვერ ნახავთ ადამიანს, რომელმაც არ იცის რა არის „მარიო“². გრინფილდი აღნიშნავს, რომ ზრდასრულებს (განსაკუთრებით, განათლების მქონე ზრდასრულებს) უჭირთ ვიდეო თამაშების თამაში, რადგან ამ დროს საჭიროა უნარების პარალელური ამოქმედება, მრავალი პატერნის ერთდროულად აღქმა და მათი ურთიერთქმედების გაგება, პრობლემის საფუძველი კი განათლების სწორხაზოვან სისტემაშია. ცნობილი თამაშების შემქმნელი ჯეინ მაკგონიგალი ამბობს, რომ ციფრულ ერაში დაბადებული ბავშვები არიან იმ პირველი თაობის წარმომადგენლები, რომელიც იზრდება ინტერნეტთან ერთად (90-იანებში და უფრო გვიან

¹ ტოსკა ს. პ., ვიდეო თამაშების კვლევა, 2013, გვ. 88

² იქვე გვ. 31

დაბადებულები), ისინი ვიდეო თამაშებს აბსოლუტურად სხვანაირად უყურებენ, ვიდრე მათი წინამორბედი თაობები. ეს მტკიცება მართებულია, რადგან სწორედ ინტერნეტის გავრცელებაში გახადა ფართოდ ხელმისაწვდომი ვიდეო თამაშები. თუმცა, საყურადღებოა, რომ ვიდეო თამაშები მაინც ძალიან პოპულარულია ზრდასრულებში, სრული განაკვეთით დასაქმებულებშიც კი, ერთი შეხედვით შეიძლება ვიფიქროთ კიდეც, რომ ამ ადამიანებს თამაშის დრო არ უნდა ჰქონდეთ. მკველავრები აღნიშნავნენ, რომ ვიდეო თამაშებმა გავლენა მოახდინეს სოციალური სისტემის სტრუქტურაზე, მოთამაშეები თამაშის დროს იმ შეგრძნებების კომპენსირებას ცდილობენ, რომელიც რეალურ ცხოვრებაში იმ წუთას მიუღწეველია, ესაა გამარჯვების, წარმატების, პროცესების შეგრძნებები, რომლებიც მოთამაშეს თამაშის პროცესში და მოგების შემთხვევაში ეუფლება. ეს სწორედ ის თაობაა, რომელთა დაბადება და ვიდეო თამაშების შექმნა ერთმანეთს ემთხვევა, თუმცა საყურადღებოა ის, რომ სწორედ ამ დემოგრაფიული ჯგუფის დამოკიდებულება ვიდეო თამაშებისადმი განსხვავდება იმ დემოგრაფიული ჯგუფის აღქმებისგან, რომლებიც იმ ეპოქაში დაიბადნენ, როცა ინტერნეტი და ვიდეო თამაშები უკვე ყოველდღიურობის ნაწილი იყო¹.

ვიდეო თამაშები და პოლიტიკა

ვიდეო თამაშები ასევე დიდ გავლენას ახდენენ პოლიტიკურ კულტურაზე. ისეთი ორგანიზაციები როგორიცაა Molleindustria საშუალებას იძლევა ინტერაქტიული სათამაშო მედიის შექმნის, რომელიც უპირისპირდება ტრადიციული მედიის მაუწყებლობის ფორმას. როგორც უკვე აღინიშნა, ვიდეო თამაშები მძლავრი პოპ კულტურაა, რომელსაც შეუძლია აუდიტორიის უმრავლესობაზე წვდომა ციფრული ინტერაქციის მედიუმებით. აქედან გამომდინარე, ის არის სახოგაძოებაზე გავლენის მოხდენის ერთგვარი ფორმა, რომელიც განსხვავდება პოლიტიკისგან. თუ პოლიტიკური კულტურა ცდილობს აუდიტორია პასიური მიმღების მდგომარეობაში ამყოფოს, ვიდეო თამაშები აუდიტორიას უკუკავშირზე ორიენტირებულს, ინტერაქტიულს და უფრო მეტად ჩართულს ხდის. შესაბამისად, როგორია ამ ორი, სრულიად განსხვავებული კონსტრუქტის, თანარისებობა, პირიქით, პოპულარული კულტურა უფრო მეტად გამომწვევი, გამაღიზიანებელი მექანიზმია, რომელიც საფრთხეს

¹ ტოსკა ს. პ., ვიდეო თამაშების კვლევა, 2013, გვ. 152

უქმნის არსებულ წესრიგს, ძალაუფლების და რელიგიის უპირობო ლეგიტიმურობას. შესაბამისად, თანამედროვე სამყაროში აუცილებელია იმ ველის შექმნა, რომელშიც ასეთი ურთიერთდაპირისპირებული მოვლენებიც კი ლეგიტიმურად იარსებებენ და ერთმანეთისთვის დესტრუქციული არ იქნებიან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს „დამნაგრეველობა“ საზოგადოების განვითარებას ხელს საგრძნობლად შეუშლის და შეაფერხებს მას.

ვიდეო თამაშები და განათლება

თანამედროვე საზოგადოებაში უდავოა, რომ კომუნიკაციის სისტემების და მედიის განვითარებასთან ერთად კიდევ უფრო გაიზარდა არაფორმალური განათლების მნიშვნელობა, ვიდეო თამაშების გავლენა ბავშვების სოციალიზაციაზე და მათ განათლებაზე. გავლენა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია იმ თაობაში, რომელიც 90-იანი წლებში და შემდგომ დაიბადა, ეს სწორედ ის თაობაა, რომელსაც ვიდეო თამაშების მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს და კულტურის ეს ფენომენი მათი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. ვიდეო თამაშებს კარგად განსაზღვრული მიზნები, ქულათა სისტემა, სირთულის სხვადასხვა, მზარდი დონე აქვს, რაც ასევე ახასიათებს განათლების ფორმალურ სისტემებს. შესაბამისად, ვიდეო თამაშები განათლების ჭრილში სულ უფრო და უფრო ხშირად განიხილება. მნიშვნელოვანი ფაქტორია ის, რომ ვიდეო თამაშებს გარდა შინაარსის ძალიან დიდი სპექტრისა, ახასიათებთ კომუნიკაციის ახალი მიღებობები. თუნდაც ერთ პერსონიანი თამაშების შემთხვევაში, ის მოიცავს რამდნიმე აქტორის ერთობლივ თამაშს (რეალურად თამაშობს ერთი ადამიანი, თუმცა თამაშში მოდელირებულია სხვა მოთამაშებიც), შესაბამისად, მოთამაშეს უვითარდება თანამშრომლობის, კოლაბორაციის, კონკურენციის, გაზიარების თვისებები. ეს ფენომენი უფრო თვალსაჩინო ხდება, როდესაც საუბარია თამაშებზე, რომლებსაც რამდენიმე ადამიანი ერთად (თუნდაც ქსელში) თამაშობს, ასეთი ტიპის თამაშები ახალგაზრდებში განსაკუთრებით პოპულარულია, შესაძლოა ერთდროულად ერთ თამაშს თამაშობდეს მილიონობით ადამიანი (სწორედ ეს ფაქტორი გახდა თამაშის „WarCraft“ წარმატების საწინდარი, 2016 წელს იგივე სახელწოდების ფილმიც შეიქმნა) შესაბამისად, ვიდეოთამაშები ხდება სოციალური ინტერაქციის ახალი მეინსტრიმული სახე, მოთამაშები ქმნან ჯგუფებს, კომუნებს

და ერთ დიდი ვირტუალურ სოციალურ რეალობად ყალიბდებან, რომელშიც ადამიანები ითვისებენ ახალ იდენტობებს, სოციალური ინეტრაქციის ახალ ფორმებს, ახალ ღირებულებებს, რომლებიც სცდება თავად თამაშის შინაარსს.

მედია მუდმივად სვამს კითხვას: „ვიდეო თამაშებს დადგებითი გავლენა აქვს თუ უარყოფითი?“ ასეთი მიდგომა ტექნოლოგიური დეტრიმენტის შედეგია. ტექნოლოგია, მაგ. ტელევიზია, კომპიუტერი, წიგნები და ვიდეო თამაშებიც არ შეიძლება ან ცალსახად კარგი ან ცალსახად ცუდი გავლენის გამომწვევად შევაფასოთ. რეალურად, მათ განსხვავებული ეფექტები აქვთ, ცუდიც, კარგიც და ბუნებრივიც, რაც დამოკიდებულია იმაზე თუ როგორ მოიხმარენ მას ინდივიდები სხვადასხვა კონტექსტში. პირველ რიგში, ვიდეო თამაშების უნარი დაასწავლო სხვადასხვა უნარი ვლინდება მის სიმულაციურობაში, ეს ერთგვარი როლური თამაშია, სადაც ვირტუალური რეალობაა შექმნილი, მოთამაშე მას მძაფრად და ემოციურად აღიქვამს, რადგან თამაშის დროს აზარტული ხდება და მოგებისკენ ისწრაფვის. იმისათვის რომ მოთამაშე თამაში მოიგოს, აუცილებელია სწორად განსაზღვროს მიზანი, მისი მიღწევის გზა, რაც სასარგებლოა შესაბამისი უნარების განვითარებისთვის, თუნდაც ეს სუროგატული რეალობა იყოს. გარდა ამისა, თამაშების უმრავლესობაში მოთამაშეს საშუალება აქვს თავად შექმნას საკუთარი სამყარო (სახელმწიფო), რომლის წარმატება წარუმატებლობაც მასზეა დამოკიდებული¹. მოთამაშეები თავად აკონსტრუირებენ იმ რეალობას, რომელშიც მოქმედება მიმდინარეობს, რაც პროცესს ინტერაქტიულს ხდის, მიმღებს არ სჭირდება პასიურად მზა სახით მიიღოს პროდუქტი და ჩაერთოს, ის თავად ქმნის. შემოქმედების ეს პროცესიც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს ადამიანზე, ანიჭებს მას ტკბობის განცდას, რომ რაღაც შექმნა, თამაშში წარმატების მოპოვების შემთხვევაში კი ეს კმაყოფილება ორმაგდება, რადგან სწორედ მოთამაშის მიერ კონსტრუირებულმა რეალობამ გახადა შესაძლებელი ეს წარმატება. წარუმატებლობის შემთხვევაში კი, მოთამაშეს უწევს დაფიქრდეს – რა დაგეგმა არასწორად, სად დაუშვა შეცდომა, რა უნდა გაითვალისწინოს სამომავლოდ წარამტების მისაღწევად². ვიდეო თამაშები მრავალგვარია, თითოეული ტიპი სწავლების

¹ ჯონსი მ., მოგზაურობა დროში-პოპულარული მედია, 2008, გვ. 139

² გი ჯ. პ., თამაშები და სწავლა, თამაშების ამერიკული ჟურნალი 1.2, 2008, გვ. 230-231

თვალსაზრისით განსხვავებულად შეიძლება განვიხილოთ, მარტივი მოტორული უნარების განვითარებიდან, რომელი სტრატეგიული გადაწყვეტილებების მიღებამდე. თუმცა დღეს უკვე ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ვიდეო თამაშები არაფორმალური განათლების დისკურსში იმკვიდრებს ადგილს.

ვიდეო თამაშები და ძალადობა

მთებედავად ვიდეო თამაშების დადებითი ეფექტებისა, მისი მეორე, „ბნელი“ მხარე არ რჩება ყურადღების მიღმა. ხშირია არგუმენტები ვიდეო თამაშების ძალადობრივ ხასიათზე, ის გმირები და პერსონაჟებიც კი, რომლებიც საზოგადოების, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდების თაყვანისცემის ობიექტები არიან, ხშირად გამოირჩევიან სისატიკით, დაუნდობლობით და საზოგადოებისთვის არც თუ მისაღები სხვა თვისებებით. გარდა ამისა, კრიტიკოსები ხშირად უსვამენ ხაზს თამაშში მიმდინარე ძალადობის სცენების გავლენას ბავშვების ფსიქიკაზე, ისინი აღნიშნავენ, რომ ამ სახით მოზარდებისთვის ძალადობა, მკველელობა და სისხლი ბუნებრივი, ყოველდღიური მოვლენა ხდება, რამაც მათ შესაძლოა მოძალადების და დამნაშავების მიმართ ემპათიაც კი გაუჩინოს!

დასკვნა

როგორც უკვე აღინიშნა, ვიდეო თამაშები პოპ კულტურის ოჯახის ახალი წევრია, რომელიც „მესამე ტალღის“ საზოგადოების მიერ აქტიური მოხმარების ობიექტია. აღნიშნული საკითხის კვლევა და შესწავლა ჯერ კიდევ ცდისა და შეცდომის მეთოდით მიმდინარეობს, ისევე როგორც ყველაფერი ახლის. როგორც მანუელ კასტელის ინფორმაციული საზოგადოების სოციოკულტურული რეალობის ანალიზისა აღნიშნავს, პოსტინდუსტრიული ეკოლუციის ზოგიერთი პრაქტიკა ჯერ კიდევ არ არის დანერგილი საზოგადოებაში და, შესაბამისად, არ არის დომინანტურ პოზიციაზე. თუმცა ტექნლოგიის განვითარებასთან ერთად ეს რეალობა იცვლება და ყოველდღიურ პრაქტიკას ახალი რეალობები ანაცვლებენ, სადაც ჩნდებიან ის ფენომენები, რომლებიც ადრე შესაძლოა ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი. ვიდეო თამაშების გავლენის შეფასება ჯერ კიდევ არ არის ჯეროვანი და ამომწურავი, რადგან მისი არსიც და ფორმაც

¹ სქეულიარი კ., ვიდეო თამაშები და განათლება, მასაჩუსეტსის ტექნოლოგთური ინსტიტუტის მედია კვლევების დეპარტამენტი

განუწყვეტლივ იცვლება და ახალ სახეს იძენს, რაც ართულებს კვლევისას ტრადიციული მეცნიერული მიდგომების გამოყენებით დასკვნების გაკეთებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გი ჯ. პ, თამაშები და სწავლა, არიზონას უნივერსიტეტი, 2008
 - ტოფლერი ე., „მესამე ტალღა, 1984
 - სქუარიარი კ., ვიდეო თამაშები და განათლება
 - ჯონსი მ., მოგზაურობა დროში – პოპულარული მედია, 2008
 - ტოსკა ს. პ., ვიდეო თამაშების კვლევა, 2013
 - გიდენსი ე., მოდერნულობა და თვითიდენტურობა, 1991
-
-

გორგი გვიშანი,

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
ხელმძღვანელი: პროფ. გიორგი ჩართოლანი**

სერიალი – მაღადობის მართვოლისა და მართვის მეთოდები¹

„ჩეხებ კც ხოჯირობთ საქართვის,
რომელშიც სიუკარულისთვის დამაღვა
გვჭირდება მაშინ, როცა ძალადობა
დღისით, მზაისთ, ყოველ ფეხს ნაბჯუზე ყვავას“.
ჯონ ლუთონი

მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციის ოფიციალურ ვებგვერდზე ძალადობა განმარტებულია, როგორც „ფიზიკური ძალის ან ძალაუფლების წინასწარ გამზნული გამოყენება, რომელიც მიმართულია საჯუთარი თვის, სხვა ადამიანის ან ადამიანთა ჯანმრთებისა და საზოგადოების წინაპრდევ და რომლის შედევი სიკვდილი, სხეულის დაზიანება, ფსიქოლოგიური ტრაგება, ტაიპური განვითარებიდან გადახრა ან სხვადასხვა სახის ზარალი“². ამ განმარტებას ერთი მნიშვნელოვანი ხარევზი აქვს, რადგან არსებობს ძალადობა, სრულიად გაუაზრებელიც, ფიზიკური ძალის ან ძალაუფლების გამოყენების გარეშეც.

ჩვენი დროის ერთ-ერთ გამორჩეულ ფსიქოლოგ ელიოტ არონსონს წიგნში „სოციალური ცხოველი“ სწორედ ამგვარი ძალადობის საკმაოდ ნათელი მაგალითი მოჰყავს. ტელევიზიით საინფორმაციო გამოშვების ყურებისას დიქტორი ვიეტნამის ერთ-ერთი სოფლის დაბომბვაზე საუბრობდა, მისმა მცირეწლოვანმა ვაჟმა უეცრად იკითხა:

„ეი, მამიკო, ნაპალმი რა არის?“

მეც, ვითომც არაფერი, ვუჟასუხე: „რამდენადაც ვიცი, ქიმიური ნივთიერებაა, ადამიანებს წვავს; თანაც, ისე ეკვრება, რომ კანზე

¹ საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის 2017 წლის სამეცნიერო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება

² <http://www.who.int/topics/violence/en/>

თუ მოხვდა, ველარაფრით მოიშორებ“, – და ახალი ამბების ფურება განვაგრძე.

რამდენიმე წუთის შემდეგ შემთხვევით გავიხედე ჰალისკენ და დავინახე, რომ ცრემლები ჩამოსდიოდა. მისმა ტკივილმა და ტანჯვებმ ისე შემძრა, რომ შიშით ვფიქრობდი, ეს რა დამემართა. ნუთუ ისეთი სასტიკი გავხდი, რომ ჩემი შვილის შეკითხვას ვითომუ არაფერი, ისე ვუპასუხე, თითქოს მეკითხებოდა, ბეისბოლის ჯოხი რისგანაა დამზადებული ან ფოთოლი როგორ იზრდება? იმდენად მივწერ ადამიანების სისასტიკეს, რომ შემეძლო, წარაშეუხრელი დავრჩნილიყავი?”¹

მსგავსი, ძალადობის შემცველი ყოფითი სცენები ოცდამეერთე საუკუნის ადამიანის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. კაცობრიობა უკვე დიდი ხანია შეეჩია ომებს, ტერაქტებს, მასობრივ მკვლელობებსა თუ სიკვდილით დასჯის უსასტიკეს სცენებს. ქვეყნის დასალიერები მიძინარე ტრაგიკული მოვლენები მედიისა და სოციალური ქსელების წყალობით იმდენად ხელშესახები გახდა ჩვენთვის, რომ პრაქტიკულად ველარც კი ვაცნობიერებთ ზიანს, რომელიც ყოველდღიურად, საკმაოდ დიდი დოზით მოწოდებულ შოკისმომგვრელი ინფორმაციის ნაკადს ჩვენი ფსიქიკისთვის მოაქვს. იმის ნაცვლად, რომ ადამიანები ვეწინააღმდეგებოდეთ მედიუმების მიერ ჩვენთვის თავსმოხვეულ ნეგატიურ ინფორმაციას, ფაქტია, რომ ყველაზე ინტენსიურად სწორედ სხვადასხება ფორმის, აგრესიული ქმედების შემცველი აუდიო-ვიზუალური ინფორმაციით ვინტერესდებით. საზოგადოების ამ სისუსტით კი, ზედიმიწევნით ზუსტად, არა შხოლოდ სანფორმაციო პოლიტიკის გამტარებელი ელიტური ჯგუფები, არამედ ტელე-კინო ინდუსტრიაში მოღვაწე მძლავრი კომპანიებიც სარგებლობები. ისინი ფულს, დროსა და ენერგიას არ იშურებენ იმისთვის, რომ წარმოებაში ჩაშეგუბულ ტელესერიალებში ძალადობის შემცველი სცენები უაღრესად რეალისტურად და რაც შეიძლება, შოკისმომგვრელად ასახონ, რათა მაყურებელს, რომელიც ტელეაგრესიის მოტრფიალედაა ქცეული, ამგვარი სცენებისთვის თვალის არიდების ერთპროცენტიანი შანსიც აღარ დაუტოვონ.

2006 წლის 1 ოქტომბერს პოპულარულმა ამერიკულმა საკაბელო

¹ არონსონი ელიოტ, სოციალური ცხოველი, ილას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014

არხმა Showtime-მა ახალი კრიმინალური დრამის ტრანსლირება დაიწყო. ამერიკელ კინოსცენარისტ და კრიმინალური ნოველების ავტორ ჯეფ ლინდსეის (ჯეფრი ფ. ფრენდლიხი Jeffry P. Freundlich) პირველი წიგნის – „დექსტერის მთვლემარე დემონის“ მიხედვით გადაღებულმა ფილმმა, სახელწოდებით „დექსტერი“ („Dexter“) ამტრიკული პუბლიკისა და კინოკრიტიკოსთა აღიარება მყისიერად მოიპოვა. ისეთ ვებგვერდებზე, როგორებიცაა: „Metacritic“, „Rottentomatoes“, და „IMDB“, გავლენიან კრიტიკოსთა შეფასებების მიხედვით, ფილმების რეიტინგები დგება – „დექსტერის“ პირველი სეზონი 77%, 79% და 8.9 ბალით შეფასდა. დევიდ ჰინკლი (David Hinckley) „New York Daily News“-დან ფილმის შესახებ წერდა: „ეს თამამი განაცხადია, განსხვავებული და აღმაფრთოვანებული, ცენტრალური პერსონაჟის ხასიათი იმგვარ ცვლილებას განიცდის, რომ ყერებისას სუნთქვა გვეკვრება“!¹

უამრავ დადებით გამომხმაურებასთან ერთად გამოჩდნენ ცენტორებიც, მათ სერიალი გამოსვლის დღიდან ათვალიწუნეს და საზოგადოებისთვის საშიშ მოვლენად შეაფასეს. ნენსი დე ვოლფ სმიტმა (Nancy DeWolf Smith), „Wall Street Journal“-დან, სტატიაში „კარგი, მანიჯი და ბოროტი“ (The Good, the Ugly and the Bad) შეხელულება ამგვარად ჩამოაყალიბა: „გროტესკულ „დექსტერის“ არ შეიძლება უბრალოდ გვერდი აუარო, და როგორც უწინ იტყოდნენ, განაცხადო: „ამის ნახვა აუცილებელი არაა“. ადამიანებმა მას მართლა არ უნდა უყურონ. ჩვენ უნდა ვიცხოვოროთ იმ მაყურებელთა შორის, რომლებიც არ იქნებიან დაცლილნი ემოციებისგან ასეთი შოუების ნახვის შემდეგ“².

კინოკრიტიკოსების აზრთა რადიკალური სხვაობა მთავარმა პერსონაჟმა – დექსტერ მორგანმა გამოიწვია, რომელსაც ტელესერიალში მსახიობი მაიკლ ჰოლი (Michael Carlyle Hall) თამაშობს.

მომხიბლავი და ოუმორით სავსე, ახალგაზრდა, 30 წლამდე კაცი, რომელიც სანიმუშო მეუღლე, ბრწყინვალე მამა და მამობილი, გულისხმიერი ძმა და ყურადღებანი კოლეგაა, მაიამის პოლიციის განყოფილებაში, სისხლის კვლევის მიმართულებით, ექსპერტ-კრიმინალისტად მუშაობს. ის პროფესიონალია, თუმცა

¹ <http://www.metacritic.com/tv/dexter/critic-reviews>

² Nancy Dewolf Smith “The Good, the Ugly and the Bad”- 29.09 2006, <http://www.wsj.com/articles/>

კრიმინალისტის გენია გაცილებით სახითათო და საშიშ სფეროში ვლინდება. დექსტერ მორგანი სერიული მკვლელია.

სერიული მკვლელების მიმართ ამერიკული საზოგადოების გამძაფრებულმა ინტერესმა ამერიკულ კინემატოგრაფიში სათანადო ასახვა თავიდანვე პპოვა. ჯერ კიდევ თომას ედისონმა, 1877 წელს გამოგონებული ფონოგრაფით, ერთ-ერთი პირველი, რაც ჩაწერა, მსახიობის წაკითხული, ოფიციალურად დარეგისტრირებული პირველი სერიული მკვლელის – პერმან ვებსტერ მაჯეტის, იმავე პ.პ. ჰოლმის, აღიარებითი ჩევნება იყო. 1960 წელს კი ეკრანზე გამოდის ალფრედ ჰიჩკოკის კინოშედევრი „ფსიქო“, რომელშიც სერიული მკვლელის ედუარდ გეინის ცხოვრების რეჟისორისეული ვერსიაა მოთხოვილი.

ედ გეინის პერსონით, მოგვიანებით, მწერალი თომას პარისიც დაინტერესდა. რომანში „კრავთა დუმილი“ მან მანიაკ ბუფალო ბილის პერსონაჟი სწორედ სერიული მკვლელების: ედუარდ გეინის, თეოდორ ბანდისა და გარი ჰეიდნიკის ხასიათებზე დაყრდნობით შექმნა. 1991 წლის 14 თებერვალს გამართული პრემიერის შემდეგ რომანის ეკრანიზაციას კოლოსალური წარმატება ხვდა წილად. საუკეთესო რეჟისურისთვის ბერლინის კინოფესტივალზე მოპოვებულ „ვერცხლის დათვის“ გარდა, ჯონ დემის ნამუშევარს ამერიკული კინოკადემიის ჯილდო წუთ ყველაზე პრესტიულ ნომინაციაშიც გადაეცა. „კრავთა დუმილი“ ამერიკული კინოს ისტორიაში რიგით მესამე კინოსურათი აღმოჩნდა, რომელმაც „ოსკარი“ საუკეთესო ფილმისთვის, მამაკაცისა და ქალის მთავარი როლების საუკეთესო შესრულებისთვის, საუკეთესო რეჟისურისთვის და საუკეთესო ადაპტირებული სცენარისთვის მოიპოვა. მანამდე მსგავსი წარმატების მიღწევა მხოლოდ ორმა ფილმმა მოახერხა: 1934 წელს – „ეს მოხდა ერთხელ დამით“, ხოლო 1975 წელს – „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფინა“.

გარკვეული პიროვნული თუ სცენური მომხიბვლელობის მიუხედავად, სერიულ მკვლელებს, რომლებიც ამერიკული, და არამარტო ამერიკული, კინოს ეკრანებზე გამოჩნდნენ, ერთი რამ აერთიანებდათ: ისინი ცალსახად უარყოფითი პერსონაჟები იყვნენ და სიკეთისა და ბოროტების ჭიდლებში მუდამ ბოროტების მსარეს იღვნენ. შესაბამისად, მაყურებლის დამოკიდებულებაც მათდამი ერთმნიშვნელოვანი იყო. დექსტერი გამონაკლისია. მიუხედავად იმისა,

რომ ცივსისხლიანი, სერიული მკვლელია, მაყურებელი მას არა მხოლოდ თანაუგრძნობს, არამედ მხურვალედ გულშემატკივრობს.

სერიალის სიუჟეტის თანახმად, სამი წლის დექსტერი დედის მკვლელობის თვითმხილველი გახდა. მაიამის პოლიციის ოფიცერმა გარი მორგანმა, რომელიც შემთხვევის ადგილზე იყო გამოძახებული, დედის სისხლში მოცურავე ბავშვი იშვილა. მამობილმა დექსტერის სოციოპათიური მიღრეკილებები მათი გამოვლინებისთანავე შეამჩნია და ბიჭის დაურეგბელი სურვილი, ადამიანები ეხოცა, საზოგადოებისთვის „მისაღებ“ ჩარჩოში მოაქცია. მან დექსტერი თემიდას მახვილად აქცია, ხელში კი მის მიერვე შედგენილი „გარის მორალური კოდექსი“ მისცა, რომლის მიხედვით, დექსტერს უფლება არ ჰქონდა უდანაშაულო ადამიანი მოეკლა, სიკვდილით მხოლოდ უმძიმესი დანაშაულის ჩამდენი კრიმინალები უნდა დაესაჯა, რომლებიც მართლმსაჯულების სისტემას ხელიდან დაუსხლტნენ.

სოციოპათის პიროვნებაში სამართლიანი ჯალათის მოქცევამ ამერიკლების ნაწილის გულისწყრომა გამოიწვია. 2007 წლის დეკემბერში, როდესაც ამერიკის საზოგადოებრივა მაუწყებელმა CBS-მა „დექსტერის“ რეტრანსლირების თაობაზე განცხადება გაავრცელა, წარმომადგენლობითმა ორგანიზაციამ სახელწოდებით „მშობელთა სატელევიზიო საბჭო“ ეს გადაწყვეტილება გააპროტესტა.

საზოგადოებრივი მაუწყებლისთვის გავზავნილ ღია წერილში ორგანიზაციის პრეზიდენტმა ტიმოთი ვინთერმა განაცხადა: „ჩვენ იფიციალურად ვთხოვთ CBS-ს, გააუქმოს გადაწყვეტილება, რომლის თანახმადც მათ არხზე „დექსტერის“ პირველი სეზონის ტრანსლირება იგეგმება. სერიალი არ განკუთვნება იმ ტელევიზილმების კატეგორიას, რომლებსაც საზოგადოებრივი მაუწყებელი ეთერს უნდა უთმობდეს. ჩვენი აზრით, მსგავსი სერიალი ფასიანი საკაბელო არხების საზღვრებს არ უნდა სცდებოდნენ. „დექსტერის“ მთავარი ნაკლის მონტაჟით აღმოფხვრა შეუძლებელია, რადგან ფილმი მაყურებელს აიძულებს სერიულ მკვლელს თანაუგრძნოს, სურვილს აღუძრავს, რომ სოციოპათი დამზაშავე, რომელსაც რეალურად დექსტერის პერსონაჟი წარმოადგენს, ყველა შერკინებაში გამარჯვებული გამოვიდეს და პოლიციამ ვერ ამხილოს და გაანეიტრალოს“.¹

„მშობელთა სატელევიზიო საბჭოს“ ოფიციალურ ვებგვერდზე

¹ James Poniewozik „Dexter, Decency and DVRs“ 01.30.2008,
http://entertainment.time.com/2008/01/30/dexter_decenty_and_dvrs/

კინო და ტელეპროდუქციის ნუსხა აქვს გამოქვეყნებული. ისინი ნებისმიერ ფილმს სამი კრიტიკოუმის – უხამსი ლექსიკის, ეროტიკული სცენებისა და ძალადობის შემცველი ეპიზოდების სიხშირის მიხედვით, მწვანე, ყვითელი და წითელი ფერებით აფასებენ. „დექსტერი“ ამ ვებგვერდზე „წითელია“. „მმობელთა სატელევიზიო საბჭოს“ მოსაზრებით, ფილმის ყურება მხოლოდ უფროსთათვის არის ნებადართული, რადგან ბავშვებისა და მოზარდების ფსიქიკაზე მავნე გავლენის მოხდენა შეუძლია.

„დექსტერის“ შეფასებაში მშობლები არ შემცდარან. მშობელთა სატელევიზიო საბჭოს წევრმა – ადამ ეისტერმა არ დაიზარა და პირველიდან 96-ე ეპიზოდის ჩათვლით, სერიალის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის – დექსტერ მორგანის დის, დებორას, უხამსი გამონათქვამები დაითვალა. მან ყველა სერიიდან ამ პერსონაჟის წარმოთქმული მხოლოდ ერთი სიტყვა „F*CK“ ამოჭრა და ვიდეორგოლი დამონტაჟა, რომლის ხანგრძლივობა არც მეტი, არც ნაკლები, 18 წელი და 47 წამი გამოვიდა. ადამ ეისტერის კვლევის თანახმად, მხოლოდ დებორა მორგანი სიტყვას „F*CK“-ს რვა სეზონის განმავლობაში 996-ჯერ ამბობს.

არანაკლებ შთაბეჭდავია ფილმში არსებული ძალადობის შემცველი, სისხლიანი სცენების რაოდენობაც. ნიუ-იორკში მოღვაწე არქიტექტორმა და მონაცემთა ვიზუალიზაციის სპეციალისტმა შაპიდ სეიდმა სერიალზე დაყრდნობით „დექსტერის მსხვერპლთა“ პოსტერი შექმნა. ნამუშევარში დეტალურად არის დათვლილი და დახარისხებული არა მხოლოდ დექსტერის მსხვერპლთა, არამედ სერიალის რვავე სეზონში დაღუპული ადამიანებს ოდენობა. ციფრები კოლოსალურია: უშუალოდ დექსტერის ხელით ან მისი ირიბი ჩარევით სიცოცხლეს 145 ადამიანი ემშვიდობება, ხოლო მთლიანად ფილმში 383 მკვლელობის ფაქტი ფიქსირდება.

სერიალის სიუჟეტის მიხედვით, დექსტერ მორგანს „გასამართლებისა“ და სიკვდილით დასხვის საკუთარი მეთოდი გააჩნია. ის სავარაუდო მსხერპლს კრიმინალთა რიგებიდან ირჩევს. უტყუარი მტკიცებულებების შეგროვების შემდეგ, როცა რწმუნდება, რომ „მსხვერპლი“ სწორად ჰყავს შერჩეული, ნაღირობას იწყებს. ის დამნაშავეს უსაფრდება, ტრანკვილიზატორით აძინებს და წინასწარ მოწყობილ ისეთ ოთახში გადაჰყავს, სადაც მკვლელობის შემდეგ დანაშაულის კვალს არ დატოვებს. საკუთარი „მართლმსაჯულების“

დაწყებამდე დექსტერი მსხვერპლს პოლიეთილენის პარკით საოპერაციო მაგიდაზე აბამს. რამდენიმე სიტყვით უხსნის, თუ რატომ უპირებს მოკვლას და ამავე დროს, ლოყაზე სკალპელით ჭრილობას აყენებს, რათა სისხლის ერთი წევთი მოიპოვოს, რომელსაც, როგორც სერიული მკვლელების უმეტესობა, „ნადავლის“ სახით ინახავს.

აღსანიშნავია ფაქტი, რომ პრაქტიკულად ყველა სცენა, რომლებშიც დექსტერი მსხვერპლს უსწორდება, ნატურალისტურად არის გადაღებული და მაყურებელს როგორც სიკვდილის მომლოდინე, ნატანჯი და შემინებული ადამიანების სახეების ყურება, ასევე მათი მკვლელობის, სხეულის დანაწევრებისა და სისხლის გუბების ნახვა უწევს.

კაცობრიობის ისტორია სიკვდილით საჯარო დასჯის ისტორიაცაა და ბუნებრივია, რომ სანახაობამ, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ნებისმიერ სოციუმში მუდამ „ანშლაგით“ მიმდინარეობდა, კინოექრანზე გადაინაცვლა და გაცილებით მასის განვითარების ხასიათი შეიძინა. ჯერ კიდევ კინემატოგრაფის ჩანახახში, 1895 წლის 28 აგვისტოს, პუბლიკის სამსჯავროზე გამოდის ედისონის ლაბორატორიაში კინეტოსკოპით გადაღებული 13-წამიანი ფილმი სათაურით „შოტლანდიის დედოფალ მერის სიკვდილით დასჯა“. კადრში დედოფალ მერის როლის შემსრულებელი კუნძთან იჩოქებს, რის შემდეგაც უზარმაზარი ცულით კვეთებ თავს, მოჭრილ თავს ჯალათი ხელში იღებს და დაშსწრე საზოგადოებას უწევნებს.

ახდენს თუ არა ადამიანთა ფსიქიკაზე გავლენას სიკვდილით დასჯის ყურება? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას სტენფორდის უნივერსიტეტის სამედიცინო სკოლის ფსიქიატრიისა და ქვევითი ანალიზის დეპარტამენტში შეეცადნენ. მათთვის ცნობილი იყო, რომ ჟურნალისტების ის 99 პროცენტი, რომლებსაც ამერიკულ ციხეებში სიკვდილით დასჯის სცენების ყურება და გამუქება უწევდათ, გადატანილი ემოციური შოკის გამო მეორე დღეს სამსახურში ვერ ცხადდებოდნენ. მკვლევრებმა სწორედ ამ ფაქტით იხელმძღვანელეს და საკვლევი კონტინგენტის შერჩევისას ყურადღება რეპორტიორებზე შეაჩერეს. ისინი ვარაუდობდნენ, რომ იმ თვრამეტი ჟურნალისტისთვის, რომლებიც 1976 წელს სან-კვენტინის ციხის გაზის კამერაში სიკვდილით დასჯას დაესწრნენ, სანახაობა ფსიქოლოგიური ტრავმის, დისოციაციური აშლილობისა და შფოთვის საფუძველი გახდებოდა.

მეცნიერებმა, მომხდარიდან დაახლოებით ერთ თვეში,

უურნალისტებს გადაუგზავნეს ანკეტები, რომლებიც 17 პუნქტისგან შედგებოდა და განცდილი სტრესის ხარისხის დასადგენად, 35 კითხვა იყო დასტული. თვრამეტი უურნალისტიდან თხუთმეტმა შევსებული ანკეტა უკან დააბრუნა. მკვლევრებმა მათი ანალიზის საფუძველზე დაასკვნეს, რომ სიკვდილით დასჯის ყურების შემდეგ უურნალისტების 60 პროცენტს ზუსტად ისეთი დისოციაციური აშლილობის სიმპტომები აღნიშნებოდა, როგორიც ჰქონდათ ადამიანებს, რომლებმაც ოკლნდში, ბერკლისა და კალიფორნიაში ქარიშხალი გადაიტანეს.

მიუხედავად იმისა, რომ დექსტერის მიერ დასჯილი ადამიანების უდიდესი ნაწილი დამნაშავეა და მათგვის სასიკვდილო განაჩენი სერიულ მკვლელს საკუთარი „კოდექსის“ მიხედვით გამოაქვს, მისი ხელით არაერთი უდანაშაულო ადამიანი კვდება.

შაპიდ სეიდის პოსტერის თანახმად, უშუალოდ დექსტერის უშუალო ან ირიბი მონაწილეობით, რვა სეზონის განმავლობაში 145 ადამიანი იღუპება. კოდექსის მიხედვით – უშუალოდ დექსტერის მიერ – 111; კოდექსის მიხედვით, დექსტერის გამო ან მისი ირიბი მონაწილეობით – 5; თავდაცვის მიზნით – 9; დექსტერის მიერ კოდექსის გვერდის ავლით – 7; კოდექსის გვერდის ავლით, დექსტერის გამო ან მისი ირიბი მონაწილეობით – 8.

ამ ცხრილის მიხედვით, აშკარაა, რომ მაყურებელი, დამნაშავეთა დასჯის პარალელურად, დექსტერის მიერ უდანაშაულო ადამიანების მკვლელობის მხილველიც ხდება, რის გამოც მისი ემოცია გაორებულია. ერთი მხრივ, არ სურს, რომ ფილმის მთავარი გმირი, რომელიც სცენარისტებისგან არაერთი დადებოთი თვისებითა და ძლიერი პიროვნული მომზიდვლელობითაა აღჭურვილი, მხილვებული და სათანადოდ დასჯილი იყოს. მეორე მხრივ, მაყურებელს აღლვებს უდანაშაულო ადამიანების მკვლელობის ფაქტებიც. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ამ დისკომფორტული მდგომარეობიდან თავის დასაღწევად, ისეთი არგუმენტების მოძიებას იწყებს, რომლებიც დექსტერის საქციელს გაამართლებდა. ყოველივე ამის გამო კი ღირებულებითი სისტემა, რომელიც სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვებისკენაა მიმართული, რყევას განიცდის და მაყურებელი, მისდა უნტურად, ბოროტების მხარდამჭერი და დამცველი ხდება.

თუ ფილმის სცენარს მარტივ მეტაფორად ვაქცევთ, შემდეგ სურათს მივიღებთ: დექსტერი ბოროტების ანუ სიბნელის სიმბოლოა,

რომელიც კრიმინალური სამყაროს სახით გაცილებით დიდ ბოროტებას ანუ უკუნ სიბრძლეს ებრძვის. ამ შერკინებაში კი ზოგჯერ უდანაშაულო ადამიანები იღუპებიან. სიკეთე ზარალდება, სინათლე ქრება. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სერიალის შემქმნელები მაყურებელს ახალ ასურდულ თეორიას სთავაზობენ, რომლის თანახმადაც, სიბრძლის დამარცხება სიბრძლითვე შეიძლება. ამ უკუნში კი „დექსტერის“ რვავე სეზონი ადამიანების გვამებითაა მოფენილი.

სოციალური ფაქტოლოგები კი უკვე წლებია საზოგადოებას უკისუინებენ: „არასოდეს იქნება ომი, რომელიც ყველა ომს მოსპობს, არც აჯანყება, რომელიც ყველა უსამართლობას მოაგვარებს, პირიქით, ძალადობა არასდროს სრულდება იმ პირობების გამოსწორებით, რომლებმაც ის გამოიწვიეს. ძალადობა ბადებს ძალადობას, არა მხოლოდ იმ მარტივი გაეგებით, რომ მსხვერპლი მტერს თავადაც დაესხმის თავს, არამედ კადევ უფრო რთული და ეშმაკური გაგებით, რომ თავდამსხმელი ცდილობს, გაამართლოს საკუთარი ძალადობა იმ ბოროტების გაზვანდებით, რასაც საკუთარ მტრებში ხედავს და ამგვარად ზრდის მათი ხელახლა შეტევის აღბათობას“.¹

სწორედ ასე ხდება დექსტერშიც, მისი სისხლიანი ანგარიშსწორება, რომელიც თითქოსდა საზოგადოების კეთილდღეობისთვის ხორციელდება, საბოლოოდ, გაცილებით მეტ ბოროტებას წარმოქმნის და შურისმაძიებელთა ხელით დექსტერის კოლეგები, მეუღლე და საყვარელი და დებორა იღუპებიან.

სისხლი და ძალადობა რომ „დექსტერის“ სავიზიტო ბარათია, ის სარეკლამო კამპანიაც მეტყველებს, რომელიც სერიალის მესამე სეზონის გამოსვლის წინ გაიმართა. ახალი ეპიზოდის პრემიერამდე ცოტა წნით ადრე საკაბელო არხის „Showtime“ სარეკლამო აგწოტებმა ამერიკის 14 მსხვილი ქალაქის ცნობილი შადრევნები ბუტაფორიული სისხლით შეღებეს.

კრეატიული სარეკლამო კამპანიებისა თუ სხვა მრავალი ფაქტორის წყალობით, „დექსტერმა“ როგორც მაყურებელთა დიდი მოწონება, ასევე არაერთი ჯილდო დაიმსახურა. 2006-დან 2013 წლის ჩათვლით, სერიალი სხვადასხვა ტელე თუ კინოკონკურსის ნომინაციაზე 185-ჯერ იყო წარდგენილი, საიდანაც 45 შემთხვევაში

¹ არონსონი ე., სოციალური ცხოველი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 277

გამარჯვებული გამოვიდა. სერიალის ანგარიშზე ისეთი პრესტიული ჯილდოებია, როგორებიცაა „ემი“ და „ოქროს გლობუსი“.

ამ წარმატებების მიუხედავად, „დექსტერი“ რამდენჯერმე გახდა მედიაში აგორებული სკანდალის მიზეზი. მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მომხდარი, სისასტიკით გამორჩეული კრიმინალური შემთხვევების მთავრმა ფიგურანტებმა დექსტერ მორგანის კინოგმირი ჩადენილი მყვლელობების ინსპირაციის წყაროდ არაერთხელ დაასახელეს.

ინდიანას შტატის საოლქო სასამართლოში, 2009 წელს, 17 წლის ენდრიუ კონელის (Andrew Conley) წინააღმდეგ პროცესი მიმდინარეობდა. ბიჭს 10 წლის ძმის გაგუდვა და სხეულის დანაწევრება ბრალდებოდა. პოლიციელმა, რომელმაც დამნაშავე დააკავა, სასამართლო პროცესზე ფიცის ქვეშ მიცემულ ჩვენებაში აღნიშნა: „ენდრიუმ გვითხრა, რომ საკაბელო არზე „Showtime“ სისტემატურად უფურებდა სერიალ „დექსტერს“ და მისი მშენვალე თაყვანის მცემელი იყო. მან აღნიშნა, რომ თავს ზუსტად ისე გრძნობდა, როგორც სერიალის მთავარი პერსონაჟი“¹.

კიდევ ერთი დამნაშავე, რომელსაც მეტსახელად „მკვლელი დექსტერი“ შეარქვეს, ფილმებით გატაცებული მოყვარული რეჟისორი, მარკ ტვიჩელი (Mark Twitchell) პოლიციამ ჯონ ალტინგერის მკვლელობაში დაადანაშაულა. არა ერთ სამსილთან ერთად სამართლდამცველებმა ტვიჩელის ავტოფარეხში სწორედ ისეთი „სასაკლაო“ ოთახი აღმოაჩინეს, როგორსაც დექსტერ მორგანი სერიალში აწყობდა.

2011 წლის 7 მარტს შვედურ პრესაში გამოჩნდა სტატია სათაურით „აიფონის გამო 21 წლის „დექსტერის ქალბატონი“ შესაძლოა ხაფანგში აღმოჩნდეს“. იმ პერიოდში, სტოკჰოლმის სასამართლოში განიხილებოდა 49 წლის მამაკაცის მკვლელობის საქმე, რომლის ჩადენაც გარდაცვლილის 21 წლის ქალიშვილს ბრალდებოდა. გოგონა აცხადებდა, რომ მამა სექსუალური ძალადობის თავიდან ასაცილებლად მოკლა, თუმცა გამოძიებამ ახალგაზრდა ქალის დღიური აღმოაჩინა, რომლის გაანალიზების შემდეგ დადგინდა, რომ მკვლელი ტელესერიალ „დექსტერის“ თავგადაკლული ფანი იყო და საკუთარ პიროვნებას სწორედ დექსტერ მორგანის პერსონაჟთან აიგივებდა. ის მკვლელობას დიდი ხნის განმავლობაში გეგმავდა და

¹ <http://www.wlwt.com/Prosecutors-Ind-Teen-Felt-Hunger-To-Kill/10466076>

აიფონით ხშირად შედიოდა ისეთ საიტებზე, რომლებზეც მკვლელობის მეთოდებზე, ცხედრის მოცილების ხერხებსა და მკვლელობის ჩასადგნად ყველაზე საიმედო იარაღებზე იყო საუბარი. პრესამ 21 წლის გოგონა „დექსტერის ქალბატონად“ მონათლა, სასამართლომ კი, განზრახ მკვლელობისთვის 7 წლით თავისუფლების აღკვეთა შეუფარდა.

დექსტერის მეორე სეზონის მეათე სერიაში გათამაშებულ ერთ-ერთ სცენას შეეწირა პაკისტანური წარმოშობის ნორვეგიის მოქალაქე, 26 წლის ფაიზა აშრაფი (Faiza Ashraf). გამოძებით დადგინდა, რომ 25 წლის ჰოვარდ ნიფლოტს (Havard Nyflot) განზრახული ჰქონდა, საყვარელი ტელესერიალიდან ის სცენა აღედგინა, როდესაც დექსტერი მსხვერპლს მოწმის თანდასწრებით უსწორდებოდა. სამართლდამცავებისთვის მიცემულ ჩვენებაში, ახალგაზრდა კაცმა განმარტა, რომ ფაიზა მას მკვლელობის მოწმედ სჭირდებოდა, ხოლო მსხვერპლად პაკისტანური წარმოშობის ტაქ्सის მძღოლი ჰყავდა შერჩეული. ჩანაფიქრის განსახორციელებლად, ნიფლოტმა ახალგაზრდა ქალი გაიტაცა და იმ ადგილას მიიყვანა, სადაც მკვლელობა ჰქონდა ჩაფიქრებული. მან ფაიზას საკუთარი განზრახვის შესახებ უამბო, თუმცა ქალმა არ დაუჯერა, გამტაცებელს ვაექცა და ყვირილი დაიწყო. ნიფლოტს შეეშინდა, რომ მისი ჩანაფიქრი გამოაშკარავდებოდა, ახალგაზრდა ქალს გამოედევნა, დაიჭირა და მანქანისკენ წაათრა. ქალი ყვირილს არ წყვეტდა, ამიტომ ნიფლოტმა თავზე ცელოფნის პარკი ჩამოაცვა, ძლიერად შეკრა და მანქანის საბარგულში ჩააგდო. მოგვიანებით, როცა გამტაცებელმა საბარგულის კარი გააღო, ფაიზა აშრაფი გარდაცვლილი აღმოჩნდა. სასამართლოს წინაშე ხეფლოტმა ახალგაზრდა ქალის გატაცება აღიარა, ხოლო მისი მკვლელობის განზრახვა კატეგორიულად უარყო.

2014 წლის 2 ოქტომბერს 17 წლის ბრიტანელ სტივენ მაილზს (Steven Miles) სურეის საგრაფოს სასამართლომ თანატოლი გოგონას – ელისაბედ როუზის მკვლელობის გამო 25 წლით თავისუფლების აღკვეთა მოუსაჯა. გარდაცვლილი მოზარდის დაჩქენილი და დანაწევრებული სხეული პოლიციელებმა 24 იანვარს აღმოაჩინეს, 9 სექტემბერს კი, ეჭვმიტანილმა, რომელსაც აუტისტური მიღრეკილებები აღნიშნებოდა, დანაშაული აღიარა და აღნიშნა, რომ მკვლელობა საყვარელი ტელესერიალის მთავარ გმირ

დექსტერ მორგანის მიბაძვით ჩაიდინა.

2016 წლის იანვრის ბოლოს მსოფლიოს ჯანდაცვის ორგანიზაციამ გამოაქვეყნა რიგით მესამე ანგარიში სახელწოდებით: „ფილმები თამბაქოს კვამლის გარეშე: ფაქტობრივი მონაცემებიდან რეალურ ქმედებამდე“ და ხელისუფალთ მოუწოდა დაწესებინათ შეზღუდვები ისეთ ფილმებზე, რომლებშიც თამბაქოს მოხმარების სცენებია, რათა დაუცვათ ბავშვები და მოზარდები სიგარეტის მოწევის მავნე ჩვევის შეძნისანა.

ანგარიშის წარდგენისას, იმავე ორგანიზაციის არაინფექციური დაავადებების პროფილაქტიკის დეპარტამენტის დირექტორმა, დუგლას ბეტჩერმა (Douglas Bettcher) განაცხადა: „თამბაქოს ნაწარმის რეკლამირებაზე მკაცრი შეზღუდვების დაწესების შემდეგ, მილიონობით მოზარდზე ზემოქმედების ერთ-ერთ უკანასკნელ წყაროდ მსატვრული ფილმები რჩება, რომლებშიც თამბაქოს მოხმარების სცენები ყოველგვარი შეზღუდვების გარეშე დემონსტრირებული“. მისივე განმარტებით, „ფილმებში არსებული მოწევის სცენები, შესაძლოა, ძლიერმოქმედ რეკლამად იქცეს, საერთაშორისო სამართალი და მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციის, თამბაქოსთან ბრძოლის ჩარჩო კონვენცია კი 180 ქვეყანას ავალდებულებს, შეიტანონ აკრძალვები თამბაქოს შემცველი პროდუქციის რეკლამირებაზე, სტიმულირებაზე, გასაღებასა და სპონსორობაზე“¹.

მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციის ანგარიში დაფუძნებული იყო იმ კვლევის შედეგის ანალიზზე, რომელიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში 2014 წელს ჩატარდა. გამოკვლევებმა აჩვენა, რომ მოზარდების 37-მა პროცენტმა სიგარეტის მოწევა ფილმში ნანახი ანალოგიური სცენის გავლენით დაიწყო. კვლევა, რომელიც თუნდაც ერთი წლის განმავლობაში ტელეეკრანზე ნანახი ძალადობის შემცველი სცენების შედეგად დაზარალებული ადამიანების რაოდენობას დაადგენდა, მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციას ჯერჯერობით არ ჩაუტარებია. თუმცა ამ სტატიაში მოყვანილი მაგალითებიც საკმარისია იმის დასადასტურებლად, რომ ერთი შეზედვით უწყინარი სერიალის ტრანსლირებას, რომელშიც ძალადობაა ტირაჟირებული, როგორც ცალკეული ინდივიდებისთვის,

¹ <http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2016/protect-children-from-tobacco/en/>

ასევე მთლიანად საზოგადოებისთვის საგალალო და შეუქცევადი შედეგების მოტანა შეუძლია.

სახელმწიფო თუ კერძო მედია საშუალებებმა, პირველ რიგში, უნდა გააცნობიერონ, რომ ეთერში მოხვედრილი ნებისმიერი ტელეპროდუქტი გავლენას ახდენს მაყურებელზე და სწორედ მათი პასუხისმგებლობის საკითხია, ეს გავლენა პოზიტიური იქნება თუ ნეგატიური.

მეორე მხრივ კი, საზოგადოებამ მკაცრად უნდა გააკონტროლოს და აიძულოს ნებისმიერი მაუწყებელი, რომ „მაუწყებელთა ქცევის კოდექსის“ XI თავში ჩამოთვლილი მუხლებით იხელმძღვანელონ და საზოგადოება ტელეპროდუქციის მავნე გავლენისგან სათანადოდ დაიცვან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არონსონი ელიოტ, სოციალური ცხოველი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2014
 - American Journal of Psychiatry September 1994, Vol. 151, No. 9
 - „დექსტერის“ მიერ მიღებული პრიზებისა და ჯილდოების ჩამონათვალი - <http://www.imdb.com/title/tt0773262/awards>
 - Violence and Injury Prevention - <http://www.who.int/topics/violence/en/>
 - Prosecutors: Ind. Teen Felt Hunger To Kill - <http://www.wlwt.com/Prosecutors-Ind-Teen-Felt-Hunger-To-Kill/10466076>
 - Alexandra Zabjek and Ben Gelinas, A star only in his own warped mind, EDMONTONJOURNAL.COM 04.16.2011, <http://www.edmontonjournal.com/news/twitchell-case/star+only+warped+mind/4629779/story.html>
 - Gunnar Hult Green and Øistein Norun Monsen: Killed Faiza - was inspired by the TV series Dexter <http://www.dagbladet.no/2010/09/08/nyheter/drap/faiza/politi/dexter/13310948/>
 - British teen obsessed with TV's 'Dexter' sentenced to prison after stabbing and dismembering girlfriend - <http://6abc.com/news/british-teen-sentenced-to-prison-for-dexter-like-murder-of-his-girlfriend/335356/#gallery-2>
 - Jeff Lindsay - http://www.goodreads.com/author/show/10482.Jeff_Lindsay
 - <http://www.metacritic.com/tv/dexter/critic-reviews>
 - <http://www.rottentomatoes.com/tv/dexter/>
 - David Hinckley's scores – Movies Tv - <http://www.metacritic.com/critic/david-hinckley?filter=tvshows>
 - The Execution of Mary, Queen of Scots - 1895 (A RECREATION) - <https://www.youtube.com/watch?t=17&v=ePvdY4AsxCM>
 - Lauren Kirchner: The psychological of witnessing an execution - <http://theweek.com/articles/444189/psychological-trauma-witnessing-execution>
 - Cynthia Barnett: Covering Executions- <http://ajrarchive.org/article.asp?id=1265>
 - Debra Morgan „fuck“ montage <http://justtheswearing.com/videos/debra-morgan-fuck-montage>
 - Susan Brinkmann: „New CBS series celebrates serial murder“ - 01.31.2008 <http://www.womenofgrace.com/blog/?p=2255>
-
-

ხათუნა დამჩიძე,

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

მეგრული, აფხაზური, გურული, საცხვაო დიალექტების ურთიერთობის საკითხი

მეგრული საცხვაო დიალექტი, მიუხედავად იმისა, რომ მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხასიათისაა, ავთენტურობის თვალსაზრისით, განივრცობა როგორც სამხრეთ – ლაზ-ჭანურ („ლაზები ძირითადად ცხოვრობენ სოფელ სარფში, ბათუმში, გონიოში, მახოში, სიმონეთში, ახალშენში, ურებში და სხვ., ხოლო საქართველოს მთელი ტერიტორიის მასშტაბით გარდა აჭარისა და ლაზეთისა – აფხაზეთისა და ზუგდიდის რაიონის სოფელ ანაკლიაში¹), ისე ჩრდილოეთით – აფხაზურ გეოარეალურ ნაწილში, ასევე უკავშირდება საქართველოს აღმოსავლეთ რეგიონსა და გარკვეულწილად რაჭასაც.

ტერიტორიული სიახლოვიდან გამომდინარე, სამეგრელო მეტ დიალექტურ ურთიერთობიმართებას აფხაზეთთან უნდა ამჟღავნებდეს. ასეც არის, როდესაც საქმე ისტორიულ მასალას ეხება, მაგრამ აფხაზეთის რეგიონული დაყოფა სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ სურათს იძლევა, ამიტომ, აფხაზეთის შუა და სამხრეთი ნაწილები მეტად დაახლოებულია მეგრულ ყოფასთან. მეგრული დიალექტური ურთიერთობიმართება, მეორე შტოს სახით, სამხრეთისკენ, ლაზეთისკენაც ვრცელდება.

მეგრულთა და ჭან-ლაზთა ტომები უძველესი დროიდან დასაცლურ-კოლხურ კულტურას ქმნიდნენ და მათი ენობრივი დიალექტიც, ფაქტობრივად, ანალოგიური იყო, მცირეოდენი კუთხური სხვაბით.

აფხაზური ავთენტური ცეკვის სიღრმებში ჩასვლა უაღრესად როგორ საქმეა, რადგან თავად აფხაზური ფოლკლორი სამ შრეობრივ პლასტად განიხილება. როგორც კონსტანტინე კოვაჩი ასახელებს – ზედა, რომელსაც მეტი სიახლოვე აქვს ჩრდილო კავკასიასთან, შუა – სადაც ქრთული და ჩრდილოკავკასიური ერევა ერთმანეთს,

¹ თანდილავა ზ., ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972, გვ. 5

მაგრამ, დომინირებს ქართული და ქვედა, რომელიც უშუალოდ ესაზღვრება სამეგრელოს, სამურზაყანოს სახით.

როდესაც აფხაზი ეთნოგრაფი, მიხეილ ლაკერბაი წერს, რომ მკვეთრი, უხეში ილეთები ყვირილით, აფხაზური წესი არ იყო და ჩვეულებას არ შეესაბამებოდა, ჩვენთვის ცხადი ხდება, რომ ის ძველ, ქართულ ტრადიციას გულისხმობდა, რომელიც მეგრულ დიალექტთან მეზობლობდა: „რა შორსაა აფხაზური ცეკვის თავშეკავებული ხასიათისა და სწორი სურათისაგან სცენაზე გამოხტომა, ცხენივით მუხლებზე სრიალი, ან ხანჯალი პირში და წამოძახილები „ას“ და ა.შ. ასეთი სახის ცეკვაში აფხაზური არაფერია“.¹

დღევანდელი სასცენო ქორეოგრაფიის მაგალითზე კი აფხაზურ საცეკვი დაალექტს ერთიანი კავკასიური სივრცის ნაწილად ოუ განვიხილავთ, რადგან ჩრდილოეთიდან მიზანმიმართულად შემოსულმა დაჩრდილა ქართული დიალექტური თავისებურებები. მკვლევარის მიერ გამოთქმული აზრი აძლიერებს ჩვენს შეხედულებას აფხაზური ხალხური ქორეოგრაფიის მმლავრი მოდერნიზების შესახებ. ის, რაც დღეს აფხაზური საცეკვაო ფოლკლორის სასცენო ვარიანტითაა წარმოდგენილი, ძლიერ შორსაა ავთენტურობისგან. ინფორმაცია, რაც ეთნოგრაფებისგან თეორიულ ნაწილში გაგვაჩნია, იწყება XVIII საუკუნიდან და მეტად წინააღმდეგობრივია, თუმცა მაინც ჩნდება საშუალება, დადგინდეს აფხაზური ქორეოგრაფიული დიალექტის ურთიერთმიმართების ვექტორი.

პირველი, რაზეც ყურადღებას ვამახვილებთ და თვალშისაცემია, არის „ატლარჩობა“. სამეგრელოში, ისევე, როგორც აფხაზეთში იცოდნენ „ატლარჩობის“, იმავე „ოტლარჩობის“ რიტუალის შესრულება, სადაც ერთ-ერთ მთავარ სამეტყველო ენას ცეკვა ქმნიდა.² როგორც აღმოჩნდა, ასებობდა „ატლარჩობის“ სასცენო ვარიანტიც. ქორეოლოგი ავთანდილ თათარაძე „ოტლარჩობას“ ასე განმარტავს – „მთიელთა ცეკვის ხასიათის აფხაზური ცეკვა, შესრულებული ძირითადად მამაკაცთა მიერ. ამ ცეკვაში მამაკაცები ზედმიწევნით სწრაფ ტემპში ასრულებენ საცეკვაო ილეთებს. „ოტლარჩობაში“ გამოიყენება მუხლებზე სრიალი, სხვადასხვა სახის ჩაკვრები და ცერილეთები“.³ შესაძლოა, ეს სწორედ ის

¹ ლაკერბაი მ., აფხაზური თეატრის ისტორიიდან, თბ., 1957, გვ. 22

² კოვაჩ კ., Песни кодорских абхазцев, Изд. Акад. абхазского языка и литературы, Сухум, 1930, стр. 45

³ თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბ., 1986, გვ. 28

შემთხვევაა, რომლის შესახებაც მიხეილ ლაკერბაი წერს, რადგან სამეგრელოსა და აფხაზეთში გავრცელებული საცეკვაო-რიტუალური ქმედება „ატლარჩობა“, იგივე „ატლეტრობა“ და სასცენო ვარიანტი ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავდებაინ. „ატლარჩობას“ ელექტრონული საშუალებით მოპოვებული რამდენიმე აუდიო ვარიანტის შედარების საშუალება მოგვეცა.¹ მათი ხასიათი და ტემპო-რითმიც განსხვავებულია. მიუხედავად ამისა, გაურკვეველია სხვადასხვა სარიტუალო ქმედების შემადგენელი „ატლარჩობა“ როგორ იქცა, სცენაზე, ავთანდილ თათარაძის მიერ აღწერილ, მამაკაცთა მიერ შესრულებულ, ტექნიკური ილეთებით დატვირთულ, „ატლარჩობად“.

„ატლარჩობის“ რიტუალი აღმოსავლეთ საქართველოში, ქართლსა და კახეთში, დაფიქსირებულ „თეთრი გიორგის მონა ქალის“ ცეკვასა და სტრაბონის მიერ აღწერილ მსხვერპლშეწირვის რიტუალს ეხმიანება. გვიჩნდება მათი შედარების სურვილი და მსგავსებაც საცნაური ხდება. ამ აზრის განსამტკიცებლად ორი მიმართულებით მიემართავთ განვითარების ვექტორს: 1. რიტუალთა გენეტიკურ-შინაარსობრივი ფაქტორი; 2. ვიზუალური, გამომსახველობითი საშუალებები.

სანამ ამ ორი მიმართულების განხილვაზე გადავალოთ, უნდა აღინიშნოს, რომ „ატლარჩობა“ აფხაზეთში წარმოდგენილია სამ ვარიანტად: 1. „წმინდა ვიტას ცეკვა“, ანუ ტრანსში ჩავარდნილი ქალის ფსიქო-ნევრული „საცეკვაო“ ქმედება, 2. მეხდაცემული არსების, იქნება ეს ადამიანი თუ ცხოველი, დასაკრძალი განსაწმენდავი რიტუალი; 3. ბატონებშეყრილთა სამებლად გამართული წეს-ჩვეულება.

აფხაზეთში „წმინდა ვიტას ცეკვა“, ანუ ტრანსში ჩავარდნილი ქალის ფსიქო-ნევრული „საცეკვაო“ ქმედება, „ატლარჩობის“ სახელწოდებით არის ცნობილი. „იოვლებოდა, რომ ამ ავაღმყოფობის ღმერთს უყვარს მზიარეულება და ამიტომ კრუნჩხვებში ჩავარდნილი გოგონას გარშემო (უმრავლეს შემთხვევაში სწორედ გოგონები ავადდებოდნენ ამ ავაღმყოფობით) ცეკვავდა ყველა, ვინც სახლში იყო ამ დროს. სახლი, სადაც ავადმყოფი იმყოფებოდა, სადღესასწაულოდ იყო მორთული“.² ავაღმყოფი ქალიშვილის ცეკვა ნელა იწყებოდა

¹ <https://soundcloud.com/universiteti/atlarchoba>

² Ковач К., Песни кодорских абхазцев, Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930, стр. 45

და თანდათან ტემპი მატულობდა. მთელ დამეს მხიარულებაში ატარებდნენ, მღეროდნენ, აჩამეურსა და აჭარპანს ამღერებდნენ. მონაწილეები, როგორც ხანშესულები, ისე ახალგაზრდები იცვამდნენ მხიარული ფერის ტანსაცმელს (ძირითადად თეთრს).

14 აგვისტოს, თეთრ-გიორგობას, სოფელ აწყურში გამართული საწეს რიტუალის შესახებ ივ. ჯავახიშვილთან ვკითხულობთ: „ეკლესიას რომ შემოუვლიან, გალავანში შეკრებილი ხალხი ქუდ-მოხდილი ირგვლივ დგას და მოწიწებით ერთ-ერთს თეთრებში შემოსილს მოთამაშე მონა ქალს შესცეკრის. მოცეკვავე შეუწყვეტლივ, გატაცებით უვლის. იგი თეთრი გიორგის ხატის მონაა და ხატი აცეკვებს. დროგამოშვებით ქალს გულიდან გმინვა ამოუკვარდება ხოლმე და იკრუნჩხება“!¹

ამ ორი ისტორიული ცნობის შედარებისას პირველი, რაც თვალში საცემია, არის მოცეკვავე ქალის სიმბოლური, სიწმინდის აღმნიშვნელი თეთრი სამოსი და „საცეკვაო ლექსიკა“, რაც, საგარაუდოდ, ერთგვაროვანი თუ არა, მსგავსი მაინც უნდა ყოფილიყო, რადგან ტრანსში ჩავარდნილი ადამიანის კრუნჩხვითი მოძრაობები დიდად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან. აქ ძირითადად საქმე გვაქვს გამოშახველობითი საშულებების ვიზუალურ ასპექტებთან.

„ატლარჩოპა“ ასევე იძლერებოდა მეხდაცემული ადამიანის ან ცხოველისადმი მიძღვნილი რიტუალის დროს, რომელიც ასე სრულდებოდა: „ელვით მოკლულ ცხოველს დებენ „აშვამეგიათზე“, რათა ნაწილთა აზრით, არც მან არ შებდალოს „მიწის დედოფლის“ სიწმინდე, ხოლო სხვათა მტკიცებით, თავად დაღუპული ცხოველი არ წაიბილწოს მიწაში დასაფლავებით“.² ვფიქრობ, მეორე ვერსია მეტად ახლოს უნდა იყოს აფხაზთა რწმენა-წარმოდგენასთან, რადგან გარდაცვალება სადღესასწაულო მსხვერპლშეწირვის რიტუალით გრძელდებოდა და სიწმინდის ფაქტორი წარმართულ რიტუალში მნიშვნელოვანია. ასევე იდეური დატვირთვა აქვს ფერის სიმბოლიკას. მსხვერპლშეწირვის რიტუალის აუცილებელი პირობას წარმოადგენდა – „სამსხვერპლო ცხოველი უსათუოდ თეთრი უნდა ყოფილიყო“.³ სადღესასწაულო მსხვერპლშეწირვის დროს

¹ ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979, გვ. 91

² Джанашия Н., Абхазский культ и быт, Христианский восток, Т. V, вып. III, стр. 166

³ იქვე

„ოჯახის (ან გვარის) ყველა წევრი თეთრებით იყვნენ შემოსილი და
მორჩილების ნიშნად ყელზე მძიმე, რკინის ჯაჭვები ეხვიათ“.¹ მას
შეძლება, რაც მღლცველი წაიკითხავს მოკლე ლოცვას, „აშვამკიათის“
უკან, ნახევარწრეზე განლაგებული ხალხი, ორ გუნდად მღერის
„აფ-რაშვა“-ს. დამნაშავები (მეხით დაღუპული არსების პატრონი
ან ოჯახის წევრები ადამიანის შემთხვევაში – ხ. დამჩიძე) სამგზის
დატრიალდებიან მარჯვნიდან მარცხნივ და პირველს იწერენ, თუ,
რა თქმა უნდა, ქრისტიანები არიან“.² ამის შემდგომ, „აფ-რაშვა“-ს
სიმღერის ქვეშ სრულდება საფეხზულო „ღვთის ცეკვა“, რომლის
დროსაც წრის შუა ადგილას დგანან დამნაშავები, ზოგიერთ
ადგილას კი, მათაც აყენებუნ ფერზულში და აიძულებენ იცეკვონ
თავიანთი ყელზე შემოხვეული ჯაჭვებით“.³ ხალხი მოელი დღის
განმავლობაში მხიარულობს და მღერის „ღვთის სიმღერას“.

ჯაჭვის სიმბოლიკას, სიწმინდესთან დაკავშირებულ თეთრი ფერის
სამოსს, ასევე, განწმენდის ტრადიციას, აღმოსავლეთ საქართველოში
დაფიქსირებულ რიტუალშიც ვხვდებით. სტრაბონის აღწერილობის
მიხედვით, ქართველი ერის მოდგმით დასახლებულ, აღბანეთისა და
იბერიის საზღვარზე მდებარე მთვარის ტაძრის ქურუმები, დაჭერილ
მსხვერპლს „კასერზე ჯაჭვს დაადებენ“⁴ და როდესაც ლახვარდაკრულ,
მსხვერპლადშეწირულ „გვამს ერთს დანიშნულს ადგილას მიიტანენ,
ყველანი თავთავიანთ თავის განსაწმენდად უქს დაადგამენ ხოლმე“.⁵
ივანე ჯავახიშვილი სტრაბონის მიერ აღწერილ საწესო ქმედებას
აღმოსავლეთ საქართველოში ტრადიციულ თეთრ-გიორგობის
დღესასწაულს უკავშირებს: 14 აგვისტოს, სოფელ აწყურში, თეთრ-
გიორგობას ქართლ-კახეთიდან, ქიზიყიდან, თუშ-ფშავ-ხევსურეთიდან
„მოსული ხალხი ჯერ ეკლესის გალავანს გარს შემოუვლის ხოლმე
სამგზის, ან არა და შვიდგზისა; მარჯვნით დასავლეთის კარებიდან
იწყებენ სიარულს და მარცხნივ მიღიან, სანამ ისევ იმ კარებს
არ მიადგებიან; ასე სამჯერ ან შვიდჯერ წინ მუდამ დედა-კაცები
მიუძღვიან, მათ მამაკაცთა გუნდი მისდევს. ორივე გუნდი „დიდებას“

¹ Джанашия Н., Абхазский культ и быт, Христианский восток, Т. V, вып. III, стр. 166

² იქვე გვ. 166,167

³ იქვე გვ. 166

⁴ ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა
აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979, გვ. 90

⁵ იქვე

გალობს ხოლმე რიგ-რიგად, ხან დედაკაცთა გუნდი, ხან მამაკაცთა გუნდი: „დიდება და ღმერთსა დიდება, წმინდა გიორგი ცხოველო, შენს სალოცავად მოვალო“.¹ როგორც ვხედავთ, აქაც სარიტუალო სიმღერა ორ რიგად – ხან ქალთა ხან მამაკაცთა მიერ სრულდება, ისინი მარჯვნიდან მარცხნივ მოძრაობენ, ისევე როგორც აფხაზურ რიტუალში, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ „ატლარჩოპაში“ „დამნაშავები“ ადგილზე ბრუნავენ, თეთრ-გიორგობის რიტუალში კი ეკლესიის გალავანს უვლიან გარს. სტრაბონთან მას მსხვერპლი ეწოდება, აფხაზეთში კი ჯაჭვშებმულები „დამნაშავები“ არიან, სტრაბონის მონის შეწირვის რიტუალში მონას ადგამენ განსაწმენდად ფეხს, „ატლარჩოპაში“ მეხდაცემულს „აშვამკიათზე“ დებენ, რომ მიწით არ წაიბილწოს. საგულისხმოა, რომ მთვარის სითეორე არა მხოლოდ საწესო ქმედების სამოსის ფერია, არამედ თავად გიორგიც თეთრ-გიორგად იწოდება აღნიშნულ არტეფაქტში.

„თეთრ ტანისამოსში მონა ქალები ამ დროს საყდარს ჩოქით გარშემო უვლიან. თითოს მათგანს კისერზე თეთრი გიორგის ეკლესიის მძიმე რკინის ჯაჭვი ადევს და ყველანი ნაზის ზმითა გალობენ და თანაც ანთებულ სანთლებს კედელზე აკრავენ“.² თეთრი გიორგის ნებაყოფლობით „შეწირული“ ყელზე რკინის შანაშებმული მონათაგანი ეკლესიის კარებთან საზოგადოების განსაწმენდად ეცემა.

აფხაზური „ატლარჩოპასა“ და აღმოსავლეთ საქართველოში მთვარის ტაძრისა და თეთრი გიორგის საწესო რიტუალთა სტატიკური ანალიზის შემდგომ, მათი გენეტიკური წარმომავლობის ასპექტებსაც შევეხოთ. ვაპელირებთ რა არტეფაქტებით, ვასკვნით, რომ აფხაზური ჭექა-ქუხილის ღმერთი, აფი, რომლის სადიდებლად მეხდაცემულის გარშემო ორპირული „აფ-რაშვა“ იძლერებოდა და წრიული ფერზული, „ღვთის ცეკვა“, სრულდებოდა, აღმოსავლეთში ჯაჭვშებმულთა ნაზი გალობითა და ტაძრის გარშემო მსვლელობით ასევე წარმართული ასტრალური ღვთაების, მთვარის, „რომელიც შემდგომ წმინდა ან თეთრ გიორგად ტრანსფორმირდა, სადიდებლად იმღერებოდა.

ატლარჩობასთან და მის გენეტიკურ ასპექტებთან დაკავშირებით, მეტად საგულისხმო ინფორმაციას გვაწვდის ლილი გვარამაძე:

¹ ჯავახიშვილი ივ., თხზულებანი თორმეტ ტომად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 1979, გვ. 91

² იქვე

„დამნაშავეთა“ ტრიალი და წრიული ცეკვა შედის ნაყოფიერების კულტში და ასტრალურ ღვთაებათა კულტის თანმხლებია; ჩვენი წინაპრების მაშინდელი რწმენით კი ასტრალურ ღვთაებათა ფუნქციები გამიჯული არ ყოფილა და არც ზუსტად განსაზღვრული“.¹

აქედან გმომდინარე, შეგვიძლია ვთქაო, რომ აფხაზური „ატლარჩობას“, და სტრაბონისეულ და ოეთრ-გიორგისეულ საწესო ქმედებებს მკვეთრად გამოხატული ურთიერთმიმართებითი კავშირურთიეროობა ახასიათებთ. ამ ორი საკრალური რიტუალის იღენტურობა სწორედ იმის მამტკიცებელია, რომ აფხაზური კულტურა ერთიანი, მთლიანი ქართული კულტურის ძირგველი ნაწილია. დღევანდელ სასცენო ხალხურ ქორეოგრაფიაში „ატლარჩობა“ აღარ გვხვდება, თუმცა რამდენიმე ათველი წლის წინ მას აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ცეკვების – „აბარკორასა“ და „შარათინის“ შემდგომ ასრულებდა.

სამეგრელოსა და აფხაზეთში ასრულებდნენ გვალვასთან ბრძოლის რიტუალს, რომელიც ძლიერ ჰგავდა „ლაზარობას“. ამ რიტუალს სამეგრელოში „ძიძავას“, „აფხაზეთში კი „ძივაუს“, „უწოდებდნენ და, ფაქტობრივად, იღენტური იყო. „ძიძავა“, „ძივაუ“ გოგონების მიერ გამზადებულ თოვინას ერქვა, რომელიც წვიმის გამოსაწვევი რიტუალის დროს გამოიყენებოდა.

ქალისა და მამაკაცის წყვილად ცეკვა მეგრული, რომელსაც იუმორისტული ხასიათი აქვს და ზოგადად საფერხულო ნაწილის შემდევ სრულდება, არის „არირა“ (**ჰარირა**). „არირა“ (**ჰარირა**) ცეკვა „ქართულის“ ნაირსახეობაა, მისი საცეკვაო ლექსიკა აგქტულია ქალის ქრიალა, მამაკაცის რთულ სვლასა და გასმების ნაირსახეობებზე. მას სამეგრელოში ასევე „სხაპუას“ უწოდებდნენ. აფხაზეთსა და სამეგრელოში იგი ცნობილია „აფხაზური ლეკურის“ სახელწოდებითაც. სერგი მაკალათია აღნიშნავს, რომ „ცეკვებში მიღებული იყო აფხაზური ლეკური, რომელშიაც მთავარი იყო ფეხების წვერის ოსტატური ათამაშება, შემოვლის სიმარდე და მოთამაშე ქალისათვის გზების გადაღლება და სხვ“.² ამ ცეკვის შესახებ მრავალი აღწერილობა მოგვეპოვება, რომლებიც ფაქტობრივად იდენტურია.

¹ გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო ხალხური შემოქმედებისა და კულტურის ცენტრი (მეორე გამოცემა), თბ., 1997, გვ. 39

² მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. შხარეთმცოდნების საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 280

ცეკვა „ლეგური“ არც გურიისთვის იყო უცხო: „ცეკვა-თამაშს სხვადასხვა იერი დაპკრავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და ჩვეულებრივ ყოველთვის თან ახლავს საყვარელი „ლეგური“¹. „ბოლოს ორივენი (ორი მოცეკვავე ვაჟი – ხ. დამჩიძე) შეჩერდებიან ქალიშვილების პირისპირ, ასრულებენ მათ წინაშე „ლეგურის“ ნაირ-ნაირ იღეთებს და თავის დაკვრით იწვევენ წრეში. მუსიკა უკრავს „ლეგურს“, ყველანი ტაშს სცემენ. ორი გურული ქალი მერცხალივით სწრაფად, მოქნილად და მკირცხლად ტრიალებს. ღმერთმა დაგივაროს, რომ ამ ზეიძის დროს თავს ნება მისცეთ და მათვის შეურაცხმყოფელი საქციელი ჩაიდინოთ...“².

„არირა“ (პარირა) შეიძლება რაჭულ „ოღროჩოლროსაც“ შევადაროთ. მისი მოძრაობათა კომპლექსი და ცეკვის სტრუქტურა საქართველოში გავრცელებული ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვის საერთო ნიშნებით ხასიათდება, მასაც ვაჟის მიერ ქალის შეფასება-გამოწვევის პრინციპი უდევს საფუძვლად და, ძირითადად, რთულა, ქრიალა და სამდაკვრით სკოლებზეა აგებული. ასევე, მამაკაცის გასმებს, რაჭული „ოღროჩოლროს“ მსგავსად, იუმორისტული ხასიათი ახლავს.

საბრძოლო შეტაკება-შებრძოლება ორ მოწინააღმდეგეს შორის აფხაზეთში „აბასტასა“ და სამეგრელოში „ხინთქირიას“ სახელით არის ცნობილი. შეიარაღებული მოწინააღმდეგები თვალაზვეული იარაღის ხმაზე აგნებენ ერთმანეთს და დაუნდობლად იბრძიან. თუმცა აფხაზურ „ბასტე“ მეტად მმაფრი ხასიათი აქვს, ვიღრე მეგრულ „ხინთქირიას“³. ამ წესს ბრძოლის ამსახველი საცეკვაო ქმედება ახასიათებს. გურიაში ხანჯლებით ცეკვის ფაქტს აღასტურებს დამიტრი ბაქრაძეც: „ყველასათვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს საშიში ცეკვა ხანჯლებით, რაც თუ არ ვცდები, მხოლოდ გურიაში იციან“⁴. როგორც ჩანს, მკვლევრისთვის არ იყო ცნობილი, რომ ფარიკაობა და საბრძოლო შეტაკება-ვარჯიში მხოლოდ გურულების ტრადიცია არ იყო. აი, როგორ აღწერს იგი ამ ცეკვას: „ნადიმის შემდეგ იმართება საერთო ცეკვა-თამაში, ის ასე იწყება: ჩვეულებრივ შუა აღგილას გამოდის ორი გურული და

¹ ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ), ბათუმი, 1987, გვ. 170

² იქვე გვ. 172

³ გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 95

⁴ ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ), ბათუმი, 1987, გვ. 170

ცეკვაეს ამხანაგების სიმღერის ხმაზე, ორივე იშმიშვლებს ხანჯლებს და ოსტატურად და მარჯვედ აკეთებენ სხვადასხვა იღეთს. უწინარეს ყოვლისა მოცეკვავე ელგისებურად, ხანჯალის ქნევით შემოჯარულ მაყურებლებში ტრიალს იწყებს. შეიკვრება დიდი წრე, რომელშიც ვერავინ ვერ შებედავს შეჭრას; შემდეგ სიმღერებს შეუერთდება ეროვნული მუსიკა დაირებით და რითმული ტაში. ამ დროს თითოეულ მოცეკვავეს კიდევ ორ ხანჯალს აძლევენ; ერთი მათგანი სწრაფად იქნევს ხანჯალს და გამაღებით ირტყამს პირით გვერდებზე იღლიებში, მკლავებზე, ნაკვთებზე და ზურგს უკან კისერზე; შემდეგ სამივე ხანჯალს კბილებით იჭერს და ყველაფერს ამას ისე აკეთებს, რომ ცეკვას არ წყვეტს. პარტიიორი მის ირგვლივ ტრიალებს, თითქოს თანამოძმის სიმკვირცხლეს სწავლობს; ხან წინ დაუდგება, ხან ისევ გველივით იკლაენება და მთელი ამ ხნის განმავლობაში ორივე ხანჯლებით საშიშ ფიგურებს აკეთებენ. შემდეგ ერთი მოცეკვავეთაგანი, თითქოს გააჯავრესო, თავს დაესხმის პარტიიორს და თავისა და ტანის ირგვლივ ხანჯალს დაუტრიალებს. ერთი მათგანი შეჩერდება, ორივე ხელით უჭირავს გაწვდილი ხანჯლები, ხოლო მეორე ზედ გადაახტება ამ ხანჯლებს, თანაც თავის ხანჯლებს ათასნაირად იქნევს. როცა მოცეკვავენი დაიღლებიან მათ ხმლებს აწვდიან და ორი ძმაკაცი იწყებს ფარიკაობას და ენით აუწერელ სიმკვირცხლეს იჩნენ. ბოლოს, როცა ხანჯლებს მათ პატრონებს დაუბრუნებენ, ზედიზედ დაცლიან დამბაჩებსა და შაშხანებს და ამით აძლევენ ნიშანს, რომ ახლა სხვებსაც აქვთ უფლება, ჩაერიონ ცეკვა-თამაში, შემდეგ ისინი შეჩერდებიან, ტაშს დაუკრავენ და ამით უხმობენ ცეკვის მსურველებს“!¹

XX საუკუნის ოციან წლებში მხატვარმა ევგენი ლამსერემ იმოგზაურა კავკასიაში და, ჩანახატებთან ერთად, შექმნა მოგზაურის წიგნი სახელწოდებით „დღიურები“. მოგზაურობა, კავკასია: ყოველდღიურობა და დღესასწაულები,“ სადაც აღწერს ცეკვას ხანჯლებით. „ევგელა მოცეკვავე ცეკვას ხანგრძლივად, განსაკუთრებით, ლაზები ხანჯლებით“.²

მეგრული საცეკვაო დიალექტი, ფოლკლორული ნიმუშების – „ჯანსულო,“, „ძაბრა,“, „არინა“ – საცეკვაო ლექსიკით წარმოდგენილი,

¹ ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ), ბათუმი, 1987, გვ. 171

²Лансере Е., Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники, книга вторая, Москва: искусство-XXI век, 2008, Ст. 67

ჯდება ზოგადქართული ქორეო-ფუტერნის სტილისტიკაში. ფერხულების თავისებურება მდგომარეობს მის უანრულ სახესხვაობაში – ფერხული წრის შიგნითა მოთამაშით უცხო არ არის ქართული საცეკვაო დიალექტისთვის, თუმცა ამგვარი ფერხულებისთვის დრამატული, ხშირად ტრაგიკული მოტივი არის დამახასიათებელი და მიღვნილია დაღუპული გმირის ან გარდაცვლილი ადამიანის პატივსაცემად. მეგრული ფერხულებისთვის კი აქცენტირებული კომიკური შინაარსი არის ნიშანდობლივი. ფერხულების „ძაბრასა“ და „ჯანსულოს“ საცეკვაო ლექსიკა მკვეთრად არ გამოირჩება დიალექტური ნიშნით, მთელი დატვირთვა პროტაგონისტ მსახიობზე მოდის, რომელიც სრული სინკრეტული შემადგენლობით, სადაც პანტომიმის ელემენტებსაც მნიშვნელოვნი ხვედრითი წილი აქვს მინიჭებული, ხსნის და გადმოსცემს შინაარსს. დიმიტრი ბაქრაძის მიერ აღწერილი ფერხული მეგრულ „ჩაგუნას“ დიალექტურ ანალოგად ისახება: „წამსვე წრეს გამოყოფან ქალები, ქალიშვილები და მამაკაცები და წყვილ-წყვილად დაქწყობიან, ე. ი. დამა-კვალრებად. იწყება ცეკვა, რომელსაც საცეკვაოდ გამომწვევნი დირიჟორობენ იგივენი არიან სიმღერის დამწყებნი. ყოველი დამწყები ცეკვის დროს კაფიად თხზავს ფრიად მწყობრ და გონებამახვილურ სიმღერებს, თუ რა მოუთმენლობის ცეცხლი წვავს მას გახდეს ახალგაზრდა შავთვალა გურული ქალის მეგობარი; ხანაც ხუმრობითა და კომპლიმენტებით დასცინის უგემოვნო ტანისამოსს; ხანაც ამხანაგს კენწლავს, რომელიც ასევე მოსწრებულად და გონებამახვილურად უპასუხებს. ამასობაში კი მოცეკვავთა წრე ტრიალებს, დამწყებთა ირგვლივ, იტაცებს მათ ბოლო სიტყვებს და ტონითა და ტაქტით უმატებს ო ო – ჰო, ამ ცეკვის დროს დაირა და მუსიკა დუშს“!¹

აფხაზეთში არსებობდა ქორეოგრაფიული ნიმუში „წრიული ცეკვა“ სახელწოდებით. „წრიული ცეკვა“ ანუ იგივე „მხრების ცეკვა“, რომელიც ყველაზე გავრცელებული ცეკვა იყო სამეგრელოსა და აფხაზეთში, სამეგრელოში „მხუჯიშის“ სახელითაც არის ცნობილი. აღწერილობითაც თითქმის იდენტურია – ახალგაზრდები ხელიხელჩაკიდებულნი აკეთებდნენ საერთო წრეს. მთელი გუნდის სიმღერით ყველანი ტაქტში ხტებიან ან ტრიალებენ აქეთ-იქით. გავრცელების არეალის მიხედვით თუ ვიძესჯელებთ, ორივე კუთხეში

¹ ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში (ატლასითურთ), ბათუმი, 1987, გვ. 172

დაფიქსირებული ცეკვა ან ერთნაირია ან ძალიან მიმსგავსებული.
მასაც ახასიათებს ის დინამიკა, რაც მეგრული „მხარულისთვის“
არის დამასასიათებელი.

მეგრული ენობრივი დიალექტი ლაზურ-ჭანურის მონათესავე და
განაყოფია. მეგრულშიც და ლაზურშიც, წინსართი „ო“, ქართულში
წინსართ „სა“-ს ნიშნავს, რომელიც დანიშნულების ადგილის
აღმნიშვნელად იხმარება. ამ შემთხვევაში ო-ბირუ, ო-სხაპუე სამღერელ,
საცეკვაო ადგილად მოიაზრება. „ცნობილია, რომ მეგრულ-ჭანური
(ზანური) ო – პრეფიქსი, მასალობრივიადაც და მნიშვნელობითაც,
შეესატყვისება ქართულ სა-ს, რომელიც დამოუკიდებლივ (იშვიათად),
ან სხვადასხვა პრეფიქსებთან ერთად (ჩეეულებრივ), აწარმოებს
მყოფადი დროის საობიექტო მიმღეობებს (ზმური ფუძეებიდან) და
დანიშნულების სახელებს (სახელურ ფუძეთაგან)“.¹

ტერმინს „ხუჯიში ოსხაპუე“ ავთანდილ თათარაძე ასე
განსაზღვრავს: „სხაპუა“ მეგრულად ცეკვას ნიშნავს, „ოსხაპუე“ კი –
საცეკვოს. „ოსხაპუეს“ სამეგრელოში ფერხულის სახელწოდებადაც
მიიჩნევდნენ“.² ლაზური კულტურის მკვლევარი, ნაზი მემიშიში,
ცეკვა „განდაგნას“ ძეველ სახელწოდებად „ყოლსხაპუას“ მიიჩნევს
და ამ ტერმინს განმარტავს როგორც „კალიების ცეკვას“.³ ტერმინი
„ობირუ“ მიღებული იყო სამეგრელოში, ასევე ტერმინი „სხაპუა“ და
მისგან ნაწარმოები სიტყვები გამოიყენებოდა ლაზურ სამეტყველო
დიალექტში.

ფერხულები, ი. ტეპცოვის, ს. მაკალათიას, ძ. ლოლუას მიერ
აღწერილი და დოკუმენტურ მასალაში შემორჩენილი, როგორებიცაა
„ოსხაპუე“, „ძაბრას“ ვარიანტები, „ოხოხოია“, ზოგადქართული
სტილისტიკის მატარებლები არიან. აქაც ვხედავთ შეკრულ წრეს ან
სწორხაზოვან ფერხისას ქალ-ვაჟთა მონაწილეობით.

რასაც ნ. მარი ლაზეთში „ობირუს“⁴ უწოდებს, სამეგრელოში
ამგვარი ფერხისა „ოხოხოიას“ სახელით არის ცნობილი: „მოცეკვავენი
ორ ჯვეული იყოფიან. თითოეული ჯვეული ხელჩაკიდებულია და ერთი
მათგანი შაირობს ლექსით, სხვები კა მღერიან. ორი მხარე ერთმანეთს

¹ ძნელაძე რ., გურული დაღეჭტის ტოპონიმური სისტემა, თბ., 2005, გვ. 7

² თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, თბ., 1986, გვ. 28

³ კრავეიშვილი გ., ლაზური ხალხური მუსიკის ფინოვრაფოული და მუსიკალურ-
თეორიული ასპექტები, საბაკალავრო ნაშრომი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის
სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2011, გვ. 110

⁴ Mapp H., Из поездки в Турецкий Лазистан, С-Петербург, 1910, ст. 629

ლექსავენ, ფეხების ათამაშებით მოპირდაპირენი უახლოვდებიან ერთი მეორეს და ისევ დაშორდებიან. საქმე გაშაირებაში ჯობნაზე“!¹

მეგრულ და ლაზურ საცეკვაო დიალექტში ტერმინების დონეზეც ვხედავთ მსგავსებას. მაგ: ცეკვა „**მხუჯიში**“ (მხარის), ლაზური ხორუმის სახეობა, ორსართულიანი ფერხულია, სადაც „ილეთები ფეხის დაბლა სრალით კეთდება, რადგან თვითუელი მოცეკვაის მხარზე დგას მეორე მოცეკვავე. მხარზე შემდგარი ხელების ერთმანეთზე გადაბმით იცავენ წონასწორობას“.² და მეგრული „**ხუჯიში ოსხაპუ**“, რომელიც მაკალათია-ტექცოვის მიერ აღწერილ მშვიდ ფერხულსაც ერქვა და ძუკუ ლოლუას მიერ დაფიქსირებულ დინამიკურ მხარულსაც. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ, ფაქტობრივად, ერთხანირი დასახელების ქვეშ მდებარე ქორეოგრაფიული ნიმუშები, საცეკვაო არქიტექტონიკის თვალსაზრისით, დიალექტურ ურთიერთმიმართებას არ ამჟღავნებენ.

ეთნომუსიკოლოგი გ. კაპანაძე ადასტურებს, რომ მოხევებს ჰქონდათ შრომის სიმღერა „**ხარულის**“ სახელწოდებით, რომელიც შესაძლოა „შრომის დროს სათქმელი საწესო ფერხულების მოხეური ვარიანტი“³ ყოფილიყო და შესაძლო პარალელის არსებობას უშვებს მეგრულ „**მხარულთან**“, რომელიც, თავის მხრივ, ქორეოგრაფიული არქიტექტონიკით „მოხევურ გერგეტულას“ ჰგავს.

გერგეტულა აღწერილი აქვს ა. ყაზბეგს ნარკვევში, „მოხევები და იმათი ცხოვრება“ – „არის კიდევ „გერგეტულა“, რომელიც ძალიან მუსიკალურის და დამშვიდებულის ხმით დაიწყობა და თანდათან აუჩქარებენ. ბოლოს ისეთნაირად აჩქარდებიან, რომ სიტყვებს ძლივს ასწრობენ. ამ დროს მომღერლები წრეს შეადგენნ, სარტყელებში ხელს ჩაუგდებენ ერთმანეთს და სანამ დამშვიდებული სიმღერა არის, დამშვიდებული დგანან, მერე წყნარად შეინძრევიან და რამდენადაც სიტყვების წარმოთქმას მოუჩქარებენ, ისინი ხტუნაობით ტრიალს აუჩქარებენ და ბოლოს სწორეთ თავდავიწყებამდისინ მიღიან“.⁴

მართლაც აღქვენდორე ყაზბეგის „**გერგეტულა**“ ძალიან ჰგავს

¹ მაკალათი ს., სამუგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. შხარეთმციდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა, გვ. 282

² ვანილიში მ., ლაზეთი, თბ., 1964, გვ. 133

³ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ.. 2014, გვ. 57

⁴ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ.. 2014, გვ. 56

დუშუ მეგრელის „ძაბრას“ ერთ-ერთი ვარიანტის აღწერილობას¹ იმ განსხვავებით, რომ მეგრული ფერხულის დასაწყისში ქალებიც იღებენ მონაწილეობას და ფერხული მას შემდეგ იკრებს ტემპს, როდესაც წრეში მხოლოდ ვაჟები რჩებიან. ფერხულის სწრაფი, მეორე ნაწილს, რომელიც ხშირად პირველი მშვიდი ნაწილის გარეშეც სრულდებოდა, „მხარულს“ იგივე „ხორულსაც“² უწოდებდნენ. ტერმინი „მხარული“, იგივეა რაც მეგრულად „მხუჯიში“, „ანუ მხარგადაბმული, ამასვე ადასტურებენ თ. სახოკა და ძ. ლოლუა: „ხოლო მამაკაცები აქეთიქით ურთიმეორებს მხრებზე გაშლილ ხელებს დაადებდნენ (აქედან სახელი თამაშობისა „მხარული“)“,³ „ასეთი მკლავებგადადებული სიმღერებით ცეკვა სამნაირია. სამიგე სხვადასხვა ხასიათისაა“.⁴

„ხორული“ კი გუნდურის, მასობრივის აღმნიშვნელი გვიან შემოსული, ან ლაზურ-აჭარულ „ხორუმთან“ ასოცირებული, აზრობრივი მნიშვნელობის მატარებელი ტერმინი უნდა იყოს.

თუ მოხური „ხარულის“ მუსიკალური მასალა პაგას „გერგეტულას“, „გერგეტულას“ ქორეოგრაფიული სახე კი „მხარულს“, „შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მოხურ „ხარულსა“ და მეგრულ „მხარულს“ შორის გარკვეული დააღვეტული ურთიერთმიმართება არსებობს. აქვე, საინტერესოა ტექსტური მხარეც, რომელიც ამჯერად რაჭას დაუკავშირდა. ო. კაპანაძე წერს, რომ ე. გარაფანიძის აზრით, ხევი ორწილადი და სამწილადი ფერხულების თანაარსებობით რაჭას შეეძრება. ფერხული „გერგეტულა“ კი „რაჭულს სიტყვიერი ტექსტითაც ენათესავება – „დაიძრა დიდი სულთანი“ (შდრ. რაჭული „დაიძრა დიდი სულთანი“); ზოგიერთ რაჭულ საფერხულო წყობის მაყრულში (იხ. 131-ის სრული აუდიო ვერსია) ნახსენები „ქიზიყ ბოლო“, ასევე, ასოცირდება ანალოგიურ სიტყვებზე აგებულ გერგეტულასთან“.⁵

ოთარ კაპანაძე ყურადღებას ამასხვილებს კახეთში, ქიზიყში აღმოჩენილ საქორწილო სართულებიან ფერხულზე, სახელწოდებით

¹ მეგრელი დ., საცოდავნი, „ივერია“, №91, 1888

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

³ სახოკა თ., როგორ ვაზრდებოდით ძველად; თბ., 1955, გვ. 12

⁴ ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, მუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007, გვ. 182

⁵ კაპანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 57

, „ვაი, საბრა“ და მოჰყავს სტ. მენთეშაშვილის და ბ. ნანობაშვილის აღწერილობა, სადაც ჩანს, რომ ორსართულიან წრედ შეკრული ფერხულის მონაწილეების შეუ დგას მასპინძელი ხელადით ხელში და ფერხულის მონაწილეებს ჭიქა ღვინით უმასპინძლდება. ქვედა იარუსი იტყოდა რა – „ვაი, საბრა“, ზედა პასუხობდა – „საბრალო“. „ვაი, საბრა“ სრულდებოდა მარცხნიდან მარჯვნივ წრიული მოძრაობით და, ამავე დროს, ადგილის გადანაცვლებით. „ვაი, საბრას“ ქორწილის გარდა სხვა დღეებშიც ასრულებდნენ... „ვაი, საბრა“... წმინდა მოვალეობის მოხდა იყო, რომლის შესრულება „მხიარულობის დრო“, მათ შორის ქორწილშიც, აუცილებლობას წარმოადგენდა. ბ. ნანობაშვილის თანახმად, ვაი, საბრა მომღერლისა და გუნდის მონაცვლეობით სრულდებოდა. ზოგჯერ, მისი შესრულების შემდეგ მაყართა მხრებზე მექინულილე ყმაწვილები შედგებოდნენ, სამსართულიან მუხას გამოსახავდნენ და მღეროდნენ „მუმლი მუხასას“.¹ ცნობილია, რომ მოხეური ორსართულიანი ფერხულის, „აბარბარე“, შესრულების დროსაც იმღერებოდა „მუმლი მუხასას“ ვარიანტი. გამოდის, რომ „მუმლი მუხასა“ აერთიანებდა კახურ „ვაი, საბრასა“ და მოხეურ „აბარბარეს“, თუმცა აქ მნიშვნელოვანია, რომ ოთარ კაპანაძის ყურადღება მიიპყრო ფერხულის სახელწოდებამ და პარალელს ავლებს მეგრულ „ძაბრალესთან“: „ვაი, საბრას“ სახელწოდება და რეფრენი „საბრალე“ საოცრად პგავს მეგრულ ფერხულ ძაბრასაც, რომლის მისამლერში, ასევე, მსგავსი სიტყვა, „ძაბრალე“ გამოიყენება. რთულია აიხსნას, თუ საიდან გააჩნია ტერიტორიულად საკმაოდ დაშორებულ ამ ორ კუთხეს ლამის ერთი და იგივე სახელწოდების ფერხული?! ორივე მათგანი, იქნება ეს შესრულების წესი თუ შინაარსი, აშკარად შორეულ წარსულში ჩამოყალიბებული საწესო ფერხულის ნიშნებს ატარებს. იქნებ ისინი საერთო ქართველური მუსიკალური „ფუმეუნის“ მუსიკალური მაგალითებია? ეს მოვლენა მით უფრო საინტერესოა, რომ არსებოს მეგრული და აღმოსავლურ ქართული საფერხულო წყობის სიმღერების სხვა მუსიკალური პარალელებიც, რომელთაც მოგვიანებით შევეხებით“.²

უნდა აღინიშნოს, რომ შესაძლოა მუსიკალური თვალსაზრისით

¹ კაპანძე ო., ქრონიკა საფერხულო სიმღერები; დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014, გვ. 78.

² იქვე

იძებნებოდეს პარალელები მეგრულ და აღმოსავლეთქართულ ფოლკლორში, მაგრამ ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, „ძაბრასთან“ დაკავშირებით, იმავეს თქმას ვერ შევძლებთ. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით შემორჩენილია მეგრული ფერხული „ძაბრას“¹ სამი ვარიანტი: პირველი, „ძაბრალე“, პროტაგონისტით – მისი სასცენო სახე სახუმარო ხასიათს ატარებს; მეორე – „ძაბრალე“ პროტაგონისტის გარეშე, რომელიც უფრო ძველ ვარიანტს უნდა წარმოადგენდეს და წინ უძღვის „მხარულს“; მესამე, – „ძაბრას“ ისეთი ვარიანტიც, როდესაც ფერხულს შეინიო ერთი მოთამაშის ნაცვლად ოთხი-ხუთი მონაწილეობდა, რომელთაც ხელში ხანჯლების ნაცვლად ჯოხები ეჭირათ. ჩამოთვლილთაგან არც ერთს არ აქვს სართულებიანი ფერხულის სახე და, სავარაუდოდ, არც ჰქონია. აქედან გამომდინარე, „ძაბრასა“ და „ვაი, საბრას“ შორის მხოლოდ ლინგვისტური დამთხვევა გვაქვს სახეზე.

დიალექტური ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით აღსანიშნავია „ჩარიამა“, რომელსაც სამეგრელოში ქორწილში ასრულებდნენ. როგორც ავტორი გადმოგვცემს, ამ სალალობო სიმღერას საქართველოს სხვა კუთხეებში ვარიაციები გააჩნდა, რომელთა ნაწილი მსგავსი, ნაწილი კი – მისგან განსხვავებულია. ვარიანტული ნიმუშები დიალექტურ კილოკავებად ითვლება. „ეს სიმღერა შორის სიმღერათა ჯგუფს განეკუთვნება. ზოგიერთის ინფორმაციით (მაგ. ტ. ხუფენის განარჯის მუხურიდან) გადმოცემით, ქორწილში მისი შესრულებისას თან ცეკვავდნენ კიდეც, მაგრამ რა სახის საცეკვაოს ასრულებდნენ, ვერ გვითხრა: „სხაპუნანია“ – (ცეკვავენო) – აგიზხნა მხოლოდ. თ. გუდავას წიგნში იგი შეტანილია საწესჩვეულებო საფერხულო და შრომის სიმღერების განყოფილებაში“!¹

ამ სიმღერის ტექსტური და მუსიკალური ვარიანტები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არის დაფიქსირებული. ავტორის გადმოცემით, იგი საფერხულოა და ი. კარგარეთელის მიერ 6. ახმეტელაშვილის კრებულში სხვა საფერხულოებთან ერთად არის მოცემული: ქართლური ვარიანტი, ერთაწმინდაში ჩაწერილი – „პაი და ქალებო“, სახელწოდებით; ასევე ქართლურია სოფელ გომში ჩაწერილი „ვისია, ვისია, ქალი ლამაზი“; გურული ვარიანტი დაფიქსირებულია სახელწოდებით „პაი და ბიჭებო“. „ყველა დასახელებული სიმღერა ძალიან გავრცელებული ყოფილა და ქორწილშიც სრულდებოდა (ისინი სპეციალურადაა დამუშავებული და

¹ ჩოხელი ს., ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები, თბ. 1990, გვ. 109

ნოტებზე გადატანილი), ტექსტები შინაარსობრივად სატრიფიალონი არიან. ზოგი მათგანი უშუალოდ ცეკვის დროს სრულდებოდა, ზოგი კი, როგორც ტექსტიდან ჩანს, – ცეკვის წინ.¹

გურული „პაი და ბიჭებო“ ავტორს, ტექსტიდან გამომდინარე, ვაჟთა ფერხულად წარმოუდგენია, რომელსაც ცალკე გუნდი სიმღერას აყილებს, „პაი და ქალები“-ს შესახებ აღნიშნავს, რომ ტექსტს თავად კრებულში ახლავს მინიშნება ქალთა ფერხულის შესახებ, „ვისია, ვისია, ქალი ლამაზი“ კი ქალ-ვაჟთა ფერხულად წარმოუდგენია, რომელიც სიმღერით იწყებოდა და ცეკვით გრძელდებოდა:

„ეხლა კი შემოუაროთ,
დავაგუგუნოთ ლხინია,
ქალი ბევრი ვათამაშოთ,
მარიამი და თინია“²

„ჩარირამას“ სახელწოდებით რაჭაშიც იცოდნენ იუმორისტული ხასიათის მცირე დრამატურგიული სახიობა, რომელსაც თეატრალიზებული სახე ჰქონდა.

ამგარად, აფხაზური საცეკვაო დიალექტის მრავალშრეობრივი კულტურიდან გამომდინარე, იგი მოიცავს ჩრდილო, შუა და სამხრეთ აფხაზურ ხალხურ შემოქმედებით ჰლასტებს. ჩრდილო ნაწილი უახლოვდება ჩრდილოკავკასიურ, ჩერქეზულ კულტურას, სამხრეთი მთლიანად მეგრული დიალექტის კულტურულ რკალშია მოქცეული, ხოლო შუა, მოიცავს ორივე შრეს, ქართულის დომინირებით.

მეგრული საცეკვაო დიალექტის ვექტორული განვენილობა სხვადასხვა მიმართულებით გამოისახება: აფხაზური „ატლარჩობის“, „მეგრული „ატლერჩობისა“ და აღმოსავლეთ საქართველოს „თეთრი გიორგის მონა ქალების“ საწესო საკრალური ქმედებები დიალექტურ ნაირსახეობებად შეიძლება ჩაითვალოს. ცეკვა „ქართულის“, მეგრული „არირას“, „აფხაზური ლეკურისა“ და რაჭული „ოღრო-ჩოღროს“ დიალექტური ვარიანტულობა სახეზეა, მეგრული საბრძოლო „ხინოქირია“ და აფხაზური „აბასტა“ ლაზურ-გურული ხმლებით ცეკვასთან პოულობს მსგავსებას, აფხაზური „წრიული ცეკვა“, იგივე „მხრების ცეკვა“ სამეგრულოში „მხუჯიშის“ სახელწოდებით იყო ცნობილი. ლაზური „ობირუ“ და „ვახახაია“ მეგრულ საფერხულო „ოხოხიას“ უნათესავდება.

¹ ჩოხელი ს., ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები, თბ. 1990, გვ. 109

² იქვე, გვ. 110

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედებისა და კვლევის ცენტრი, მეორე გამოცემა, თბ., 1997
- ვანილიშვი მ., ლაზეთი, „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1964
- თათარაძე ა., ქართულ ცეკვათა განმარტებანი, „განათლება“, თბ., 1986
- თანდილავა ჭ., ლაზური ხალხური პოეზია, „საბჭ. აჭარა“, ბათუმი, 1972
- კაბანაძე ო., ქართული საფერხულო სიმღერები, დისერტაცია, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 2014
- ლაკერბაი მ., აფხაზური თეატრის ისტორიიდნ, „ხელოვნება“, თბ., 1957
- მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზ., თბ., ახალი გამოცემა
- მეგრული დ., საცოდაგნი, „ივერია“, №91, 1888
- სახოკია თ., როგორ ვიზრდებოდით ძველად; „საბლიტგამი“, თბ., 1955
- ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო, ბუკუ ლოლუა, „საქართველოს მაცნე“, თბ., 2007
- ჩოხელი ს., ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1990
- ძნელაძე რ., გურული დიალექტის ტოპონიმური სისტემა, თბ., 2005
- ჭანიშვილი რ., წერილები ქორეოგრაფიაზე (წ. I), „თანა“, თბ., 2002
- Ковач К., Песни кодорских абхазцев, Изд. Акад абхазского языка и литературы, Сухум, 1930
- Лансере Е., Дневники. Путешествия Кавказ: будни и праздники, книга вторая, Москва, искусство-XXI век, 2008
- Mapp H., Из поездки в Турецкий Лазистан, С-Петербург, ИИАН.,

ანა ღვინიაშვილი,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფ. უჩა დვალიშვილი

ინკლუზიური განათლების არსი და საინტენციურო მემკვიდრეობის სფავლების ურთიერთობისათვის საპითხი

ძველ დროში, საუკუნეების განმავლობაში, განსხვავებული ადამიანები საზოგადოების მხრიდან უარყოფილი იყვნენ. მათ ჩაგრავდნენ და სიკდიდით სჯიდნენ. გარდამავალ პერიოდში ცოდნისა და განათლების გაღრმავების, სასიცოცხლო მცნების „არა კაც კლა“ დამკვიდრების, სოციალური და მორალური პასუხისმგებლობის გრძნობის განვითარების შედეგად, ჩნდება და ძლიერდება შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირების გადარჩენის ტენდენცია. თანამედროვე ეპოქაში მშობლებმა, მასწავლებლებმა, პოლიტიკურად აქტიურმა ადამიანებმა დაიწყეს ბრძოლა ყველა ბავშვის, მათ შორის შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე ბავშვების უფლებების დასაცავად. მთავარ მიზანს წარმოადგენდა საერთო სოციალურ გარემოში განვითარების უფლების მოპოვება ყველასათვის. ეს არის „ნორმალიზაციის კენ“¹ მიმართული რეფორმები, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა საგანმანათლებლო სფეროში ინკლუზიის პროცესს.

შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა უფლებების კონკრეტული სელმომწერი ქეყნები (მათ შორის საქართველოც) აღიარებს შეზღუდული შესაძლებლობების პირთათვის ფიზიკური, სოციალური, ეკონომიკური, კულტურული გარემოს, ჯანდაცვისა და განათლების, ასევე ინფორმაციისა და კომუნიკაციის ხელმისაწვდომობის მნიშვნელობას, რაც მათ საშუალებას აძლევს სრულყოფილად ისარგებლონ ადამიანის ყველა უფლებითა და ფუნდამენტური თავისუფლებით.² საქართველოს კონსტიტუციის შესაბამისად, „სახელმწიფო უზრუნველყოფების ქვეყნის საგანმანათლებლო სისტემის პარმონიზაციას საერთაშორისო საგანმანათლებლო სივრცეში“² ეს, უპირველესყოვლისა, გულისხმობს ევროპის საგანმანათლებლო

¹ შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა უფლებების კონკრეტული იმპლემენტაციის პრაქტიკა ვეროკავშირის ქვეყნაში, 2013, გვ. 14

² იქვე

სივრცის საინტეგრაციო პროცესში (რომელსაც საქართველო
მიუერთდა 2005 წელს) ჩართულობას, რომელსაც სათავე 1999
წელს ბოლონიის დეკლარაციის მიღებამდაუდო. „საგანმანათლებლო
სივრცის საინტეგრაციო პროცესი მოიაზრებს ინკლუზიურ
განათლებას, რაც თავის მხრივ ნიშნავს განსხვავებული ნიშნის
მქონე ადამიანების რამე ფორმით მონაწილეობას სასწავლო
პროცესში სხვებთან ერთად. ინკლუზის მიღწევის ერთ-ერთ მთავარ
მიზანს წარმოადგენს ინტეგრაცია.“¹

სიტყვა „ინკლუზია“ ინგლისური სიტყვაა და ქართულად
„ჩართვას“ ნიშნავს. „ეს ცნება ისტორიულად მეოცე საუკუნის მეორე
ნახევრაში გაჩნდა, შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ბავშვთა
განათლების უფლების დაცვის კონტექსტში. დღეისათვის ინკლუზიამ
ბევრად უფრო ფართო მნიშვნელობა შეიძინა, და იგი იმ მიღობასა
და საზოგადოებრივ დამოკიდებულებას ასახავს, რომელიც ისეთ
ჰუმანისტურ ფასეულობებს ეფუძნება, როგორიცაა მიმღებლობა,
თანასწორუფლებიანობა და სამართლიანობა, და თანაც, ამის
განსწორცილების კონკრეტულ მექანიზმებს გვთავაზობს.“² ინკლუზიური
განათლება გულისხმობს სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების
მქონე მოსწავლის ჩართვას ზოგადსაგანმანათლებლო პროცესში.
სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე არის მოსწავლე,
რომელსაც თანატოლების უმრავლესობასთან შედარებით, სწავლის
დროს აქვს სიძნელები და საჭიროებს დამატებით/სპეციალურ
საგანმანათლებლო მომსახურეობას, როგორიცაა მაგალითად,
მოსწავლის სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების შეფასება,
ეროვნული სასწავლო გეგმის მოდიფიცირება, გარემოს ადაპტირება,
მოდიფიცირებული სასწავლო გეგმის შედეგება და სხვა. სპეციალური
საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე შეიძლება იყოს მოსწავლე,
რომელიც ხასიათდება: ფიზიკური ან გონიერივი განვითარების
დარღვევით, მხედველობის, სმენის დარღვევით, მეტყველების, ქცევის
და ემოციური სფეროს პრობლემებით.

ინკლუზიური განათლების ხელშეწყობა საქართველოში ზოგადი
განათლების სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის ერთ-ერთი ძირითადი
მიზანია.

1991 წელს გაეროს მიერ ადამიანის უფლებაბისა და შეზღუდული

¹ უმაღლესი განათლებისა და მეცნიერების სტრატეგიული განვითარება საქართველოში, თბ., 2013, გვ.3

² <http://www.nplg.gov.ge>, გზა ინკლუზისაკენ

შესაძლებლობების შესახებ ანგარიშში მითითებულია, რომ ქვეყნების უმეტესობაში ათიდან სულ მცირე ერთ ადამიანს აქვს რამე ფორმის ფიზიკური, კოგნიტურია ან სენსორული დარღვევა.

„ინკლუზიური განათლების არის არა მხოლოდ შეზღუდული შესაძლებლობების მოქონე ბავშის ზოგადსაგანმანათლებლო რამდენიმე საათით განთავსება, არამედ კლასის სივრცისა და სასწავლო პროცესის ისეთი თვისებრივი ცვლილება, რომ ბავშვი მთლიანად ჩაერთოს კლასის ცხოვრებაში.“¹

„ინკლუზიური განათლების პრინციპებია:

- ყველა ბავშვს ქონდეს სწავლის შესაძლებლობა;
- ბავშები ყველაზე უკეთესად სწავლობენ მაშინ, როდესაც ერთად სწავლობენ;
- საჯარო სკოლები აღიარებენ და რეაგირებენ სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროებების მქონე მოსწავლეების მოთხოვნებზე;
- პროგრესი დამოკიდებულია ბავშვის ინდივიდუალური ძლიერი მხარეების გამოყენებაზე და არა აღქმული დეფიციტების ხაზგასმაზე;
- ბავშვებს აქვთ შესაძლებლობა, ჩაერთონ საზოგადოების, სკოლისა და ქცევის ჩვეულ ცხოვრებაში;
- მინიმუმადე უნდა დავიყვანოთ გარემოში არსებული ფიზიკური და სოციალური ბარიერები.“²

ინკლუზიური განათლება პირდაპირი გზაა როგორც შშმ პირის თვითრეალიზაციისა და საზოგადოებასთან ინტეგრაციისაკენ, ისე თვით საზოგადოების ჰარმონიზაციისაკენ. იქ, სადაც ინკლუზიური სწავლება მეტნაკლებად დანერგილია, სკოლა ბავშვებს, რომელთაც პრობლემები აქვთ, აძლევს მათი უნარების შესაბამის აკადემიურ ცოდნას და ამავე დროს უმაღლებს სოციალურ უნარებს, ტოლერანტობის ხარისხს. ადამიანები იწყებენ ხედვას არა იმისა, რაც ადამიანს არა აქვს, არამედ იმისა, რაც მას აქვს. ანუ სხვა, უფრო მაღალი ფასეულობები ჩნდება. ისინი ნელ-ნელა ეჩვევინ განსხვავებულ ადამიანებთან ცხოვრებას, სამყაროს აღიქვამენ ისეთს, როგორიც ის არის, და არა ცალმხრივ პრიზმაში.

¹ ვაგოშიძეთ, ჭილჭილარულით, ფილაურიქ., ბაგრატიონიძ., ინკლუზიური განათლების პრინციპები, გამოცემლობა ნეკერი, 2008, გვ. 38

² ინკლუზიური განათლება, სატრენინგო სახელმძღვანელო, მაკლეინის ასოციაცია ბავშებისათვის, თბ., 2017, გვ.5

ბოლო ათწლეულის მანძილზე განსაკუთრებული საჭიროებების მქონე ბავშვების განათლების სფერომ განიცადა მრავალი ცვლილება, რომელიც ეხება განსაკუთრენტული საჭიროების მქონე ბავშვის მიმართ დამოკიდებულებას, მათი პრობლემების გაცნობიერების დონეს, განათლების ხელმისაწვდომობას, სწავლების მეთოდოლოგიას, შესაბამისი ცნებების შემუშავებასა და გამოყენებას. ეს ცვლილებები უკავშირდება არა მხოლოდ განსაკუთრებული საწიროების მქონება ბავშვების განათლებას, არამედ ისეთ სოციალურ კონტექსტებს, როგორიცაა: შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ოუ არმქონე ბავშვების ოჯახები, მასწავლებლები, სასკოლო დაწესებულებები და მთლიანად საზოგადოება.

ამ ცვლილებების ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი მრავალფეროვნების აღიარება და დაფასებაა. ამას, ბუნებრივია, უნდა მოყვეს საზოგადოებაში ყველა იმ ადამიანის ინტეგრაცია-რეინტეგრაცია, რომელიც გარიყენლი ან განცალკევბულია მხოლოდ და მხოლოდ იმის გამო, რომ განსხვავებულია. მათ შორის, ბავშვებისა, რომელთაც სწავლისა და განვითარების მხრივ სიძნელეები აქვთ. ეს სიძნელეები მხოლოდ მათი განსაკუთრებული საჭიროებებით როდია გამოწვეული. ამ სიძნელეების არსებობაში არანაკლებ როლს თამაშობს ამ ბავშვების განსაკუთრებული საჭიროებების დამაკმაყოფილებელი პირობების არარსებობა.¹

ინკლუზიური განათლება გაცილებით უფრო ფართო ცნებაა და იგი განსხვავებული საჭიროებების მქონე მოსწავლეების განათლებისა და სწავლების სხვადასხვა სახეებს მოიცავს. ესენია: სრული ინკლუზია, ნაწილობრივი ინკლუზია და ინტეგრირებული სწავლება.

სრული ჩართვა – ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული საგანმანათლებლო საჭიროებების მქონე მოსწავლე სრულად არის ჩართული სასწავლო პროცესში, იგი ესწრება უკლებლივ ყველა გაკვეთილს და ყველა ამ გაკვეთილისთვის აქვს თავისი შესაძლებლობებისა და საჭიროებების შესაბამისი ინდივიდუალური სასწავლო გეგმა.

ნაწილობრივი ჩართვა – ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლე არჩევითად ესწრება გაკვეთილებს. ანუ, მოსწავლის შესაძლებლობებიდან და

¹ <http://www.nplg.gov.ge>; გზა ინკლუზისაკენ

საჭიროებებიდან გამომდინარე მისთვის იქმნება ინდივიდუალური საგაკვეთილო განრიგი და იგი ესწრება მხოლოდ იმ გაკვეთილებს, რომელსაც მისი განრიგი ითვალისწინებს. ნაწილობრივი ინკლუზია სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეების განათლების ძალიან მოქნილი ფორმაა. მოსწავლეების საჭიროებებიდან გამომდინარე, იგი ემსახურება: ა)მოსწავლის ეტაპობრივ ჩართვას სასწავლო პროცესში; ბ)მოსწავლის შეგუებასა და თანდათანობით ადაპტირებას სასწავლო გარემოსთან; გ)მოსწავლისათვის საკარისი დროისა და სივრცის უზრუნველყოფას თანატოლების გასაცნობად და არაფორმალურ გარემოში ურთიერთობისათვის.

ნაწილობრივი ინკლუზიის შემთხვევაში მოსწავლისთვის შემუშავებულ უნდა იქნას ინდივიდუალური სასწავლო გეგმა, რომელიც ღეტალურად აღწერს მოსწავლის საგანმანათლებლო მიზნებს და განსაზღვრავს შესაბამის აქტივობებს, როგორც გაკვეთილზე დასწრებისას, ასევე იმ დროს, როდესაც მოსწავლე გაკვეთილს არ ესწრება.

ინტეგრირებული სწავლება - ნიშნავს, რომ განსაკუთრებული საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეები არიან გაერთიანებული ერთ კლასში და სწავლობენ მათოვის განკუთვნილი სასწავლო პროგრამით. ინტეგრირებული კლასის სასწავლო პროგრამა დგება მოსწავლეების ინდივიდუალური საჭიროებებისა და სკოლის სასწავლო გეგმის გათვალისწინებით. ინტეგრირებული კლასის მოსწავლეები ჩართულები არიან ყველა სასკოლო აქტივობაში (ექსკურსია, ზემით, გამოფენები და სხვა), ინტეგრირებული სწავლება წშირად ხდება საფუძველი წარმატებული სრული ინკლუზიისა და ამდენად, საქმაოდ ღირებული ფორმაა სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეთა განათლებისთვის.¹

• სალამანქის კონფერენციაზე შემუშავებული პრინციპების საფუძველზე „ინკლუზიურმა სკოლებმა უნდა შეძლონ მოსწავლეთა განსხვავებული საჭიროების იდენტიფიკაცია, გამოიყენონ სწავლების განსხვავებული სტილი და ტემპი, უზრუნველყონ ყველასათვის ხარიასხიანი განათლება, ადექვატური სასწავლო პროგრამების, ორგანიზაციული ღონისძიებების, სასწავლო სტრატეგიებისა და რესურსების გამოყენებით. ყოველ სკოლაში უნდა იყოს მომსახურების სპექტრი რომელიც შესატყვისება სწავლაში განსაკუთრებულ

¹ <http://www.nplg.gov.ge>; ინკლუზიური განათლება, გზამქვლევი მასწავლებლებისათვის

მოთხოვნებსა და პრობლემებს“ (The Salamanca Statement, Unesco, 1994)

დღესდღეობით, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში და მათ შორის საქართველოშიც, სადაც პრიორიტეტულია ინკლუზიური განათლება თავისთავად მოიაზრება სასწავლო პროგრამების ადაპტირება და განათლების მიღების ხელმისაწვდომლობის ხარისხის გაზრდა. განათლების პოლიტიკის მიზნებში შედის პიროვნების მრავალმხრივი და ჰარმონიული განვითარება, რაც საშუალებას იძლევა სოციალური ადაპტაციისათვის. ბავშვის მხოლოდ გონიერივი და ინტელექტუალური განვითარება არ უზრუნველყოფს მრავალმხრივი პიროვნების ჩამოყალიბებას. ამ საქმეში უაღრესად მნიშვნელოვანია ზნეობრივი, ფიზიკური და ემოციური სფეროს განვითარება. საუკუნეების მანძილზე აღზრდის ერთ-ერთი უნივერსალურ საშუალებას ხელოვნება მათ შორის საცეკვაო ხელოვნება წარმოაგენდა. შესაბამისად, საგანმანათლებლო სივრცის საინტეგრაციო პროცესში საჭიროა მოაზრებოდეს ინკლუზიური საცეკვაო ხელოვნების სწავლებაც. ინკლუზიური ცეკვის სწავლება საგანმანათლებლო სივრცეში პირდაპირ ჰასუხობს შემ პირთა უფლებების კონვენციის მოთხოვნებს და ხელს უწყობს ბავშვებში, მოზარდებში საცეკვაო ნიჭის, უნარების გამოვლენას, განვითარებას და ინტეგრაციას. ინკლუზიური ცეკვა მნიშვნელოვნად ამცირებს სოციუმში დამკვიდრებულ სტიგმებსა და ბარიერს. ეს უკანასკნელი კი აყალიბებს ტოლერანტურ და დემოკრატიულ საზოგადოებას.

ინკლუზიურ ცეკვას გააჩნია ორი მოდელი: სამედიცინო მოდელი, როგორც თერაპია (სომატური ფსიქოლოგია) და სოციალური მოდელი ანუ ფიზიკურად ინტეგრირებული ცეკვა.

სამედიცინო მოდელის შემთხვევაში მოძრაობები გამოიყენება შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე „პირების სწავლის უნარის გასაუმჯობესებლად. ბოლო წლებში ეს პრაქტიკა ინერგება სკოლებში და სპეციალურ საწავლო დაწესებულებებში, როგორც გაკვეთილების ნაწილი. ამ შემთხვევაში ეს არის ფსიქოტერაპია მოძრაობის მეშვეობით, რომლის მიზანია სხეულისა და გონების შერწყმა.

„ფიზიკურად ინტეგრირებული ცეკვა“ (იგივე ინკლუზიური ცეკვა) არის შემ პირთა კულტურის მიმართულების ნაწილი,

რომელიც მხატვრული, ლიტერატურული და სხვა შემოქმედებითი საშუალებებით შეზღუდულობას აღიარებს და მიიჩნევს როგორც სოციალურ ფენომენს და არა სამედიცინო მოდელის ნაწილს.

ინკლუზიური ცეკვის ერთ-ერთი ფუძემდებელი სელესტ დანდეკერი ამბობს: „ცეკვა ამსხვრევს ყველა ჩენ თავდაცვით ბარიერს, რადგან შენ აძლევ სხვა ადამიანებს საშუალებას უურონ და შეეხონ შენ სხეულს. ეს ბარიერების სისტემატური გადალახვაა. ასე რომ ცეკვა ძალიან კარგი და ბუნებრივი გზაა ახალი იდეების დაბადებისა და განვითარებისათვის შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ინტეგრაციასთან დაკავშირებით“.

ცეკვა ასრულებს ასევე მნიშვნელოვან სოციალურ ფუნქციას: ეს არის მხატვრული (არტისტული) საქმიანობა, რომელიც უზრუნველყოფს ადამიანის გამოხატვის ძალას; აქმაყოფილებს მოძრაობის სურვილს, ურთიერთობას საკუთარ თავთან და სხვებთან; ავითარებს შემოქმედებით საქმიანობას და ანგრევს სტიგმებს.

თანამედროვე საგანმანათლებლო სფეროში ცეკვის პრაქტიკა არ უნდა იყოს გამიჯული ან შეზღუდული კონკრეტული ჯგუფისთვის, მან არავინ არ უნდა გამორიცხოს. გათვალისწინებული უნდა იყოს ყველა მოსწავლის საჭიროებანი და ინტერესები; ცეკვის მიზანი უნდა იყოს ადამიანის განვითარება, საზღვრების გაფართოვება, კლასში ინტეგრაცია. საგანმანათლებლო პროცესში ცეკვამ უნდა გაითვალისწინოს ადამიანის მრავალფეროვნება და შექმნას სათანადო სივრცე და ხარისხიანი პრაქტიკის შესაძლებლობა. ამასთანავე უნდა შევთავაზოთ ახალი ექსპერიმენტალური სწავლის მეთოდები, რათა მივაღწიოთ საუკითხო შედეგს. განათლების ღირებულებების ფუძე ზუსტად ინოვაციურ მიღვომებშია და არ უნდა გაჩერდეს ტრადიციულ მეთოდებსა და სტრუქტურაში.

საქართველოში ინკლუზიური განათლების დანერგვასთან ერთად დადგა შეზღუდული შესაძლებობლობების მქონე პირთა საცეკვაო ხელოვნების სფეროში ჩართვის აუცილებლობის საკითხი. თითქმის ყველა კერძო სკოლაში ცეკვა ისწავლება დაწყებით საფეხურზე I-დან IV კლასის ჩათვლით. რაც თავისთავად ნიშნავს საგაპეტოლო პროცესში ტიპიური განვითარების მქონე ბავშვებთან ერთად სპეციალური საჭიროების მქონე მოსწავლეების ჩართვას/ ინკლუზიას. ასევე ცეკვა ისწავლება საჯარო და კერძო ბაღებში. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში კი „ცეკვა“ 2011 წელს IV

კლასში დაინერგა როგორც არჩევითი საგანი, რაც 2018 წლის სექტემბრიდან ეროვნული სასწავლო გეგმიდან კვლავ ამოიღეს. საკითხის აქტუალობიდან გამომდინარე ცალსახად უნდა ითქვას, რომ საგანმანათლებლო და სახელოვნებო სივრცის საინტეგრაციო პროცესში ცეკვის სწავლება საჭიროებს განახლებულ მიღებობებს და ამ მიმართულებით სპეც.პედაგოგების მომზადება/გადამზადებას. სავსებით შესაძლებელია ინკლუზიური ცეკვის გაცვეთილის მოდელის შემუშავებისა და ადაპტირებული სასწავლო პროგრამის შექმნის შემთხვევაში ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ცეკვა, როგორც ესთეთიკური აღზრდის საინტეგრაციო საშუალება საგალდებულო საგანდ დაინერგოს. არსებული პრობლემების გადაჭრის შემთხვევაში საცეკვაო ხელოვნების სფეროში მოხდება შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა ჩართვა, რაც ხელს შეუწყობს საქართველოში ტოლერანტური/დემოკრატიული საზოგადოების ფორმირებას და მოახდენს შემ პირის დისკრედიტაციის პრევენციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გაგოშიძე თ., ჭინჭარული თ., ფილაური ქ., ბაგრატიონი მ., ინკლუზიური განათლების პრინციპები, გამომცემლობა ნეკრი, 2008
- ინკლუზიური განათლება, სატრენინგო სახელმძღვანელო, მაკლეინის ასოციაცია ბავშვებისათვის თბ., 2017
- უმაღლესი განათლებისა და მეცნიერების სტრატეგიული განვითარება საქართველოში, თბ., 2013
- საქართველოს კანონი შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთა სოციალური დაცვის შესახებ, საქართველოს 1997 წლის 16 ოქტომბრის კანონი №9 59 - საქართველოს პარლამენტის უწყებანი №44, 11.11.1997, შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა უფლებების კონვენციის იმპლემენტაციის პრაქტიკა ევროკავშირის ქვეყანაში, 2013
- Kuppers, Petra Disability Culture and Community Performance: Find a Strange and Twisted Shape. Hounds mills and New York: Palgrave. 2011
- <http://www.nplg.gov.ge>; გზა ინკლუზისაკენ, 2009
- <http://www.nplg.gov.ge>; ინკლუზიური განათლება, გზამცვლევი მასწავლებლებისათვის, თბ., 2009
- The Salamanca Statement, Unesco, 1994

THEATRE STUDIES

Lasha Chkhartishvili,

The Doctor of Art Study,

Assoc. Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State

University

GEORGIAN THEATRE TODAY

Summary

Founder and chairmen of the Modern Georgian Theatre research centre.

Theatre historian, researcher, Doctor of Art Studies; Member of the Theatre Critics International Association; Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University in Theatre History direction.

Georgian theatre possesses ancient past and centuries-old history. History of professional theatre begins from antique epoch. Political-social atmosphere and public life was directly reflected in the Georgian theatre and vice versa, political-social conditions were usually reflected on the stage of theatres. The Georgian theatre was never compromised and without position, nor in the Middle Ages when the Church and the state had raided “the house for plays” based on joint decision and even when the Soviet government was imprisoning, shooting (executing) and resettling the Georgian theatre actors. During the Soviet period, which is considered as the “Golden Age” for the Georgian theatre, in the era of strict ideological censorship, theatre started to use the metaphoric language, based on which it always told the story and emphasized problems faced by the society and the country.

The Georgian theatre which was dismissed from the ideological-financial censorship during the post-Soviet period faced very important dilemma. It mechanically continued to speak with the audience based on the metaphoric language, however soon started search for the new forms, which was alien to it but the past for the Europe. Free theatre of the independent state suffered a lot of ordeal in the 90s of the last century and heals these wound even in the 21st century.

In the 21st century Georgian theatre turned into a transitional economy. It was compelled to comply with the new environment and new rules, which was imposed over the theatre based on the new “Law about Theatre” (Georgian parliament adopted new law in 2006 which drastically changed soviet method of theatre management and arrangement). Art Directors

were only tasked to solve only artistic problems and theatre management issues were transferred to the managers. Theatre manager opened doors for the young artists and began to carry out international co-productions. The aspiration to the Western European theatrical trends and introduction of modern theatrical developments represented painful steps for the older generation of the Georgian stage directors due to the fact that the competitive environment was created. Theatre managers became more oriented on creating the diverse products, attracting audiences and raising income. Step by step the old style thinking and outdated forms of theatre was left in the past and new perspectives were developed on the Georgian theatre stages. Based on the law adopted in 2016 theatre director (manager) and not Art director was accountable to the government. As a result, art directors were only tasked to guide the creative processes, they were totally removed from financial issues, which resulted in frustrating part of them. (Ambitions of our artists in this direction also has very large scope).

in review is also more themes: Modern Georgian drama – general analysis and problems; Modern Georgian Dramatists; Themes and basic issues of the modern Georgian drama; Target audience of modern Georgian dramatists; Repertoire of the Georgian theatre (State owned and private theatres);

Small statistical data.

Tamar Tsagareli,

The Doctor of Art Study,

Assoc. Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University

GEORGIAN FOLK DANCE IN THEATRICAL ANTHROPOLOGY

Summary

The essence of globalization supposedly means rapprochement and mutual enrichment of different ethnic groups, communities, governments and different civilizations, their harmonious co-existence in the common calm world, which evidently is only welcomed. The problem is that the ideal theoretical model of globalization so far quite differs from its ongoing version in reality. The reality shows us that instead of different cultures' mutual enrichment with diversity it is developing and settling the total unification, which might provoke destruction and leveling of different national cultural values. Despite the fact that under the idea of globalization it is considered dialogue between different cultures, in reality on the current phase (at least

for now) we have received only a monologue. This in the first place and mainly is expressed in dissemination and rooting of social conceptions and cultural values, created to date by western civilization. Different kind problems oblige us newly comprehend and define supposedly already clear notions like for instance identity. Today the matter of identity appears too many of us as the only main problem, which concerns to the interests of every individual, community, different governments, culture of nations and civilizations. There is a fear that as a result of globalization the universe will be imposed with united, faceless monotonous vulgar mass culture. The economic factor, domination of market rules that promotes production of mass culture and dissemination is named as its main reason. The cultural values became a product which must be sold a lot and most importantly with the highest possible price and as it's impossible to transform real values of culture into the mass culture product, the circulation of pseudo-cultural values has gained unprecedented coverage.

Our country has centuries-old history. We, Georgian nation have one of the ancient traditional cultures. Due to we never were notable for multiplicity, we were often conquered by the neighboring Empires. But nevertheless we were able to retain our identity, distinctiveness, religion and culture. It's just 20 years that we gained independence after the collapse of U.S.S.R and like others we are facing resolution of very difficult tasks, how and in which way to become identified nowadays? How to become an organic and self-sufficient part of modern changing world and at the same time to maintain our traditional culture and values? At the same time in the united world by the conceptual beginning of the globalization, where the national boundaries could be deleted, it's quite possible that such notions as ethical and national identity, based on behavior norms and centuries-old historical traditions of nations, followed from the national values, become the most important argument for unification of the world.

Tamta Turmanidze,
Assoc. Professor PhD in Art
Akaki Tsereteli State University

**TRANSFORMATION OF FEMALE IMAGERY IN MOVIES FROM
DIFFERENT ERAS
(Part I)**

Summary

Imageries created in the cinema reflected their specific era. It is time and audience that make stardoms who allegorically symbolize various concepts, such as power, fear, wish or authority.

It is interesting to observe the evolution of female imageries through different eras and specific time. One of the first female imageries introduced in the cinema was “Femme Fatale”. It gained a great popularity in decadence epoch at the beginning of World War I. The most outstanding stars of that time were Theda Bara and Pola Negri.

The change of time and reality caused the change of audience tastes. The first sex symbols with dark complexion and exotic look were replaced by Nordic beauty of Greta Garbo and Marlene Dietrich.

In the instable 20th of XX century audience admired Swedish Greta Garbo who embodied dignity, power and personality. Before World War II people facing the threat of the war idolised Marlene Dietrich’s sensitive characters.

The female movie stars of the first part of XX century created characters worshiped by millions of admirers. They became fashion icons who dictated their audience not only how to dress, but also how to behave and violate generally accepted norms.

COREOLOGY

Ia Lortkipanidze,

Assoc. Professor at Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

CONTENT-THEMATIC AND CHOREOGRAPHIC ASPECTS IN MESKHETI-JAVAKHETI

Summary

Berikaoba is agrarian celebration that is dedicated to fertility and revival with its original nature. It is also an ancient folk theatre. Berikaoba wasn't only a permanent show. It was held in the days of fasting, when the cheese was permitted and before the other religious days, as well as in the feasts, weddings and other gatherings.

Dancing order is vestige of ancient times' mysterious cult ceremonies in Berikaoba of Meskheti-Javakheti. The organic part of Berikaoba was dance show. One of the main acting heroes – Keeni is moving and dancing with Berika sluggardly in Berikaoba-Keenoba as it is confirmed by scientific material. He was jumping from a donkey and was starting comic huddling-playing “what make us think that some dances are performed by man on the events which meant “Spawning” and “Moving with Squirming” on one hand and “Fisherman Butterfly” on other hand. “Spawning” “With Squirming” was indication of movement and “Somersaulting” was the dance name of some movements of man like as “Adrekilai-Sakmisais” round dancing. The round dances were integral parts of Berikaoba: “ Mamli Mukhasa” and “Goldsmith”. It can be said that “Mdzimuri” and “Tskvituri” are the ancient Meskhetian dances. “Dzimuri” was performed not with song but instrumental accompaniment (with mus and Shawn), which had a slow pace but to “Tskvituri” – fast. Both of them were accompanying dances of Berikaoba-keenoba.

The tradition of holding the “Berobana” day in Meskheti_Javakheti has been appeared since XVII century and is still held today with different form. Nowadays, more than one hundred people are participating in “Berikaoba” where the primary, authentic, choreographic samples are less performed.

Tamar Tsulukidze
Doctor of Musicology

**TO THE CREATIVE WORLDVIEW
OF SULKHANTSINTSANDZE**

Summary

The paper is dedicated to the creative worldview of Sulkhan Tsintsadze, who was one of the most outstanding representatives of the Georgian school of composition. The article deals with the break through phase of composer's life, that is belonging to the sixties of last century. As it is mentioned in musicology, from this point appear new themes, new ideas and new ways to decide all these, from this point the new attitude towards world is to be seen, the new understanding of elements of musical speech, from here the use composition methods in a modern way has been begun. From that moment on, it displays author's ego in the composer's creative work sometimes by the monothematicism, leitmotifs or the variationism.

The author examines the central genre of composer's creativity - string quartet. The very examples of what laid the foundation of the breakthrough phase, are the Fifth Quartet and the Sixth Quartet.

The Fifth Quartet is preparing stage for further developments; it is preparing stage for the Sixth Quartet. This last was the significant work in that period not only for Tsintsadze, but for the entire Georgian professional music scene of that time.

In the foundation of those compositions the author tells about the gravitation of the conception thought. The author links the evolutional process in Tsintsadze's creative worldview with the twentieth century concept of individualist philosophy.

UNIVERSITY PH.D PROGRAM

Tinatin Berdzenishvili,

PhD student of Media Research at

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,

Supervisor: Prof. Gioergi Chartolani

NEW VISION OF POPULAR CULTURE¹

Postmodern information society: The society of postindustrial era is essentially different of its previous, as the completely different mediums and innovations in terms of quality and forms come in action.

Appearance of new Pop Culture- Video games: In 90th the diffusion of global network-internet was followed by appearance of Video Games, which was originally considered as a part of subculture. Today the technology is the constant of society and it is impossible to imagine everyday life without it. Video games affected the whole structure of the social system. The mass distribution of Video Games made it authorized player on the field of Pop culture and it is reviewed its impact on culture in a wide scale. The most important fact we face is that, there already exists first generation that was raised through the culture in which the Video Games are the mainstream of the life.

Video Games and politics: If look closer, popular culture can be considered as challenging event which threatens orthodox order and legitimacy of power and religion. It is obvious challenge of coexistence such opposite constructs, but in modern era it should be found the field for the legitimate these conflicting concerns. Otherwise this will interrupt the development of the society and locate it through the battle of the prevailing power and new virtual and digital order.

Video Games and Education: It is crucial the impact of the Video Games on socialization and education of children. The effect is especially important in generation which was born in 90th and later. This is the generation with special attitude for the video games and this cultural phenomenon is irreplaceable in their lives. Video Games are various; each of them differs in terms of teaching and training, starting with simple motor skills development, to difficult strategic decision making process. At present it is generally

¹ Participant of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Scientific Conference, 2017

recognized that Video Games occupies its place in informal education discourse.

Video Games and Violence: There are lots of arguments about the violent nature of the Video Games, even the characters and super heroes which are most beloved by the society tend to be brutal, ruthlessness, having the features that are not acceptable for public.

Giorgi Gvishiani,
PhD Student of Humanities, Social
Sciences, Business and Management Faculty,
Supervisor: Prof. Giorgi Chartolani

TV SERIES AS TV PRODUCT PROVOKING VIOLENCE¹

Summary

1. Scenes of violence is a part of a everyday life of majority of people in twenty first century. We got used to watching wars, acts of terrorism, mass murders or cruel scenes of death penalty a long time ago. Because of media and social network it became extremely easy to get news about violence from any point on earth. Due to this, we do not even realize the harm these scenes can cause to our psychology on every day basis.
2. On October 1st of 2006 American popular cable channel “Showtime” started broadcasting a new criminal drama. The film was based on the first book of screenwriter and author of criminal novels Jeffry P.Freundlich, “Darkly Dreaming Dexter”. The criminal drama called Dexter soon got recognition of American audience and cinema critics.
3. The main character of the film Dexter Morgan caused radical dispute among cinema critics. In TV series Dexter’s role is played by Michael Carlyle Hall. Dexter is a handsome and humorous man under 30 who works at Miami police department as a criminologist concentrated on blood spatter pattern analysis. He is professional, but uses criminologist’s genius detections in much dangerous sphere. Dexter Morgan is a serial killer.
4. Viewers witness not only punishment of criminals by Dexter, but also murder of innocent people. Because of this the series cause different emotions. On one hand, the viewers don’t want the main hero of TV series, to whom script writers have given many good features, to be

¹ Participant of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Scientific Conference, 2017

unmasked and properly punished. On the other hand, they care about murder of innocent people. From the psychological view, in order to get away from this uncomfortable situation they search for arguments which would justify Dexter's actions. Because of this, subconscious system of values that prefers good over evil rips up and viewers involuntarily become defenders of evil.

5. On October 2nd of 2014 court announced seventeen years old British teenager Steven Mails guilty in severe murder of a girl of the same age. He was sentenced 25 years of prison. The accused confessed the crime and mentioned that he committed murder by imitation of hero of his favorite TV series - Dexter Morgan.

Khatuna Damchidze,

PhD Student

Supervisor: Prof. Anano Samsonadze

INTER-ACTION ISSUES OF MEGRELIAN, ABHAZIAN AND GURIAN DANCING DIALECTS

Summary

Mengrelian dance dialect inter action is bearing a non-homogeneous form. The vectors from its epic center position are spread and are appearing in various dialect variety in face of Abkhazian “Atlarchoba”, Mengrelian “Atlechoba” and East Georgia “Silver Women of White George”, Dance “Georgian”, Mengrelian “Arira”, Abkhazian “Lekuri” and Rachian “Oghro-Chogho”, Lazian “Vahahaia”, “Obirusa” and Megrelian “Ohohoia”, Abkhazian “Abasta” Mengrelian “Khintkiria” and Lazian and Mengrelian “Dance with swords (dagger)

Ana Gvinashvili,

PhD Student

Supervisor: Prof. Ucha Dvalishvili

THE ESSENCE OF INCLUSIVE EDUCATION AND INTER- RELATION ISSUE OF DANCE TEACHING

Summary

In ancient times, people who were different and denied by society were being oppressed and executed over the centuries. The tendency to save disabled people is being appeared and strengthened as the result of deepening the knowledge and education, establishing a vital notion “Not to kill a man”, developing the feeling of social and moral responsibility. In the modern era, parents, teachers, politically active people have started fighting to protect the rights of children, including disabled children. The main purpose was to gain the right of development for everyone in common social environment. These are reforms of “Normalization” which laid the foundation for inclusion process in the educational field.

The word “Inclusive” is an English word and means “Engaging” in Georgian. This concept has historically emerged in the second half of the twentieth century in the context of protecting the right of education of disabled children. Today inclusion has acquired a much wider meaning and reflects the approach and social attitude that are based on those humanistic values such as acceptance, equality and fairness and at the same time it offers the specific mechanism for implementation.

Nowadays, in many countries, including in Georgia where the priority is inclusive education, adaptation of learning program and increase the quality of access for education is considered. The aim of the education policy is to create a diverse and harmonious development of the personality that enables social adaptation. Only the mental and intellectual development of the child doesn't provide the establishment of a multi-faced person. Development of moral, physical and emotional sphere is most important in this case.

For centuries, one of the universal means of education was art and art dance among them. Therefore, teaching an inclusive dance arts is necessary in the integration process of educational space. Inclusive dance teaching in educational area is directly responds to the requirements of the Convention on the rights of disabled persons and promotes the dance skills of children and adults and helps development and integration in society. Inclusive dance significantly reduces the stigmas and barriers in the community. The later forms a tolerant and democratic society.

დაიბუჭვდა სტამბაში „გენტავრი“

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