

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film  
Georgian State University

**სახელოვნებო მეცნიერებათა  
ქიბანი**

**№ 1 (94), 2024**

**ART SCIENCE STUDIES**



გამომცემლობა „კენტავრი“  
თბილისი  
2024

**ISSN 2720-8109 (web)**

**ISSN 1512-4215 (print)**

UDC(უაკ) 7(051.2)

ს-364

## **სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი # 1 (94), 2024**

რედკოლეგია:

### **შაპა (მარინე) ვასაძე**

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

### **ბია ცხიტიჯილი**

თეატროლოგი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ამავე უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი

### **ანანო სამოსონაძე**

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

### **ნათო გენგიური**

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

### **ლელა ორიანური**

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

### **დავით ჯანელიძე**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი და ამავე უნივერსიტეტის სენატის თავმჯდომარე

## **ანდრო ენუქიძე**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ხელოვნების დოქტორი

## **ანდრონიკა მარტონოვა**

კინოხელოვნების დეპარტამენტის ხელმძღვანელი, პროფესორი. დოქტორი. ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია – ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტი, ბულგარეთი

## **ანდრეი მოსკოვინი**

ფილოლოგი, სლავისტი, კულტუროლოგი, თეატროლოგი, მთარგმნელი, დრამატურგი პროფესორი. ვარშავის უნივერსიტეტის (ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ინტერკულტურული კვლევების განყოფილება გამოყენებითი ლინგვისტიკის ფაკულტეტზე) თეატრისა და დრამის ცენტრალური კვლევების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი. აღმოსავლეთ ევროპის სამეცნიერო ჟურნალის „ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის თეატრმცოდნეობის“ მთავარი რედაქტორი. პოლონეთი

## **როი ჰოროვიცი**

ბარ-ილანის უნივერსიტეტის ლიტერატურის განყოფილების უფროსი ლექტორი. დოქტორმა ჰოროვიცმა მიიღო დოქტორი. მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი. დევიდ იელინის კოლეჯი, ისრაელი

## **ანარა ერკაბანი**

აუზოვის სახელობის ლიტერატურისა და ხელოვნების ინსტიტუტი. დოქტორი, ყაზახეთი

ლიტერატურული რედაქტორი

## **თამთა ძაჭანი**

ტექნიკური რედაქტორი

## **ია ლოღია**

დამკაბადონებელი

## **ეკატერინე ოძროპირიძე**

კორექტორი

## **მანანა სანადირაძე**

გამომცემლობის ხელმძღვანელი

## **მეკა ვასაძე**

**Art Science Studies #1 (94), 2023**

Editorial Board:

**MARINE (MAKA) VASADZE**

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

**GIA TSKITISHVILI**

Doctor of Arts, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, Director of Dimitri Janelidze Scientific Research Institute of the same university

**ANANO SAMSONADZE**

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

**NATO GENGIURI**

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

**LELA OCHIAURI**

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

**DAVIT JANELIDZE**

Professor, Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University and chairman of the board of the same university

**ANDRO ENUKIDZE**

Doctor of Arts, Associate Professor of Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

**ANDRONIKA MARTONOVA**

Head of the Department of Cinematography, Professor. Dr. Bulgarian Academy of Sciences – Institute of Art Studies, Bulgaria

**ANDREI MOSKVIN**

Philologist, Slavologist, culturologist, theater expert, translator, dramatist professor. Head of the Central Research Laboratory of Theater and Drama at the University of Warsaw (Department of Intercultural Studies of Central and Eastern Europe at the Faculty of Applied Linguistics). Editor-in-Chief of the Eastern European Scientific Journal “Central and Eastern European Theater Studies”. Poland

**ROY HOROWITZ**

Senior Lecturer of Bar-Ilan University Department of Literature. Dr. Horowitz received his Ph.D. Actor, director, and playwright. David Yellin College, Israel

**ANARA ERKEBAY**

Auezov Institute of Literature and Art. Doctor, Kazakhstan

Literary Editor

**TAMTA KAJAIA**

Technical Editor

**IA LODIA**

Book Binding

**EKATERINE OKROPIRIDZE**

Proofreader

**MANANA SANADIRADZE**

Head of Publishing House

**MAKA VASADZE**

---

---

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

კრებულის სტამბური გამოცემა ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრს.

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

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

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

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

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

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

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

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

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2024  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University Publishing House „Kentavri“, 2024

## სარჩევი

### თეატროლოგია

ნინო (ნუცა) კობაიძე ვითოდ გოგბროვიჩი - ივონა ბურგუნდიის კრინცხა ...	10
თამარ ცაგარელი კოსტომდერნიზმი სპარსულ მარიონეტულ თეატრში .....	21

### კინემსკოდნობა

მარგალიტა ზუბაშვილი, ონლაინ სტრინინგ კლანდფორმების ზეგავლენა თანამედროვე კინოხელოვნებაზე .....	31
მარია სიჩანინი მისტიკური ჟანრის თავისებურებები და მისი თხრობითი კრივილებები .....	45
თეა ჭანტურია თეატროლოგიური დეტერმინიზმი აულთრული და დერმინიზმის პირისპირა?!	52

### ქორეოლოგია

ხათუნა დამჩიძე, გიორგი კრავეიშვილი მუჰაჯირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული შემოქმედება (თურქეთელი კლარკების, ლაზებისა და აფხაზების მაგალითზე) ....	65
ვიქტორია ხარატიშვილი აბრანული ნაყოფიერების სიმბოლო ხარი და მოსავლის უზრუნველყოფის ნიშნები საქორეოლო რიტუალურ ცეკვებში .....	83

### დრამის რეჟისურა

სოფიკო კიკაბიძე ქართული ხალხური ცეკვის ფორმაცვალებადობა და სახეცვალებადობა, მისი დროში ადაპტაცია .....	95
--	----

## CONTENTS

### TEATROLOGY

Nino (Nutsa) Kobaidze

**WITOLD GOMBROWICZ - YVONNE PRINCESS  
OF BURGUNDY ..... 107**

Tamar Tsagareli

**POSTMODERNISM IN PERSIAN PUPPET THEATRE ..... 109**

### FILM STUDIES

Margalita Zubashvili

**THE INFLUENCE OF ONLINE STREAMING PLATFORMS  
ON MODERN CINEMA ..... 111**

Maria Sichanin

**MYSTICAL GENRE, PECULIARITIES,  
AND NARRATIVE PRIVILEGES ..... 116**

Tea Chanturia

**TECHNOLOGICAL DETERMINISM IN THE FACE  
OF CULTURAL DETERMINISM?! ..... 119**

### CHOREOLOGY

Khatuna Damchidze, Giorgi Kraveishvili

**MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC CREATIONS OF MUHAJIRS  
(On The Example Of Turkish Klarjes, Lazes, And Abkhazians) ..... 122**

Viktoria Kharatishvili

**BULL IS A SYMBOL OF AGRICULTURAL FERTILITY  
AND A SIGN OF ENSURING THE HARVEST  
IN WEDDING RITUAL DANCES ..... 126**

### DRAMA DIRECTION

Sofiko Kikabidze

**THE CHANGE OF FORM AND APPEARANCE OF GEORGIAN  
FOLK DANCE, ITS ADAPTATION IN TIME ..... 129**



# თეატროლოგია

ნინო (ნუცა) კობაიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი მარინე (მაკა) ვასაძე

## ვიტოლდ გომბროვიჩი - ივონა ბურგუნდიის პრინციპსა

### რეზიუმე

ვიტოლდ გომბროვიჩის, ნამუშევრები ხშირად ეწინააღმდეგება ტრადიციულ ლიტერატურულ ნორმებს, მისი უნიკალური სტილი აერთიანებს ფილოსოფიურ კვლევას სატირასთან და იუმორთან. გარდა ლიტერატურისა, გავლენა დიდი აქვს თეატრსა და ფილოსოფიაზე. მიუხედავად თავდაპირველი დაპირისპირებისა და კრიტიკისა, გომბროვიჩის ნაწერებმა აღიარება მოიპოვა ინოვაციური მიდგომებით და ადამიანის ღრმა შესწავლით. ვიტოლდ გომბროვიჩის ნამუშევრები, განსაკუთრებით მისი პიესები და რომანები, ხშირად განიხილება პოსტდრამატული ლიტერატურისა და თეატრის კონტექსტში. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში.

პოსტდრამატული ლიტერატურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მრავალმხრივი პერსპექტივის წარმოჩენა. გომბროვიჩი იყენებს ამ ტექნიკას თავის პიესებში, ქმნის მოზაიკას, რომელიც არღვევს პერსონაჟების სტაბილურობას.

პოსტდრამატული ტენდენციები მაყურებელთან მის ინტერაქციამდე ვრცელდება, იწვევს აქტიურ ჩართულობას და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს განვითარებულ მოვლენებს. გომბროვიჩის ერთგულება პოსტდრამატული პრინციპისადმი მის თეატრალურ სიახლეებში აისახება. კონვენციების დარღვევით და დადგენილი ნორმების უგულვებელყოფით, ის გარდაქმნის სცენას დინამიკურ სივრცედ, სადაც ტრადიციული საზღვრები იკვეთება და ხელახლა განისაზღვრება.

„ივონა ბურგუნდიის პრინციპსა“ ძალიან კარგი მაგალითია პოსტდრამატული ელემენტების შესასწავლად. აბსურდის, არაწრფივი თხრობისა და მრავალმხრივი პერსპექტივების საშუალებით, გომბროვიჩი მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს პოსტდრამატული ლიტერატურის ევოლუციას. არსებითად, გომბროვიჩის აბსურდის, ფრაგმენტაციისა და პერსპექტივების სიმრავლის კვლევა მის ნაწარმოებებში ემთხვევა პოსტდრამატულ მოძრაობას. მისმა ინოვაციურმა

თხრობის ტექნიკამ ხელი შეუწყო რო ფართო ევოლუციას ტრადი-  
ლიტერატურისა და თეატრის უფ- ციული დრამატული ფორმებისგან  
დაშორებით.

**საკვანძო სიტყვები:** ვიტოლდ გომბროვიჩი, პოსტდრამატული თეატრი,  
იკონა ბურგუნდიის პრინცესა

პროზაიკოსის, დრამატურგის, ესეისტის, ვიტოლდ გომბროვი-  
ჩის (04.08.1904, პოლონეთი), ნამუშევრები ხშირად ეწინააღმდეგე-  
ბა ტრადიციულ ლიტერატურულ ნორმებს, მისი უნიკალური სტილი  
აერთიანებს ფილოსოფიურ კვლევას სატირასთან და იუმორთან.  
გარდა ლიტერატურისა, გავლენა დიდი აქვს თეატრსა და ფილო-  
სოფიაზე. მიუხედავად თავდაპირველი დაპირისპირებისა და კრი-  
ტიკისა, გომბროვიჩის ნაწერებმა აღიარება მოიპოვა ინოვაციური  
მიდგომებით და ადამიანის ღრმა შესწავლით. ვიტოლდ გომბრო-  
ვიჩის ნამუშევრები, განსაკუთრებით მისი პიესები და რომანები,  
ხშირად განიხილება პოსტდრამატული ლიტერატურისა და თეატ-  
რის კონტექსტში. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მე-20 საუ-  
კუნის ლიტერატურაში.

1933 წელს გამოქვეყნდა თხზულებების კრებული „მომწიფების  
პერიოდის მემუარები“, რომელსაც კრიტიკა ძალიან ცივად შეხვდა.  
შემდეგმა პუბლიკაციამ („ფერდიდურკამ“) კი – პირველი საერთა-  
შორისო აღიარება მოიპოვა. რომანი არის თავისუფლების დაკარ-  
გვის, საზოგადოების მოლოდინების, მეწოლის სატირული და სი-  
ურრეალისტური გამოკვლევა.

1938 წელს გამოქვეყნდა გომბროვიჩის პირველი არატრადი-  
ციული, ავანგარდული დრამატული ნაწარმოები „იკონა, ბურგუნ-  
დიის პრინცესა“, სადაც მწერალმა გააერთიანა გროტესკი, ტრაგი-  
ფარსი და პაროდია. პიესა შეუმჩნეველი დარჩა. მხოლოდ 1950-იან  
წლებში დაიდგა პირველად პოლონეთში და მას შემდეგ არ ჩამო-  
დის სცენიდან. გადაითარგმნა 16 ენაზე და დაიმკვიდრა ადგილი  
მსოფლიო თეატრის რეპერტუარში.

პოლონეთში ფაშისტური გერმანიის შეჭრამდე რამდენიმე  
დღით ადრე გომბროვიჩი არგენტინაში გაემგზავრა. მეორე მსოფ-  
ლიო ომის დამთავრების შემდეგ გადაწყვიტა, აღარ დაბრუნებუ-  
ლიყო სოციალისტურ პოლონეთში, სადაც მის შემოქმედებას 1950-

იანი წლების შუამდე კრძალავდნენ. 1953 წელს დაიწყო პოლონურ ენაზე მოკლე ესეების წერა, რომელსაც ეჟი გედროიცის მიერ შექმნილ პარიზის გამომცემლობა „კულტურაში“ ბეჭდავდა. მოგვიანებით ეს ჩანაწერები სამტომეულად გამოიცა, სახელწოდებით „დღიური“. ეს არის აზრები, დაკვირვებები და რეფლექსია ლიტერატურაზე, კულტურასა და ცხოვრებაზე. მწერლის სამშობლოში „დღიური“ 1986 წელს გამოქვეყნდა. ნაწარმოებების მრავალრიცხოვანმა თარგმანმა და პიესების დადგმებმა 1960–იან წლებში საერთაშორისო აღიარება მოუტანა გომბროვიჩს.

რომანი „ტრანს-ატლანტიკის“<sup>1</sup> (1953) ინსცენირება დაიდგა პარიზში და კრიტიკის მოწონება დაიმსახურა. ეს არის ნახევრად ბიოგრაფიული რომანი; უფრო სწორად, ეს არის სატირული, ავანგარდული ნარატივი, რომელიც იკვლევს ისტორიისა და კულტურის იდენტობის თემებს. იგი აერთიანებს ავტობიოგრაფიის, პაროდისა და მითის ელემენტებს. „ტრანს-ატლანტიკი“ ასახავს გომბროვიჩის გამორჩეულ თხრობის სტილს და სხვადასხვა ლიტერატურულ ფორმათა შერწყმის უნარს.

პიესა „ივონა, ბურგუნდიის პრინცესა“ მრავალჯერ დაიდგა სხვადასხვა ქალაქსა და ქვეყანაში. შვედმა რეჟისორმა ინგმარ ბერგმანმა, რომელიც ცნობილია თავისი გავლენიანი წვლილით კინოსა და თეატრში, თავისი უნიკალური ინტერპრეტაცია შემატა გომბროვიჩის პიესას და გაამრავალფეროვნა სპექტაკლი (სტოკჰოლმი).<sup>2</sup> ამავე პიესის დადგმის გამოწვევა ნორვეგიელმა თეატრის რეჟისორმა ალფ შობერგმაც მიიღო და აჩვენა გომბროვიჩის ნამუშევრების ადაპტირება სხვადასხვა კულტურულ კონტექსტში. ესპანელ დრამატურგსა და რეჟისორ ხორხე ლავილას თავისი წვლილი მიუძღვის კონკრეტული პიესის საერთაშორისო დადგმაში. გერმანელმა კომპოზიტორმა ბორის ბლახერმა და ბელგიელმა კომპოზიტორმა ფილიპ ბუსმანმა გომბროვიჩის პიესის მიხედვით – „ივონა, ბურგუნდიის პრინცესა“ შექმნეს ოპერები. სპექტაკლის ეს ტრანსფორმაცია საოპერო ფორმაში მეტყველებს მის მომხიბლავ ადაპტირებაზე სხვადასხვა მხატვრულ გამომსახველობაში. თანამედროვე და ინოვაციური მიდგომებით გამოირჩეოდა ალა სიგალოვასა და ვლადიმერ მირზოევის დადგმები რუ-

<sup>1</sup> Atlantyck, Gombrowicz.

<sup>2</sup> Yvonne, Princess of Burgundy.

სულ თეატრში. ვიტოლდ გომბროვიჩის პიესა „ივონა, ბურგუნდიის პრინცესა“ მრავალჯერ შეასრულეს სხვადასხვა რეჟისორებმა და კომპოზიტორებმა. ამ ადაპტაციებმა არა მხოლოდ შეინარჩუნა გომბროვიჩის მემკვიდრეობა, არამედ მრავალფეროვნება შემატა გლობალურ თეატრალურ სცენას. პიესის უნივერსალურმა თემებმა საშუალება მისცა მას გამხდარიყო მსოფლიო თეატრალური რეპერტუარის მნიშვნელოვანი და მუდმივი ნაწილი.

„ივონა, ბურგუნდიის პრინცესაში“ ცენტრალური ადგილი უკავია აბსურდის ღრმა კვლევას, გომბროვიჩის შემოაქვს უცნაური და ალოგიკური ელემენტები, გამოხატავს მძაფრ კავშირს ეგზისტენციალურ თემებთან. კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებენ არსებობის არსს, უბიძგებს პერსონაჟებს, შეებრძოლონ ადამიანის ცხოვრების გაურკვევლობასა და სირთულეებს. გომბროვიჩი იყენებს არატრადიციულ ნარატიულ სტრუქტურებს. მისი პიესები მოიცავს ფრაგმენტაციას და დისლოკაციას, ქმნის არაპროგნოზირებადობის განცდას და აუდიტორიას მოვლენებში აქტიურ მონაწილეობას აიძულებს.

პოსტდრამატული ლიტერატურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია მრავალმხრივი პერსპექტივის წარმოჩენა. გომბროვიჩი იყენებს ამ ტექნიკას თავის პიესებში, ქმნის მოზაიკას, რომელიც არღვევს პერსონაჟების სტაბილურობას. პოსტდრამატული ტენდენციები მაყურებელთან მის ინტერაქციამეც ვრცელდება, იწვევს აქტიურ ჩართულობას და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს განვითარებულ მოვლენებს. გომბროვიჩის ერთგულება პოსტდრამატული პრინციპისადმი მის თეატრალურ სიახლეებში აისახება. კონვენციების დარღვევით და დადგენილი ნორმების უგულვებელყოფით, ის გარდაქმნის სცენას დინამიკურ სივრცედ, სადაც ტრადიციული საზღვრები იკვეთება და ხელახლა განისაზღვრება.

„ივონა ბურგუნდიის პრინცესა“ ძალიან კარგი მაგალითია პოსტდრამატული ელემენტების შესასწავლად. აბსურდის, არაწრფივი თხრობისა და მრავალმხრივი პერსპექტივების საშუალებით, გომბროვიჩი მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს პოსტდრამატული ლიტერატურის ევოლუციას. არსებითად, გომბროვიჩის აბსურდის, ფრაგმენტაციისა და პერსპექტივების სიმრავლის კვლევა მის ნაწარმოებებში ემთხვევა პოსტდრამატულ მოძრაობას. მისმა ინო-

ვაციურმა თხრობის ტექნიკამ ხელი შეუწყო ლიტერატურისა და თეატრის უფრო ფართო ევოლუციას ტრადიციული დრამატული ფორმებისგან დაშორებით.

### ივონა, ბურგუნდიის პრინცესა<sup>3</sup>

პიესაში „ივონა, ბურგუნდიის პრინცესა“ გომბროვიჩმა ახლებურად გაიაზრა „კონკიას“ ცნობილი სიუჟეტი და შექმნა პიესა, რომელშიც გააერთიანა მისთვის საყვარელი ჟანრები – გროტესკი, ტრაგიფარსი და პაროდია. გომბროვიჩმა ზღაპრის ფორმით გადმოსცა ხელისუფლების სისასტიკე, ძლიერი ხალხის უნარი – განადგუროს თავისზე სუსტი, არა იმიტომ, რომ იგი რამეს აშავებს, არამედ უბრალოდ, უსაქმურობის გამო, გართობის მიზნით.

ბურგუნდიის სამეფო ოჯახის მემკვიდრე პრინცი ფილიპი სეირნობისას შეხვდება გოგონას, რომელიც არავის ჰგავს, უცნაურად იქცევა და თითქმის არ ლაპარაკობს. ფილიპი გადაწყვეტს აჩვენოს გაკვეთილი თავის ქარაფშუტა მეგობრებს – „თუ როგორ უნდა ხუმრობა“, და საცოდავ შეუხედავ, ავადმყოფ გოგონას გამოაცხადებს თავის საცოლედ. ივონა მალე იქცევა პრინცის მშობლების, სამეფო კარის მომსახურე პერსონალის, საქმროს მეგობრებისა და ბოლოს პრინცის სიძულვილის საგნად. მისი დაუცველობა იწვევს გარემომცველების აგრესიას, მისი შეუხედაობა – სისასტიკის პროვოცირებას, ხოლო მისი მუდმივი მდუმარება არის გზა სიკვდილისკენ. მეფეს უნდა საძულველი სარძლოს დახრიობა, დედოფალს – მისი მოწამვლა. თვითონ პრინცი თავის მეგობრებთან ერთად დანით და ნაჯახით შეიარაღებული ყარაულობს ივონას, საძინებლის კართან. ბოლოს, მსახური ივონას პატივსაცემად საზეიმო სადილის დახვეწილ გეგმას მოიფიქრებს. ძირითად კერძად აირჩიეს კარჩხანა, რომლის ფხაც თუ გადასცდა ადამიანს, მაშინვე კლავს. ჩანაფიქრი იმაში მდგომარეობს, რომ ავადმყოფურად მორიდებული ივონა აუცილებლად დაიხრჩობა, მით უფრო, როცა მისი თევზის ყურებას დაიწყებს მთელი სამეფო კარი.

სისასტიკის თემაზე აგებული ეს პიესა ბევრი მსჯელობის საშუალებას გვაძლევს. პირველ რიგში – რატომ შეიძლება იწვევ-

<sup>3</sup> Гомбрович, Ивонна, бургундская.

დეს ადამიანებში ამხელა აგრესიას უსუსური, დაუცველი ადამიანი, რომლის არსებობა უმნიშვნელო და შეუმჩნეველია. ნუთუ ამ მდგომარეობით შეიძლება სხვაში სინდისის ქენჯნა გააღვიძო და ვინმეს დაანახო, რა ადამიანები არიან ისინი? შეიძლება მოვლენებმა შემდგომ ზუსტად იგივე განვითარება პოვონ, რაც ივონას შემთხვევაში და დადგეს განაჩენი – სიკვდილი.

როცა თევზი, ჩიტი ან ცხოველი არ ჰგავს სხვებს, მას აუცილებლად ანადგურებენ მეზობლები. ყვავები აუცილებლად ჩაუნისკარტებენ თეთრ ყვავს... გომბროვიჩის ფილოსოფიურ იგავს ეს გუნდური კანონები ადამიანთა საზოგადოებაში გადმოაქვს. მოქმედების ადგილი არის ყველგან, მოქმედების დრო – ყოველთვის.

„მისი პიესა აგებულია როგორც ჭადრაკის ეტიუდი, რომელშიც სვლების ზუსტ რაოდენობას მივყავართ შამათის გამოცხადების გარდაუვალობამდე“<sup>4</sup> – იერჟი გიდროიცი (Jerzy Giedroyc – პოლონელი მწერალი და რედაქტორი).

პიესის დადგმისას მთავარია გარკვევა, თუ ვინ არიან მეფე და პრინცი, ვინ არის პრინცესა – რა შეუთავსებლობაა სოციუმსა და ე.წ აუტსაიდერს შორის, რას ნიშნავს მათი შეხვედრა და რას – მთავარი გმირის სიკვდილი.

როგორც ვხედავთ, ვიტოლდ გომბროვიჩის პიესა ერთგვარი იგავის ხასიათს იძენს და ყველა ეპოქისათვის აქტუალურია. რა არის ის ძირითადი მიზეზი, რამაც ამ პატარა ნაწარმოებს ასეთი ბედი არგუნა? ვფიქრობთ, გომბროვიჩმა ადამიანის ბუნების, მისი ქცევის ირაციონალური და, ამავე დროს, არქექტიპული მოდელი გამოკვეთა. რაც უფრო მეტად ვულრმავდებით გომბროვიჩის აბსურდს, სადაც ადამიანთა ქცევას, ერთი შეხედვით, მოტივაცია არ აქვს, მით უფრო მეტად ვგრძნობთ იმ თანშობილ სისასტიკეს, დაუნდობლობას, რომელიც ასე ხშირად იჩენს თავს ადამიანთა შორის ურთიერთობებში და ზოგჯერ გაუგონარ მასშტაბებს აღწევს.

ივონას მიმართ სისასტიკისა და სიძულვილის ატმოსფერო სუფევს. გომბროვიჩი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ ეს ხვედრი მას დაბადებიდანვე დაჰყვა. პირველად გოგონას პიესაში დეიდების თანხლებით ვხვდებით. ისინი საჯარო სეირნობის ადგილას მოდიან, სადაც ამ დროს სამეფო კარი და მისი დიდებულები მზის ჩასვლით ტკბებიან. უფლისწული ფილიპი სეფექალ იზას ეპრანტე-

<sup>4</sup> Giedroyc, Smith, as quoted, Exploring, 2020, p. 45.

ბა. ახალგაზრდები მოსეირნეებს ათვალეირებენ და ერთობიან. ამ დროს გამოჩნდებიან ივონა და მისი დეიდები. ისინი მაშინვე მიიპყრობენ ახალგაზრდა დიდებულთა ყურადღებას. გომბროვიჩი ივონას პრაქტიკულად არ ახასიათებს, ეს პიესის ყველაზე მდუმარე პერსონაჟია, მას სულ რამდენიმე უმნიშვნელო რეპლიკა აქვს. შეიძლება ითქვას, რომ მწერალი გარემომცველთა ქცევით უფრო ახასიათებს ივონას, ვიდრე პერსონაჟის თვითგამოვლენით. ვფიქრობ, დრამატურგის ისტორიაში, ივონა ერთ-ერთი ყველაზე გამოუცნობი პერსონაჟია. ჩვენ არ ვიცით, ლამაზია ის თუ უშნო, ბრაზიანი თუ მშვიდი. ერთი რამ ცხადია, ის კლასიკური მსხვერპლია, რადგან გარემომცველებში უსაგნო და უსაზღვრო აგრესიას იწვევს. ეს პირველივე სცენაში თვალსაჩინოა. ივონასთან ერთად სკამზე მჯდარი დეიდები ბაღში ახალგაზრდებს შენიშნავენ და ივონას ეუბნებიან, რომ გაუღიმოს მათ. ივონა უსიტყვოდ ემორჩილება უფროსებს, თუმცა მაინც იწვევს დეიდების უსაზღვრო გულისწყრომას.

„II დეიდა: რატომ ასე დუნედ? შვილიკო, რატომ ილიმები ასე დუნედ?... გუშინაც არ გაგიმართლა. დღესაც არავინ გაქცევს ყურადღებას. ხვალაც არავინ შემოგხედავს. ძვირფასო, რატომ ხარ ასეთი შეუხედავი? რატომ ხარ ასეთი ასექსუალური? არავის უნდა შენი ცქერა. ნამდვილი წყევლაა!

I დეიდა: ჩვენ მთელი დანაზოგი დაგახარჯეთ, უკანასკნელ გროშამდე, რომ შენთვის ეს ყვავილებიანი კაბა შეგვეკვთა. ჩვენ მიმართ პრეტენზია ვერ გექნება“.

თუ დავუკვირდებით, ეს ტრივიალური საუბარი ნამდვილი ფარული ძალადობის დემონსტრაციაა. გომბროვიჩი საყოფაცხოვრებო სცენას დრამატულ და, ამავე დროს, ირონიულ ჟღერადობას აძლევს. ეს დეიდები ივონას ჯალათებად გვევლინებიან. მათი საუბრის მანერა თავის თავზე მეტყველებს, ეს გესლისა და სიტკბოს საძაგელი ნაზავია. გოგონას შეუხედავს უწოდებენ, ზრუნვას ამადლიან და, ამასთან, „ძვირფასოს“ და „შვილოს“ ეძახიან. ეს პატარა სცენა ჩვენს წარმოსახვას საკვირველ საზრდოს აძლევს. ჩვენ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ორი გაუთხოვარი დეიდა, რომლებმაც თავიანთი ცხოვრება ბედნიერების ფუჭ მოლოდინში გაატარეს. შესაძლოა, ივონა მათი გარდაცვლილი დის ობოლი შვილია. დეიდები თავს კეთილშობილ მოამაგებად თვლიან და უბოძოდ



ამადლიან გოგონას მასზე დახარჯულ ფულსა და დროს. მათი განუხორციელებელი სურვილებით გამოწვეული აგრესია ივონას ყოველდღიურად, ყოველწამიერად ეფრქვევა თავს. მაგრამ პარადოქსების მოყვარული გომბროვიჩი რეალისტური სურათის ფარგლებს დაუყოვნებლივ არღვევს. ივონას ახალგაზრდები შეამჩნევნ. იწყება მოქმედების აბსურდული განვითარება. ივონას პირველად პრინც ფილიპის მეგობარი კიპრიანი შეამჩნევს. – აი, მახინჯიც ასეთი უნდა, – კვდება ის სიცილით. – გაწუწული ქათამი, შეხედე, თავსაც იფასებს!

ახალგაზრდათა ჯგუფი სიცილ-ხარხარით იწყებს ივონასა და მისი დეიდების სიახლოვეს „დეფილირებას“. კიპრიანი: – მტირალა! ... მოდი, სეირი ვაჩვენოთ! კირილი: მართლაც კარგი იქნება, რომ ამ გაბუთულ მტირალას ჭკუა ვასწავლოთ! ეს ჩვენი წმინდა ვალია! წადი და მოგყვებით!

დეიდების უკმაყოფილება პიკს აღწევს, ისინი ახალი ძალითა და მრისხანებით შეუტევენ ივონას:

II დეიდა: ამის გამო ყველა მხოლოდ დაგვცინის! ღვთის სასჯელია ნამდვილი! ვფიქრობდი, მოხუცებულობის ჟამს მაინც აღარ მექნებოდა დაცინვის შიში, როდესაც ჩემს ქალურ იმედგაცრუებებს ბოლო მოეღებოდა. მაგრამ დავბერდი და შენ გამო ამის ატანა მაინც მიწევს!

დეიდის სიტყვები ერთ საინტერესო გარემოებას ავლენს – ივონას დეიდებსაც დასცინოდნენ ოდესღაც, თუმცა ამას ბოლო არასოდეს მოეღება. აქ გომბროვიჩი ადამიანთა ურთიერთობების ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს ავლენს: ერთმანეთის მიმართ შიშს და მსხვერპლად ქცევის მოლოდინს. დეიდების ბრალდებები ივონას მიმართ სულ უფრო აბსურდული, უმოტივო და ულმობელი ხდება: – რატომ არავის აინტერესებ? განა ჩვენ ეს გვსიამოვნებს? ჩვენ მთელი ჩვენი ქალური პატივმოყვარეობა შენში ჩავდეთ, შენ კი... რატომ არ სრიალებ თხილამურით? გომბროვიჩის პიესის გენიალობა იმაშია, რომ ის აბსურდულსა და ფანტასტიკურ სიუჟეტში ღრმა ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, ყოველდღიური ცხოვრების რეალისტურ პრობლემატიკას წარმოაჩენს.

გომბროვიჩის თავისი პიესა ფანტასტიკად არ მიაჩნდა. ტექსტის შენიშვნებში ის წერდა: „ყველაზე უცნაური სცენები რეალისტურად უნდა იყოს ნათამაშები. პიესის გმირები სრულიად ნორმა-

ლური ადამიანები არიან, რომლებიც უბრალოდ არანორმალურ სიტუაციაში აღმოჩნდნენ.“ პიესა, რომელიც 70 წლის წინ დაიდგა, დღესაც მრავალი რეჟისორისთვის რეფორმატორის სახელის მოხვეჭის საფუძველს წარმოადგენს. საიდუმლოება, როგორც უკვე ვთქვით, თავად პიესაშია. გომბროვიჩი აბსურდის თეატრს უახლოვდება, თუმცა ეს რეალური სიტუაციის აბსურდია. მიუხედავად ამისა, მაინც ღიად რჩება საკითხი უფლისწულ ფილიპის შესახებ, რომელიც პარადოქსულ გადაწყვეტილებას იღებს. ივონას დაცინვისა და აბუჩად აგდების შემდეგ, უფლისწული უეცრად გადაწყვეტს, რომ ამ უცნაურ, უენო და მოუხერხებელ ქმნილებაზე დაქორწინდეს. ის ივონას დეიდებს გამოელაპარაკება. დეიდები ჩივიან, რომ ივონას რაღაც ორგანული ავადმყოფობა აწუხებს: სისხლის მიმოქცევა აქვს დუნე. ზამთარში შუბდება, ზაფხულში იხუთება, შემოდგომაზე მუდმივი სურდო აქვს, ხოლო გაზაფხულზე თავის ტკივილები აწუხებს.

პრინცი ფილიპი სრულიად ალტყინებულია ივონას ორიგინალურობით. მას აქამდე ასეთი არაფერი უნახავს. ივონა პრინცში უცნაურ სურვილებს აღძრავს. პრინცი: იცით, როცა გიყურებთ, ერთი სული მაქვს, რამე დაგმართოთ. მაგალითად, ავილო საბელი და წინ გაგიგდოთ, ან რძე გაზიდვინოთ, ან ქინძისთავით დაგჩხვლიტოთ, ან გამოგაჯავროთ. თქვენი მთელი იერი მალიზიანებს, თქვენ წითელი ნაჭერივით იწვევთ ადამიანს. დიახ! არსებობენ ადამიანები, რომლებიც იმისთვის არიან შექმნილნი, რათა სხვები წყობილებიდან გამოიყვანონ, გააღიზიანონ, გააგიჟონ. ასეთი ადამიანები არსებობენ და თითოეული მათგანი ერთ კონკრეტულ ადამიანზე ზემოქმედებს. ოჰ, როგორ ზიხართ, როგორ ამოძრავებთ თითებს, როგორ აქანავებთ ფეხს! გაუგონარია! დაუჯერებელია! როგორ ახერხებთ ამას?... როგორ დუმხართ! როგორ დუმხართ! და ამ დროს რა ნაწყენი სახე გაქვთ! არაჩვეულებრივად გამოიყურებით – შეურაცხყოფილ დედოფალს ჰგავხართ! სავსე ხართ მრისხანებითა და წყენით – ოჰ, რამდენი ღირსების გრძნობა და პრეტენზიაა თქვენში! არა, ნამდვილად ჭკუას მაკარგვინებთ! ყველას ჰყავს თავისი არსება, რომელსაც ის ციებ-ცხელებამდე მიჰყავს, თქვენ სწორედ ასეთი არსება ხართ, ჩემთვის შექმნილი! და თქვენ ჩემი იქნებით!

უფლისწულ ფილიპის ეს სასიყვარულო პასაჟი, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ძალზე საინტერესო ემოციებსა და ურთიერთგამომრიცხავ გრძნობებს შეიცავს. ის აშკარად ეროტიკული ხასიათისაა, ივონა ის არსებაა, რომელზედაც მას დომინირების სურვილი გაუჩნდა, სურს, რომ შებორკოს, დაჩხვლიტოს, ტკივილი მიაყენოს, ამასთანავე, ის აღფრთოვანებულია მისი ღირსებით, მისი ინდივიდუალობით, ექსცენტრულობით, სისაწყლით. ყველაფერი ივონაში აღაგზნებს და აღაფრთოვანებს ფილიპს. შეიძლება ითქვას, რომ პიესის ამ პასაჟში და მთელ პიესაში სისასტიკის ეროტიკული ასპექტიც შემოდის. ივონა აგრესიულ სურვილთა პროექციის ობიექტია. ამ პატარა საწყალ გოგონას საოცარი უნარი შესწევს, მის გარემომცველ ადამიანებში ყველაზე ფარული, ბნელი და განდევნილი ზრახვები გააღვიძოს, ამასთან, ის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მძაფრ სინდისის ქენჯნასაც იწვევს.

ივონა XX საუკუნის დრამატურგიის ერთ-ერთ უნივერსალურ ნიშან-სიმბოლოდ მესახება, ის თითქოს არც კი არსებობს პიესის ტექსტში პირდაპირი აღწერისა თუ თანამონაწილეობის სახით, ამასთან, ყველაფერი მის ირგვლივ ბრუნავს. ის თითქოს წინააღმდეგობათა ერთიანობაა, სიმდაბლისა და ამაღლებულის სიმბიოზი, წმინდანი და მსხვერპლი, ეროტიკულ სურვილთა სამიზნე და ადამიანთა ფარული სახის გამომააშკარავებელია.

პრინც ფილიპის ივონათი გატაცება გამომწვევია, პარადოქსული, სპონტანური. ის ერთგვარ პროტესტსაც წარმოადგენს, მიმართულს სამეფო კარის ეტიკეტისა და ქედმაღლობის, მისი მეგობრების სნობიზმის წინააღმდეგ. პიესა ამ სახეთა ამოუწურავი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და ამიტომაც დღემდე დიდ ინტერესსა და მისი დადგმის სურვილს იწვევს.

ზემოგანხილული პიესა, ავტორისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დაწერილია ყოფის განთავისუფლების შესახებ თეატრალურობისაგან“, აგრეთვე, პიროვნების ამაო ამბობზე შემოტყველი სქემის წინააღმდეგ. გომბროვიჩის შემოქმედება არის მაგალითი ყოვლისმომცველი გროტესკისა და პაროდის, მასში მულავნდება სიურრეალიზმთან მსგავსება როგორც თეორიაში, ისე პრაქტიკაში, თუმცა თვითონ მწერალი ყოველთვის დამცინავად ემიჯნებოდა ხელოვნებაში ჯგუფურ აქტიურობას. გომბროვიჩის პოეტური სტრატეგიის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია ინტელექტუალური

პროვოკაცია და სკანდალი, ყოველ მსჯელობას იგი მოსავს წინააღმდეგობებით, ახდენს მაყურებლის მისტიფიცირებას, ძირავს მას აბსურდში, მისი კომპლექსებითა და სტერეოტიპებით დამძიმებული გმირების ფსიქიკა იტოტება და ტრანსფორმირდება,<sup>5</sup> სამყარო მათი თვალით ნაჩვენები კოლაჟით არის შეწებებული. წერის რეცეპტი გომბროვიჩის მიხედვით ასეთია – „შედი სიზმრის სფეროში“ და მიუშვი ნაწარმოები განვითარდეს „თავისი საკუთარი ლოგიკით“. მიჰყვება რა სიზმრის კანონებს, მწერალი მითებსა და „კაცობრიობის ღამეული სიზმრების“ სიმბოლოებში ეძებს ეგზისტენციალური პრობლემების განმარტებას.

#### ბიბლიოგრაფია:

- Trans-Atlantyk — Witold Gombrowicz; <https://biblioklept.org/2011/10/10/trans-atlantyk-witold-gombrowicz/>
- Yvonne, Princess of Burgundy; <https://www.ingmarbergman.se/en/production/yvonne-princess-burgundy>
- Гомбрович Витольд, Ивонна, принцесса бургундская; [https://royallib.com/book/gombrovich\\_vitold/ivonna\\_printsessa\\_burgundskaya.html](https://royallib.com/book/gombrovich_vitold/ivonna_printsessa_burgundskaya.html)
- Jerzy Giedroyc, as quoted in John Smith, „Exploring the Works of Witold Gombrowicz“, Literary Criticism Quarterly (New York: ABC Publishing, 2020), p. 45.
- Базилевский А., „Дневник“ Витольда Гомбровича: „неслово, аголос“, Привычное ощущение кризиса; [https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/e18/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%86%D0%B5%D0%B2\\_303-311.pdf](https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/e18/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%86%D0%B5%D0%B2_303-311.pdf); <https://biblioklept.org/2011/10/10/trans-atlantyk-witold-gombrowicz/>

---

<sup>5</sup> Базилевский, Гомбровича, неслово.

**თამარ ცაგარელი,**

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

**პოსტმოდერნიზმი სპარსულ მარიონეტულ თეატრში**

**რეზიუმე**

ირანის თეატრალური, სივრცე რა თქმა უნდა, ტრადიციული სპექტაკლებით იწონებს თავს და, მათ შორის, თოჯინებისა და მარიონეტების თეატრია, რომელიც ყველაზე დიდი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს მსოფლიო თეატრალური სამყაროსთვის.

გივრძნიათ თოჯინების გადმოფრქვეული ემოცია სცენასა და დარბაზში? გინახავთ მათი პლასტიკა და საოცრად ლამაზი ჟესტიკულაცია? თოჯინებით „გაცოცხლებული“ ისტორიული და რელიგიური მოვლენები, მარიონეტებით გადმოცემული სპარსული პოეზია, მუსიკა და სიმღერა – ეს „ჰაფეზის ოპერა“, უმშვენიერესი წარმოდგენა, რიტუალურ-დრამატული სანახაობა თეირანის თოჯინური თეატრის – „არანის“ – რეჟისორმა ბეჰროუზ ყარიბფურმა განახორციელა, რომელიც ამავე დროს სპექტაკლის სცენოგრაფიც და თოჯინების მხატვარიც არის. თაზიეს სპარსული ვნებანი – „ჰაფეზის ოპერა“ – რეჟისორის შთავგონების წყარო გახდა და სწორედ ამ ოპერის მი-

ხედვით ულამაზეს თოჯინურ სამყაროში გადაიტანა სიტყვით აღუწერელი სცენოგრაფიული ფერები, რომელიც უმთავრესად დატვირთულია ევრეთ წოდებული აღმოსავლური კულტურისათვის დამახასიათებელი ფერთა გამით. ძირითადად აქ დომინირებს ალისფერი, ოქროსფერი და სინქრონულ მოძრაობაში გაცოცხლებული თოჯინები, რომლებსაც ისე ოსტატურად მართავენ მეთოჯინეები, მაყურებლისგან ფარულად, რომ ვერ ხვდები, უსულო თოჯინას უყურებ თუ შენგან ძალიან შორს მდგარ ცოცხალ მსახიობს. მაყურებელთა ემოციურ ფონს უფრო აძლიერებს რამპასთან არსებული ჩრდილები – განსახიერებულია ბრძოლის სცენები – სადაც შავ-თეთრ ფონზე მკვეთრად და მძვინვარედ წარმოადგენენ ჯარის სილუეტს, ბრძოლის ველზე მორბენალ ცხენებს... ჰაფეზის (ჰაფეზი – ყურანის ზეპირად მცოდნეს ნიშნავს) აჩრდილი, არწივისებური სახით, დარბაზს ზემოდან ისე გადმოჰყურებს, რომ მოკრძალებასთან ერ-

თად შიშიც გეუფლება, რადგანაც მის ძალას გრძნობ. უყურებ წარმოდგენას და შენ წინაშე იხატება სპარსული მარიონეტებისა და ჩრდილების თეატრი, მოცეკვავე დერვიშებით, ფონად, სცენის სიღრმეში, მთვარის კაშკაშა ყვითელი ფერი უფრო მკვეთრი ხდება, რომელიც, ამავე დროს, ალისფერში იჭრება. ამ ფერთა შერწყმაში კი, როცა პარალელურად ისმენ ალირეზა ყორბანის (Alireza Ghorbani) მელიოდიას, რომლის შემოქმედება მთლიანად ეძღვნება ძველ სპარ-

სულ ტრადიციულ და რელიგიურ მუსიკას, საოცარი ჰარმონია იქმნება. უდიდესი გემოვნებით, ეფექტურობითა და მდიდრული გარემოთი წარმოდგენილია თოჯინების „ცოცხალი“ მოძრაობა, თანდართული მუსიკალური და ფერთა შეხამებით, რომელიც გვეხმარება თითოეულ ჩვენგანს, მაყურებელს, „გადავფურცლოთ“, „აღმოვჩინდეთ“ და შევიგრძნოთ ჩვენგან, ამ შემთხვევაში (ვგულისხმობ ქართველებს), დროითაც და ტრადიციულადაც განსხვავებულ ეპოსი.

**საკვანძო სიტყვები:** *თეატრი, თოჯინები, პოსტმოდერნი, ირანი*

როგორც ისტორიიდან ცნობილია, სამყარო ორ ნაწილად პირველად ანტიკურ ეპოქაში, ძველმა ბერძნებმა გაყვეს. დასავლეთი ასოცირდებოდა ქალაქ-პოლისებთან, დემოკრატიასთან, პიროვნების თავისუფლებასთან. აღმოსავლეთი - სპარსეთის იმპერიასთან, დესპოტიზმთან. სამყაროს ორ ანტაგონისტურ პოლუსად აღქმა დასტურდება ესქილეს ტრაგედიაშიც „სპარსელები“. შუა საუკუნეებში აღმოსავლეთი განიხილებოდა ქრისტიანობასთან დაპირისპირებულ ძალად. ქრისტიანული სამყარო ანტაგონისტურად იყო განწყობილი არაქრისტიანულ სამყაროსთან. დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ამ სიტყვებმა, მოგვიანებით, გეოგრაფიული გაგების გარდა, კულტურული და ცივილიზაციური დატვირთვაც მიიღო.

XV-XVI საუკუნეებში ევროპული მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესმა შესაძლებელი გახადა „დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენები“. ამით დაიწყო კოლონიური ექსპანსია, რაშიც იბერიული ქვეყნები – პორტუგალია, ესპანეთი ჩაერთნენ, შემდეგ კი – ჰოლანდია, ინგლისი, საფრანგეთი. ამ მომენტიდან ევროპის კავშირი აზიასთან და ჩრდილო აფრიკასთან უფრო მჭიდრო გახდა. XVIII საუკუნეში, განათლების ეპოქაში, ევროპაში მასობრივად ვრცელდება აღმოსავლური იდეები რელიგიის, ფილოსოფიისა და ხელოვნების მიმართულებით.

განათლების ეპოქის მოღვაწეები – ვოლტერი, გოტჰოლდ ეფ-რაიმ ლესინგი, იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე, კარლო გოცი და სხვები აღმოსავლეთისადმი უდიდეს ინტერესს იჩენდნენ, რაზეც მათი ნაწარმოებები მეტყველებს. მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ნათლად გამოიხატა კულტურების მრავალფეროვნებისადმი პრიორიტეტი და თანაბარი მნიშვნელობა.

„სპარსელები, ქართველთა მსგავსად, ძალზე არტისტული ხალხია. ეს ეროვნული არტისტიზმი, უპირველესად, მათ ყოფასა და ენაში გამოიხატება. ზოგიერთი სამეცნიერო წყარო ირანს დიდი თეატრალური ტრადიციების ქვეყნად იხსენიებს. ამ ტრადიციათა მაგალითად მოჰყავთ ხოლმე შიიტურ ისლამში დამკვიდრებული „შაბიჰე-ხანისა“ და „თა’ზიეს“ მრავალ საუკუნოვანი მისტერიები. ეს თავისებური, საერთო სახალხო წარმოდგენები, რომელთაგან ერთი შიიტთა უმთავრესი იმამის, ალი იბნ აბი ტალიბის ტრაგიკული აღსასრულის, ხოლო მეორე – ალის ვაჟების – ჰასანისა და ჰუსაინის მკვლელობის თეატრალიზებულ სანახაობას წარმოადგენს, ირანის ქუჩებში, ყოველწლიურად, დღემდე, თითქმის სპონტანურად იდგმება და იმართება“.<sup>1</sup>

ამას გარდა, ირანში ტრადიციულად არსებობს „ყესსე-ხანების“ ინსტიტუტი, რომელთა პროტაგონისტები, ეგრეთ წოდებულ „ყესსე-ხანები“ ანუ „შაჰ-ნამე ხანები“ ქუჩის კაფეებსა და ყავახანებში ზღაპრებსა და ეროვნული ეპოსის – „შაჰ-ნამეს“ ლეგენდებს უკითხავენ ან უყვებიან თავშეყრილ აუდიტორიას. თეატრალური ხასიათის ამ აშკარა გამოვლინებათა მიუხედავად, ირანული თეატრი, როგორც პროფესიული წარმონაქმნი, საკმაოდ გვიან, XIX საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა – ეს უმნიშვნელოვანესი მოვლენა უკავშირდება 1873 წელს ყაჯართა დინასტიის ერთ-ერთი ყველაზე გონიერი და გემოვნებიანი იერარქის – ნასრ ედ-დინ შაჰის – მოგზაურობას საფრანგეთში, სადაც მან ევროპული თეატრალური წარმოდგენები ნახა და სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ, ბრძანა „თა’ზიეს“ ტრადიციულ სანახაობებში თანამედროვე სამსახიობო ელემენტებიც შეეტანათ.

ამ პერიოდში გაჩნდა იმდროინდელ ირანის სოციალურ თემატიკაზე პირველი, არა – რელიგიური თეატრალური წარმოდგენები. დღეს, სამსახიობო ხელოვნება ირანში ძალიან მაღალ დონეზეა აყვანილი. ამის დასტურია ირანული კინოს ფენომენი, რომელიც

უკვე წლებია, მსოფლიო პროფესიული წრეების გულწრფელ აღტაცებას იწვევს და არაერთი პრიზითაც აღინიშნა. ირანული თეატრი გაცილებით საინტერესოა, ვიდრე მათი კინო, მაგრამ, სცენის სპეციფიკიდან გამომდინარე, თეატრი ჯერჯერობით, მსოფლიოში ირანული კინოსავით პოპულარული არ გამხდარა. თუმცა, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების პარალელურად, ირანმა შეინარჩუნა და დღემდე არსებობს სპარსული ტრადიციული სათეატრო სანახაობანი „თა’ზიე“. „თა’ზიე“ არა მხოლოდ რელიგიური წარმოდგენის ფორმაა, არამედ ირანული ტრადიციული რიტუალებისა და ფოლკლორული კულტურის სინთეზია, რომელმაც გააერთიანა ყველა ზღაპრული თუ მითოლოგიური ელემენტი. 1950-იანი წლებიდან „თა’ზიე“-თი ინტერესდებიან და სწავლობენ ისეთი რეჟისორები, როგორებიც არიან: რობერტ უილსონი, ეჟი გროტოვსკი და პიტერ ბრუკი.

XX საუკუნის 60-იან წლებში ირანში, თანამედროვე და ტრადიციული სათეატრო ხელოვნების სინთეზი ჩამოყალიბდა. მთარგმნელმა, დრამატურგმა, კინოსა და თეატრის რეჟისორმა ჰამიდ სამანდარიანმა (Hamid Samandari) თარგმნა და, შემდგომ, თავადვე განახორციელა ირანული თეატრის სცენაზე ბერტოლტ ბრეხტის, ეჟენ იონესკოს, არტურ მილერის, ანტონ ჩეხოვის, ჰენრიკ იბსენის, მაქს ფრიშის და სხვათა პიესები. ყოველივე ამან განაპირობა ირანელი მაყურებლისთვის კლასიკოსი დრამატურგების გაცნობა. კინოსა და თეატრის რეჟისორი ალი რეზა რაფი (Ali Reza Rafi), პარიზში მიღებული განათლებით მაქსიმალურად ცდილობდა სპარსული თეატრის განვითარებასა და ტრადიციების შეჯერებას. თეატრისა და კინოს რეჟისორი 2003 წელს იუნესკომ დააჯილდოვა იბნ სინა ავიცენას სახელობის პრემიით (როგორც ირანულ საზოგადოებაში ერთ-ერთი განმანათლებელი და თანამედროვედ მოაზროვნე). საფრანგეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორდენის კავალერი – საფრანგეთის პრეზიდენტმა (ჯაკ შირაკმა) გადასცა 2004 წელს – პარი საბერი (Pari Saberi) გამორჩეული იყო სპარსულ საზოგადოებაში. იგი თავისი თეორიული განათლებითა და საფრანგეთში მიღებული გამოცდილებით, კონსულტაციებს უწევდა სათეატრო ხელოვნებაში მოღვაწე კოლეგებს. იგი იმ თაობას მიეკუთვნება, რომელმაც შექმნა თანამედროვე ირანული არა მხოლოდ კინო, არამედ თეატრალური რეჟისურა. მათი თეატრალური



განათლებაც ხომ დაფუძნებული იყო ევროპულ და ირანულ ტრადიციულ სათეატრო ხელოვნების მეთოდებზე.

ირანული თეატრის ისტორიაში 1973 წლის დასაწყისი გარდამტეხი აღმოჩნდა – გაიხსნა 570 ადგილიანი თეატრი. ირანული არქიტექტურისა და დეკორატიული ხელოვნების ტრადიციები აისახა ინტერიერის გაფორმებაში. ამავედროულად, მშენებლებმა თანამედროვე ტექნოლოგიებით უზრუნველყვეს – გამართეს შენობა. თეატრი გაიხსნა ანტონ ჩეხოვის პიესით „ალუბლის ბაღი“. იმედის-მომცემი დასაწყისი!– ასე შეფასდა აღნიშნული სპექტაკლი.

„1979 წლის ირანული რევოლუციის შემდეგ, რომლის შედეგად ირანი კონსტიტუციური მონარქიიდან სახალხო თეოკრატიულ ისლამურ რესპუბლიკად იქცა, თანამედროვე თეატრალური ტრადიციის ბედი გაურკვეველი გახდა. თეატრალური აქტივობა მკვეთრად დაეცა ირან-ერაყის დამანგრეველი ომის შედეგად, რომელიც დაიწყო 1980 წლის 22 სექტემბერს და გრძელდებოდა 1988 წლის 20 აგვისტომდე. 1990 წლებამდე, მანამდე არსებულმა, განვითარების გზაზე მდგომმა ირანულმა თეატრმა, თუ არ ჩავთვლით, ეპიზოდურ დადგმებს, რომლებიც ძირითადად ხასიათდებოდა ქუჩაში, ღია სივრცეში გამართული პატარ-პატარა ტრადიციული რიტუალებით, ფაქტობრივად, შესაძლებელია ითქვას, რომ „სიცოცხლე დაასრულა“.<sup>2</sup>

ირანის ისლამურ რესპუბლიკაში თეატრს მართავდა დრამატული ხელოვნების ცენტრი, რომელსაც აკონტროლებდა კულტურისა და ისლამური ხელმძღვანელობის სამინისტრო. მთავრობის მიერ კონტროლირებადმა სააგენტომ ცენზურის „მანქანა“ აამუშავა – მოსპო და გაანადგურა თანამედროვე იდეებით შექმნილი თეატრალური დასები. ისინი ანტიისლამურ და ანტისახელმწიფოებრივ ინსტიტუციებად მოინათლა და აეკრძალათ მოღვაწეობა. თუმცა, თავდაპირველად, ჯერ „იატაკქვეშ“, ხოლო, შემდგომ შეფარვით, თოჯინებისა თუ მარიონეტების, მრავალი მეტაფორა/სიმბოლო გამოყენებით, ირანული დრამატურგია და თეატრალური რეჟისურა ვითარდებოდა, განსაკუთრებით, ირანის დედაქალაქ თეირანში. XX საუკუნის მიწურულს, დღეს უკვე საკმაოდ ცნობილი და პოპულარული დრამატურგები და რეჟისორები გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე. თეორეტიკოსი, მთარგმნელი და დრამატურგი

<sup>2</sup> Tebyan, Персидский.

მოჰამად ჩარმიში (Mohamad Charmish), თანამედროვეებს აცნობდა ევროპულ დრამატურგიას და, თავადაც ქმნიდა პიესებს, რომლებიც არა ერთ ენაზე ითარგმნა, როგორც საუკეთესო ნიმუშები ირანული დრამატურგიისა. მისმა პირველმა პიესამ „სეთარის გაუთავებელი საუბრები დედასთან“ თუ სიურრეალიზმით შექმნილი „სიკვდილის ოდა“ დიდი დაინტერესება გამოიწვია ევროპულ თეატრალურ საზოგადოებაში. ქალბატონი ნაყმეჰ სამინი (NaghmeH Samini) თეატრის თეორეტიკოსი, კინო სცენარისტი და დრამატურგი გახლავთ, რომლის სადოქტორო ნაშრომი: „თეატრი და მითოლოგია“ არა ერთ ევროპულ ენაზე ითარგმნა და საუკეთესო წიგნად დასახელდა. მისმა შემოქმედებამ, განსაკუთრებით კინოში, სამინს დიდი პოპულარულობა მოუტანა. თუმცა, ასეთივე წარმატებით იდგმებოდა მისი პიესები თეირანის, ინდოეთისა და საფრანგეთის თეატრების სცენაზე. საუკეთესო დრამატურგის წოდებით დაჯილდოვდა ქალაქ თეირანში 2005 წელს, ასევე, საფრანგეთში გამართულ დრამატურგის ფორუმ/ფესტივალზე 2008 წელს მას მიენიჭა საუკეთესო დრამატურგის პრიზი, როგორც საუკეთესო დრამატურგმა გამარჯვება მოიპოვა ფაჯრის (ირანის) საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის პოეტი და დრამატურგი, რეჟისორი ბაჰრამ ბეიზაი, რომელიც ასევე ცნობილია ფსევდონიმით „ზოკაი“. მან ახალგაზრდობაში დაიწყო მეცნიერული კვლევა სპარსული ტრადიციული სათეატრო ხელოვნებისა „თა'ზიე“ და მისი შემოქმედება სინტერესო სინთეზად იქცა, როგორც ტრადიციული, ასევე თანამედროვე ირანული დრამატურგიისათვის. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ჩვენ მიერ ნახსენები სპარსელი დრამატურგების შემოქმედებიდან, ქართულად, 2013 წელს გამომცემლობა „არტანუჯმა“ გამოსცა „თანამედროვე სპარსული დრამატურგიის ანთოლოგია“ – მთარგმნელი ირანისტი გიორგი ლობჯანიძე – სადაც შეგიძლიათ გაეცნოთ ცნობილი დრამატურგების, როგორიცაა: აქბარ რადის, ამირ დეჟაქამის, ყოთბ ედ-დინ სადეყის, ნაყმეჰ სამინის, მოჰამად ჩარმიშირისა და ბაჰრამ ბეიზაის – საუკეთესო პიესებს.

ირანის თეატრალური სივრცე, რა თქმა უნდა, ტრადიციული სპექტაკლებით იწონებს თავს და, მათ შორის, თოჯინებისა და მარიონეტების თეატრი, რომელიც ყველაზე დიდი ინტერესის სფეროა მსოფლიოს თეატრალური სამყაროსთვის.

გიგრძნიათ თქვენ თოჯინების ემოცია, გადმოფრქვეული სცე-

ნასა და დარბაზში? გინახავთ მათი პლასტიკა და საოცრად ლამაზი ჟესტიკულაცია? თოჯინებით „გაცოცხლებული“ ისტორიული და რელიგიური მოვლენები, მარიონეტებით გადმოცემული სპარსული პოეზია, მუსიკა და სიმღერა – „ჰაფეზის ოპერა“ (Hafez Opera). უმშვენიერესი წარმოდგენა, რიტუალურ – დრამატული სანახაობა თეირანის თოჯინური თეატრის – „არანის“ – რეჟისორმა ბეჰროუზ ყარიბფურმა (რეჟისორ ბეჰროუზ ყარიბფურს – Behrouz Gharib Pour- კარგად იცნობს ქართული საზოგადოება. 2010 წელს, თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ფარგლებში დასმა თოჯინური სპექტაკლი „როსტამი და ზოჭრაბი“ წარმოადგინა, რომელმაც მაყურებლისა და კრიტიკის უმაღლესი შეფასება დაიმსახურა.) განახორციელა, რომელიც ამავე დროს სპექტაკლის სცენოგრაფიცაა და თოჯინების მხატვარიც. თაბიეს სპარსული ვნებანი – „ჰაფეზის ოპერა“ – რეჟისორის შთაგონების წყარო გახდა და სწორედ ამ ოპერის მიხედვით ულამაზეს თოჯინურ სამყაროში გადაიტანა სიტყვით აღუწერელი სცენოგრაფიული ფერები, რომელიც უმთავრესად დატვირთულია ეგრეთ წოდებული აღმოსავლური კულტურისათვის დამახასიათებელი ფერთა გამით. ძირითადად აქ დომინირებს ალისფერი, ოქროსფერი და სინქრონულ მოძრაობაში გაცოცხლებული თოჯინები, რომლებსაც ისე ოსტატურად მართავენ მეთოჯინეები, მაყურებლისგან ფარულად, რომ ვერ ხვდები, უსულო თოჯინას უყურებ თუ შენგან ძალიან შორს მდგარ ცოცხალ მსახიობს. მაყურებელთა ემოციურ ფონს უფრო აძლიერებს რამპასთან არსებული ჩრდილები – განსახიერებული ბრძოლის სცენები – სადაც შავ-თეთრ ფონზე მკვეთრად და მძვინვარედ წარმოადგენენ ჯარის სილუეტს, ბრძოლის ველზე მორბენალ ცხენებს... ჰაფეზის (ჰაფეზი – ყურანის ზეპირად მცოდნეს ნიშნავს) აჩრდილი, არწივისებური სახით, დარბაზს ზემოდან ისე გადმოჰყურებს, რომ მოკრძალებასთან ერთად, შიშიც გეუფლება, რადგანაც მის ძალას გრძნობ. უყურებ წარმოდგენას და შენ წინაშე იხატება სპარსული მარიონეტებისა და ჩრდილების თეატრი, მოცეკვავე დერვიშებით, ფონად, სცენის სიღრმეში, მთვარის კაშკაშა ყვითელი ფერი უფრო მკვეთრი ხდება, რომელიც ამავე დროს ალისფერში იჭრება. ამ ფერთა შერწყმაში კი, როცა პარალელურად ისმენ ალირეზა ყორბანის (Alireza Ghorbani) მელოდიას, რომლის შემოქმედება მთლიანად ეძღვნება ძველ სპარსულ ტრადიცი-

ულ და რელიგიურ მუსიკას, საოცარი ჰარმონია იქმნება. უდიდესი გემოვნებით, ეფექტურობითა და მდიდრული გარემოთი წარმოდგენილია თოჯინების „ცოცხალი“ მოძრაობა, თანდართული მუსიკალური და ფერთა შეხამებით, რომელიც გვეხმარება თითოეულ ჩვენგანს, მაყურებელს, „გადავფურცლოთ“, „აღმოვჩინდეთ“ და შევიგრძნოთ ჩვენგან, ამ შემთხვევაში (ვგულისხმობ ქართველებს), დროითაც და ტრადიციულადაც განსხვავებულ ეპოსი.

სწორედ, სრულყოფილებისკენ მიმავალთ – მოცეკვავე დერვიშებს უერთდება ჰაფეზი, რითაც გამოიხატება მისი მიზანი – ბრძოლა არსებულ რეალობასთან, სწრაფვა, რომ დაუსხლტეს თანამედროვეებს და მიაღწიოს მიზანს – იფიქროს სულიერებაზე, წეროს მის შესახებ. ჰაფეზი სამართლიანად ითვლება სპარსული ლირიკული სალექსო ფორმის, ღაზალის უბადლო ოსტატად. მან დაარღვია ღაზალის შინაგანი კომპოზიცია და ბეთების აზრობრივი დიფერენციაციის შედეგად ეს ფორმა უფრო ტევადი გახადა. თუ ადრე ღაზალი ჩვეულებრივ სატრფიალო ლექსს ნიშნავდა, ჰაფეზთან, იგი ლირიკულ-ფილოსოფიური ხასიათის სალექსო ფორმად იქცა. მისი პოეტური ფრაზა უაღრესად ლაღია და თავისებური, როგორც თავად პოეტი. მისი თოჯინა სიმბოლოა ამაყი და თავისუფალი ადამიანისა, საზოგადოებასთან დაპირისპირებულსა, რომელიც არ ემორჩილება არავითარ დოგმას. პიროვნული ჯანყის ეს დაუოკებელი სურვილი გასდევს მოტივად ჰაფეზის მთელ შემოქმედებასა და ასევე ოპერას, რომელშიც ბეჰროუზ ყარიბფურმა გამოიყენა არა მხოლოდ მისი პოეზია, არამედ მოლავი (Molavi), ხაიამი (Omar Khayyám), საადი (Saadi), ხუაჯოუ კერმანი (Khwaju Kermani) და ობეიდ ზაკანი (Ubayd-i Zākāni). რეჟისორმა, თითქოსდა, უფრო ფართოდ გააღო სპარსული ტრადიციებისა და პოეზიის კარი, რათა მაყურებელს უფრო მეტად შეეგრძნო სამყარო, სადაც, დერვიშების მსგავსად, „ტრიალებდნენ“ თავისუფლების მოყვარულნი. უფრო მეტად გვაზიარა მშვენიერების, ჭეშმარიტი სიყვარულის, ბუნების სილამაზისა და გაზაფხულის საგალობლებს.

ბიბლიოგრაფია:

- Театры в Иране., История иранского театра; <https://womanadvice.ru/teatry-v-irane>
- Светлана Сероваю, театр стран азии; [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/TEATR\\_STRAN\\_AZII.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/TEATR_STRAN_AZII.html)
- Персидский театр и драматургия-2; <https://www.tebyan.net/index.aspx?pid=227739>
- Бурыкина А. П., Мистериальный театр тазией и паттерн культуры Ирана / А. П. Бурыкина. 2012.
- თანამედროვე სპარსული დრამატურგიის ანთოლოგია., მთარგმნელი ირანისტი გიორგი ლობჯანიძე. გამომცემლობა არტანუჯი. 2013.

# კინომცოდნეობა

**მარგალიტა ზუბაშვილი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი, გიორგი ჩართოლანი

**ონლაინ სტრიმინგ პლატფორმების გიგავლენა  
თანამედროვე კინოხელოვნებაში**

**რეზიუმე**

პანდემიის შემდეგ, კინოთეატრების ფიზიკური არსებობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, ონლაინ პლატფორმების მომხმარებლების რაოდენობა კი მთელ მსოფლიოში გაორმაგდა. კინოს დაბადების დღიდან განადგურება ემუქრება – ეს შიში გაჩნდა გასული საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც კინოში ხმა – შემოვიდა, მისი „გაქრობის“ შესახებ. ემინოდათ გასული საუკუნის 50-იან წლებშიც, როდესაც ტელევიზია გაჩნდა და ადამიანებს სახლიდან გაუსვლელად შეეძლოთ ფილმების ნახვა. XX საუკუნის მიწურულს, 90-იან წლებში კი, როდესაც DVD (ციფრული ოპტიკური დისკი) შემოვიდა ბაზარზე, ადამიანებს ფილმების ყიდვა ან ქირაობა უკვე მაღაზიაში შეეძლოთ და თავიანთ სახლებში აწყობდნენ კინოჩვენებებს, ოჯახის წევრებთან და მეგობრებთან ერთად.

საუკუნეების განმავლობაში, ამ დაბრკოლებების მიუხედავად, კინომ გააგრძელა არსებობა და ფუნქციონირება. 2020 წლის გლობალურმა პანდემიამ სერიოზული

საფრთხის ქვეშ დააყენა კინოს და კინოთეატრების არსებობა იმ ფორმით, რა ფორმითაც ის მთელი საუკუნის განმავლობაში არსებობდა. პანდემიის დაწყებიდან ერთ თვეში ონლაინ გამომწერების რაოდენობა ამერიკაში 73%-ით გაიზარდა, ევროპაში – 50%-ით.

წინა საუკუნეში კინოხელოვნებას ადამიანების კულტურულ, სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე უდიდესი ზეგავლენა ჰქონდა. კინო, განსაკუთრებით კი ჰოლივუდური კინო, ცხოვრების წესს კარნახობდა ადამიანებს. პირველი და მეორე მსოფლიო ომის დროს კინო ერთ-ერთ მთავარი პროპაგანდისტული იარაღი იყო.

სოციალურმა ქსელებმა, სმარტფონებმა და ციფრულმა ცხოვრებამ, რომელიც შენგან დამოუკიდებლად არსებობს, საიდანაც, არჩევანის მიუხედავად, იღებ მუდმივ ვიზუალურ ინფორმაციას, ადამიანებს დაუკარგა ფილმების ნახვის მოთხოვნილება. რა საჭიროა საომარი ფილმის შესაქმნელად მილიონობით დოლარის და წლე-

ბის შრომის დახარჯვა, როდესაც ადამიანებს პირდაპირ ეთერში შეუძლიათ ნახონ ომის საშინელება სამყაროს ნებისმიერ კუთხეში, სულ რამდენიმე წამში.

თანამედროვე ტექნოლოგიებმა და მოწყობილობებმა ნებისმიერი ასაკის ადამიანებს თავად მისცა საშუალება, გადაიღონ ფილმები, დაამონტაჟონ, ვიზუალური ეფექტები მიანიჭონ და შეცვალონ ხმა. იუთუბის გზამკვლევეების მიხედვით სკოლის მოსწავლეს შეუძლია სპეცეფექტების შექმნა. ბავშვების სათანამშო დრონების ხარისხი რამდენიმე წლის წინანდელი კინოკამერის ხარისხს უტოლდება და ა.შ.

გახდება თუ არა კინო სამუბეუმი ექსპონატი? ამ მოსაზრებას უფრო და უფრო ხშირად გამოთქვამენ ცნობილი რეჟისორები და კინოკრიტიკოსები. ჯერ არ არის საკმარისი დრო გასული იმისათვის, რომ კინოს „განაჩენზე“ ვისაუბროთ, შეიძლება მოვიდეს დრო და ადამიანებს მობეზრდეთ სახლში ჯდომა და ალგორითმების ნაკარნახევი „პლასტმასის“ ფილმების ყურება; ან პირიქით, შეიძლება კინოთეატრი მართლა მუზეუმად გადაიქცეს და მომავლის ახალგაზრდებმა კინოეკრანებზე გასულ ფილმებს სმარტფონებით გადაუღონ და ლაივ რეჟიმში გამოაქვეყნონ სოციალურ ქსელებში. ვინ იცის...

*საკვანძო სიტყვები: კინოინდუსტრია, ნეტფლიქსი, ონლაინ სტრიმერები, მაყურებელი*

2022 წელს, კანის 75-ე კინოფესტივალზე მოხვდი, კინოხელოვნების დაბადებიდან 127 წლის შემდეგ, სადაც კინოს მომავალი მთავარი განხილვის საგანი იყო. კანის კინოფესტივალი, კინოსამყაროს მექა, დღემდე ჯიუტად დგას თავის პრინციპზე – სხვა ფესტივალებისა და ამერიკული ოსკარისგან განსხვავებით, კანის კინოფესტივალზე მონაწილეობის მიღება არ შეუძლია ფილმებს, რომლებიც ონლაინ პლატფორმების დაკვეთითაა შექმნილი, ანუ ფილმები, რომლებიც „ცისფერ ეკრანებზე“ ვერ გამოვა და მაყურებელს მხოლოდ სხვადასხვა ციფრულ მოწყობილობაში შეუძლია მათი ნახვა.

პანდემიის შემდეგ, კინოთეატრების ფიზიკური არსებობა კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგა, ონლაინ პლატფორმების მომხმარებლების რაოდენობა კი მთელ მსოფლიოში გაორმაგდა. ონლაინ პლატფორმები პირდაპირი გზით ანადგურებს კინოინდუსტრიას, როგორც ხელოვნებას. ასევე ბიზნესს. მილიონობით კინოპრო-



ფესიონალი კი ნელ-ნელა თავის ფუნქციას კარგავს. ეს იმდენად მტკივნეული საკითხია დღევანდელი კინოსთვის, რომ წელს, კანის 76-ე კინოფესტივალზე, გაიმართა დოკუმენტური ფილმის – CHAMBRE 999 („ოთახი 999“-ის პრემიერა. ფილმი სასტუმროს ნომერშია გადაღებული, ფილმის რეჟისორი – ლუბნა პლეიოუსტი, თანამედროვე კინოს ცნობილ რეჟისორებთან პირისპირ საუბარში აღნიშნავს კინოს მომავალს, ფილმის მთავარი შეკითხვა პირდაპირ ეხმიანება ჩემი კვლევის საგანს – „კინო არის ენა, რომელიც მალე გაქრება? კინო არის ხელოვნების ფორმა, რომელიც კვდება?“.<sup>1</sup>

ერთ-ერთ სტატიამ<sup>2</sup> ვკითხულობთ, რომ რეჟისორების უმეტესობა ფილმის „ოთახი 999“ მიმართ პესიმისტურად არის განწყობილი, თუმცა მსგავსი დისკუსიების დროს ბევრი კინოპროფესიონალის აზრით, კინოს დაბადების დღიდან განადგურება ემუქრება – ეს შიში გაჩნდა გასული საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც კინოში გახმოვანება (ხმა) შემოვიდა. კინოს „გაქრობის“ ეშინოდათ გასული საუკუნის 50-იან წლებშიც, როდესაც ტელევიზია გაჩნდა და ადამიანებს სახლიდან გაუსვლელად შეეძლოთ ფილმების ნახვა. XX საუკუნის მიწურულს, 90-იან წლებში კი, DVD (ციფრული ოპტიკური დისკი) გამოჩნდა ბაზარზე, ადამიანებს ფილმების ყიდვა ან ქირაობა უკვე მაღაზიაში შეეძლოთ და თავიანთ სახლებში აწყობდნენ კინოჩვენებებს ოჯახის წევრებთან და მეგობრებთან ერთად. თუმცა, რომ არა DVD-ის მაღაზიაში მუშაობის გამოცდილება, კინოსამყაროს არ ეყოლებოდა თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი რეჟისორი – კვენტინ ტარანტინო.

საუკუნეების განმავლობაში, ამ დაბრკოლებების მიუხედავად, კინომ გააგრძელა არსებობა და ფუნქციონირება. 2020 წლის გლობალურმა პანდემიამ სერიოზული საფრთხის ქვეშ დააყენა კინოს და კინოთეატრების არსებობა იმ ფორმით, რა ფორმითაც ის მთელი საუკუნის განმავლობაში არსებობდა. პანდემიის დაწყებიდან ერთ თვეში ონლაინ გამომწერების რაოდენობა ამერიკაში 73%-ით გაიზარდა, ევროპაში – 50%-ით.<sup>3</sup>

წინა საუკუნეში კინოხელოვნებას ადამიანების კულტურულ, სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებაზე უდიდესი ზეგავლენა

<sup>1</sup> MK2 Films Catalogue – Room 999.

<sup>2</sup> Macnab, Playoust, Room 999.

<sup>3</sup> How Covid-19 is changing online streaming behavior globally.

ჰქონდა. კინო, განსაკუთრებით კი ჰოლივუდური კინო, ცხოვრების წესს კარნახობდა ადამიანებს. პირველი და მეორე მსოფლიო ომის დროს კინო ერთ-ერთ მთავარი პროპაგანდისტული იარაღი იყო.<sup>4</sup>

კინოს ზეგავლენის მთავარი მიზეზი ალბათ ის არის, რომ კინოს ადამიანებისთვის არ ჰქონდა მხოლოდ გასართობი ფუნქცია, ის იყო იმ დროისთვის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მედიასაშუალება. ბეჭდური მედიის და რადიოსგან განსხვავებით, კინო ფლობდა მაგიურ შესაძლებლობას, ადამიანებისთვის ეჩვენებინა მოდელირებული რეალობა, მაღალი მხატვრული ხერხებით. წარმოიდგინეთ ადამიანი, რომელიც გაზეთში კითხულობს ათასობით ჯარისკაცის ტრაგიკული დაღუპვის ამბავს, ან იმავე ამბავს დიქტორის მონოტონური ხმით ისმენს რადიოდან და წარმოიდგინეთ ადამიანი, რომელიც დიდ ეკრანზე უყურებს ოსტატურად გადაღებულ, დამონტაჟებულ, ტრაგიკული მუსიკით გაფორმებულ და მსახიობების მიერ ოსტატურად შესრულებულ თუნდაც ერთი ჯარისკაცის, ადამიანის დაღუპვას.<sup>5</sup>

სამწუხაროდ, იგივე შეიძლება ითქვას ჩვენს თანამედროვეობაზეც – როდესაც ყოველდღიურად ვეცნობით სტატისტიკას თუ რამდენი ბავშვი დაიღუპა უკრაინაში საომარი მოქმედებების შედეგად, წამიერად გული გვიწუხდება, მაგრამ თუკი სადმე ვიდეოს წავაწყდებით, სადაც დაჭრილი, დაშავებული და დასისხლიანებული ბავშვები ჩანან, ეს კადრები ჩვენზე დიდ ზეგავლენას ახდენს და ნანახის თავიდან ამოგდება შეუძლებელია.

სოციალურმა ქსელები, სმარტფონები და ციფრული ცხოვრება (რომელიც შენგან დამოუკიდებლად, შენი არჩევანის მიუხედავად) გვაწვდის მუდმივ ვიზუალურ ინფორმაციას, აღნიშნული კი ადამიანებს უკარგავს ფილმების ნახვის მოთხოვნილებას. რა საჭიროა საომარი ფილმის შესაქმნელად მილიონობით დოლარის და წლების შრომის დახარჯვა, როდესაც ადამიანებს პირდაპირ ეთერში შეუძლიათ ნახონ ომის საშინელება სამყაროს ნებისმიერ კუთხეში, სულ რამდენიმე წამში.

დროის ფაქტორს ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კინოს როლის შესუსტებაში, თანამედროვე სამყაროში ადამიანებს ენა-

<sup>4</sup> The Propaganda Film - How Cinema Can Change The World.

<sup>5</sup> Boris' Death from The Cranes Are Flying – 1957.

ნებათ საკუთარი ცხოვრების 2-3 საათი იმისთვის, რომ ფილმი ნახონ, როდესაც შეიძლება დღის განმავლობაში, სოციალური ქსელების „სქროლვაში“ და უშინაარსო ვიდეოების (Reels) ნახვაში ბევრად მეტი დრო დახარჯონ.

დროის არქონასთან ერთად, ადამიანებს უჭირთ კონცენტრაცია, სმარტფონებზე მათი დამოკიდებულების სტატისტიკა უფრო და უფრო იმატებს, ტერმინიც კი გაჩნდა ფსიქოლოგიაში – [ნომოფობია](#). იმდენად დიდი ადგილი უჭირავს სოციალურ ქსელებს ადამიანების ცხოვრებაში, რომ მათგან რამდენიმე საათი გათიშვა და ფილმის ნახვა შეუძლებელი ხდება. *„ყველაფერი თითქოს შენს წინააღმდეგ მოქმედებს: გადახვევის ღილაკი ჭედავს, საპირფარეშო გეძახის, სამზარეულო გაცდუნებს. შიგადაშიგ ტელეფონზე შეტყობინებები მოვდის, ზარები შემოდის, ტიკ-ტოკი, ინფორმაცია. კიდევ რა ფილმში თამაშობს ეს მსახიობი? მოდი დავვუვლოთ. მოდი ტრეილერი ვნახოთ. მოდი მეგობარს მივწეროთ. ახლა დედა რეკავს და ა.შ. და ა.შ. ალარაფერს ვამბობ მომტირალ ბავშვებზე, ძაღლების ყეფაზე, მეზობლების ხმაურზე, და მრავალფუნქციურ ალექსაზე. როდესაც ისევ გახსენდება რომ ფილმს უყურებდი, უკვე ძილის დრო მოდის. ფილმის ნახვას ხვალ გააგრძელებ.“* (ჯეისონ კეჰე WIRED-თვის).<sup>6</sup>

მოკლედ რომ ვთქვათ, სოციალურმა ქსელებმა და სმარტფონებმა ადამიანებს ფილმების ნახვის მოთხოვნილება დაუკარგა, სერიალებმა კი – ჩაანაცვლა.

კინოს, როგორც ერთ-ერთი მთავარი მედია საშუალების, როლი თანდათან ტელევიზიამ შეასუსტა. განსაკუთრებით კი ომის შემდგომ პერიოდში, როდესაც ადამიანებს თავიანთ სახლში ჩუსტებით ჯდომა და კონსერვის ქილის სატელევიზიო რეკლამის ყურება უფრო დიდ სიამოვნებას ჰგვრიდა, ვიდრე დიდ ეკრანზე ეპიკური კინოსურათის ნახვა ადამიანებით სავსე დარბაზში. ეს იყო ომგამოვლილი ადამიანების ეგრეთწოდებული ისკეიპიზმი, იგივე არასასურველი რეალობიდან გაქცევა.

[ისკეიპიზმი](#) – ამ ტერმინს თანამედროვე სამყაროში სულ უფრო და უფრო ხშირად შეხვდებით და მოისმენთ. 21-ე საუკუნეში ინტერნეტმა და ზღვა ინფორმაციამ ადამიანებში მუდმივი შფოთვის შეგრძნება გაამძაფრა. ადამიანებს სულ უფრო და უფრო უჩნდე-

<sup>6</sup> Kehe, Nobody Knows.

ბათ რეალობიდან, ყოველდღიურობიდან გაქცევის სურვილი და ამით აიხსნება Tik-Tok-ის არანორმალური პოპულარობა, რომელზეც მილიონობით უშინაარსო ვიდეო იდება და ადამიანებს ეხმარება ტვინის გათიშვაში.

ისკეიპიზმის ფუნქციას ადრე ადამიანებისთვის კინო ასრულებდა, ჰოლივუდი, კინო ქარხანა, ყველა ჟანრის ფილმს აწარმოებდა ყველანაირი მაცურებლისთვის: კომედია, დეტექტივი, სამეცნიერო ფანტასტიკა, ვესტერნი და ასე შემდეგ, ფილმები, რომლებიც ადამიანებს რამდენიმე საათით ითრევდნენ თავიანთ სამყაროში და ავიწყებდნენ რეალობას.

გასული საუკუნის 90-იან წლებში განსაკუთრებით პოპულარული გახდა რომანტიკული კომედიები და ეგრეთ წოდებული საოჯახო ფილმები („თქვენთვის წერილია“, „ლამაზმანი“, „დედინაცვალი“, „მარტო სახლში“). ეს ფილმები იყო ერთი შეხედვით უბრალო ადამიანებზე და ყოველდღიურ ცხოვრებაზე, მსუბუქი დრამატიზმით და იუმორით გაკეთებული ფილმები, სადაც ადამიანები თავიანთ თავს ან საკუთარ ახლობლებს ამოიცნობდნენ.

21-ე საუკუნის დასაწყისში, სატელევიზიო სერიალების პოპულარობის ზრდასთან ერთად, ფილმებმა ნელ-ნელა დაკარგეს ისკეიპიზმის და ყოველდღიურობის ამსახველის ფუნქცია, რასაც სოციალური ქსელების არსებობამაც შეუწყო ხელი. ახალგამოსულ სერიალებზე სწრაფად ვრცელდებოდა ინფორმაცია, იდება რეიტინგები. ფილმებისგან განსხვავებით, სერიალები დროში გაწელილად გამოდის და მაცურებლებს მუდმივად უტოვებს აზარტის შეგრძნებას. ინტერნეტ სივრცე მოიცვა „სპოილერებმა“, კომენტარებმა, ფოტოებმა, ვიდეო ამონარიდებმა, „მემეებმა“. სერიალების ბუმი გარკვეულ სახალხო თამაშს დაემსგავსა – ვინ უფრო მეტ სერიალს ნახავდა, ვინ მიხვდებოდა შემქმნელების ჩანაფიქრს, რატომ უთხრა ეს ერთმა პერსონაჟმა მეორეს და ა.შ. ამას დაერთო ახალი კულტურის – „იუთუბერების“ შექმნა, რომლებიც ამა თუ იმ თემაზე, განსაკუთრებით კი პოპულარულ ტელესერიალებზე, დებდნენ მოკლე ვიდეოებს და მაცურებლებს უზიარებდნენ თავიანთ აზრებს სერიალის ამა თუ იმ სეზონსა და ეპიზოდზე. მსგავსს ვიდეოებს იუთუბზე მილიონობით ნახვა აქვს.<sup>7</sup>

<sup>7</sup>How Game of Thrones Should Have Ended.

გარდა იმისა, რომ ადამიანებს უკვე სახლიდან გაუსვლელად შეეძლოთ მოეძებნათ არა მხოლოდ სასურველი ჟანრული სერი-  
ალები, არამედ პირდაპირ პირადი ინტერესების ან პროფესიის  
მიხედვითაც, მილიონობით სერიალში აუცილებლად შეხვდებით  
სერიალებს — ექიმებზე, პოლიციელებზე, ბანკირებზე, კლერკებზე,  
ხელოსნებზე, მსახიობებზე და ა.შ., აღარაფერს ვამბობ დიასახლი-  
სებზე და მათ ყოველდღიურ პრობლემებზე შექმნილ სიუჟეტებზე.

ამასთან ერთად სერიალების შემქმნელებს ამბიციები გაუჩნ-  
დათ, მათი პროდუქტი ხარისხობრივად კინოს გასტოლებოდა, ამი-  
ტომ სულ უფრო და უფრო მეტი ცნობილი რეჟისორი, ოპერატორი,  
მხატვარი და, რაც მთავარია, მსახიობი უერთდებოდა სერიალებს,  
ისეთი დიდი მსახიობებიც კი, როგორც მერილ სტრიპია. ალბათ  
დიდმა სახელებმაც დაინახეს, რომ მაყურებელი ოსკარებზე მეტად  
[ემის](#) ჯილდოების თვლაზე გადავიდა. ხშირად მოისმენთ ფრაზებს  
— „ძალიან მაგარი სერიალია, კინოს ჰგავს“, „სერიალები ბევრად  
ჯობია ფილმებს“ და ა.შ.

კინოთეატრების შემოსავლებს თუ დააკვირდებით, ყველაზე  
მეტი გაყიდვა „მარველის“ კომიქსებს აქვს. ამ ფილმების პოპულა-  
რობის ბევრი მიზეზი არსებობს — „მარველის სამყარო“ გასული სა-  
უკუნის 60-იანი წლებიდან შეიქმნა, ჯერ კომიქსების სახით, შემდეგ  
ანიმაციური ფილმების და 21-ე საუკუნის დასაწყისში სრულმეტრა-  
ჟიანი მხატვრული ფილმები მოჰყვა. გარდა იმისა, რომ სუპერგ-  
მირებზე ფილმები საუკეთესო საშუალებაა ისკეიპიმისთვის, ათ-  
წლეულების მანძილზე ჩამოყალიბდნენ სუპერგმირები, რომელ-  
თა სახელები ალბათ უკვე ადამიანების კოლექტიურ ცნობიერშია  
გამჯდარი. ულევია მარველის გმირების და მათი ისტორიების რა-  
ოდენობა. ამიტომ მაყურებელმა ბუსტად იცის, რომ ფილმის ნახ-  
ვის შემდეგ რაღაც ახალს და სანახაობრივს ნახავს. ამ ფილმების  
პოპულარობას ხელს უწყობს ცნობილი და მაღალანაზღაურებადი  
მსახიობების, ვარსკვლავების ტანდემიც.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ეს არის დღეს ყველაზე პოპულა-  
რული ფილმები, რომელთა სანახავადაც მაყურებლები კინოდარ-  
ბაზეებში მიდიან, რაც უკვე ძალიან დიდი იშვიათობაა, ჩამოთვ-  
ლილი მიზეზების გამო. ამ ფილმების ნახვის დროს, მე პირადად,  
როგორც პროფესიონალი, სერიალების ძალიან დიდ ზეგავლენას  
ვხედავ, ამ ფილმების შინაარსი სერიალების პრინციპით არის აგე-

ბული – გაგრძელება იქნება... რადგან მარველის ფილმები თითქმის ყოველწლიურად გამოდის. ყველა სცენა და კადრი თითქოს მაყურებლისთვის წინასწარვეა შექმნილი ონლაინ სივრცეში გადასაპორტირებლად – გიფებად, მემეებად და ტიკ-ტოკის ტრებად.

სამწუხაროდ, თანამედროვე ჰოლივუდის ფილმები, არამხოლოდ მარველის ნაწარმი, ესთეტიკურად ძალიან დაემსგავსა სერიალებს – მონტაჟით, მსახიობების თამაშის მანერით, ზედაპირული დიალოგებით და კლიშური გამოსახულებით. ავტორებს თითქოს ეშინიათ ამბის მოყოლის, ეშინიათ, სოციალური ქსელების სქროლვის სისწრაფეს შეჩვეულ ადამიანებს თვალი და გონება არ მოუდუნდეთ და ფილმებში ისეთ გაპრიალებულ სანახაობას და ისეთი სწრაფი მონტაჟის ხერხებს იყენებენ, მაყურებელი ვერც კი ასწრებს ფილმის აღქმას.

*„ნეტფლიქსის ექსუნთს ჩემს მეუღლესთან ერთად ვიზიარებ, ჩვენ განსხვავებულ პროფილებს ვიყენებთ, ამის მიუხედავად, პროფილები ერთმანეთში იხლართება, რადგან ჩვენ ხშირად ერთად ვუყურებთ ნეტფლიქსს. ჩემი პერსონალური ინფორმაციის ნახვის შემდეგ, როენა ფილდინგმა, Miss IG Geeks-ის დირექტორმა, თანადადმუქნებელმა და კონფიდენციალურობის კონსულტანტმა, თქვა, რომ მას შეეძლო ჩემი ინფორმაციით გამოეთვალა, რომ მე კაცთან მაქვს ურთიერთობა, ჩვენი ფინანსური შესაძლებლობა განესაზღვრა იმ მოწყობილობის მიხედვით, რომელსაც ვიყენებთ, ჩვენი რწმენები, ფასეულობები და კულტურული წარსული დაედგინა იმის მიხედვით, თუ რა კონტენტს ვნახულობდით ნეტფლიქსზე. მას შეეძლო ჩემი საცხოვრებელი სახლის მისამართის დადგენა ჩემი ინტერნეტ მისამართის მიხედვით.“* – წერს კეიტ ოფლაერტი WIRED-თვის).<sup>8</sup>

*„ნეტფლიქსზე მომხმარებლის ინფორმაციის გადამუშავება ასევე მოიცავს ანალიზს – რა ნახე და როდის ნახე, სად დააპუზე, სად გამორთე, რა მოწყობილობით ნახულობდი სტრიმს და სად იყავი ამ დროს. „ნებისმიერი ეს ინფორმაცია რაღაცას ამბობს შენს შესახებ“, – აღნიშნავს პეტ ვოლში, კონფიდენციალურობის კონსულტანტი, – „რეკომენდაციების შემოთავაზებასთან ერთად, ნეტფლიქსი ამ ინფორმაციას იყენებს იმის დასადგენადაც, თუ რატომ შეწყვიტა მაყურებელმა ფილმის ან სერიალის ყურება,*

<sup>8</sup> All the Ways.

შემდეგ კი ცდილობს მიღებული ინფორმაცია პროდუქტის გასაუმჯობესებლად გამოიყენოს“.<sup>9</sup>

ჰოლივუდის კრიზისთან ერთად, ნეტფლიქსის ძალაუფლება დღითიდღე უფრო იზრდება, ამის გამომწვევი მიზეზი მხოლოდ პანდემია და კინოთეატრების კრიზისი არ არის. ნეტფლიქსის მომხმარებლების რაოდენობა 220 მილიონს აღწევს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნეტფლიქსს წვდომა აქვს მილიონობით ადამიანის პირად ინფორმაციაზე, რის მიხედვითაც შეუძლია გამოთვალოს/გამოიცნოს, რისი ნახვა შეიძლება მოუნდეს მაყურებელს.<sup>10</sup>

ამიტომ არის, რომ ნეტფლიქსის პროდუქტი უკვე გაჭრილი ვაშლებივით ჰგავს ერთმანეთს, ერთი შეხედვით ყველაფერი მაღალი ხარისხითაა შექმნილი – კარგი გამოსახულება, მხატვრობა, საინტერესო იდეა, კარგი მსახიობები. ყოველი ახალი დეტექტივის ნახვის დროს შეგრძნება გრჩება, რომ ეს ფილმი უკვე ნანახი გაქვს და არაფერს ახალს არ გაძლევს და ემოციურ ზემოქმედებას შემუსავებული ფორმულები ვერ ახერხებენ. ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი თემა კანის კინოფესტივალზე ჩასული პროფესიონალებისთვის. ისინი თვლიდნენ, რომ ფორმულებითა და ალგორითმებით გამოთვლილი ფილმები ვერ იქნება ნამდვილი ხელოვნება და შემოქმედება, რომ ალგორითმი ვერასდროს დაბადებს ისეთ რეჟისორებს, რომლებმაც შექმნეს კინოს ისტორია.

გახდება თუ არა კინო სამუზეუმო ექსპონატი? ამ მოსაზრებას უფრო და უფრო ხშირად გამოთქვამენ ცნობილი რეჟისორები და კინოკრიტიკოსები. „ზრდასრულ ამერიკელების 2/3 თვლის რომ მათ ურჩევნიათ ფილმების გამოსვლას ონლაინ სტრიმერებზე დაელოდონ, ვიდრე კინოში წავიდნენ“ – ეს IndieWire-ის ახალი სტატიის სათაურია. სტატია ამერიკული კვლევითი ორგანიზაციის Harris X – ის უახლეს გამოკვლევას ეყრდნობა.<sup>11</sup>

„კონკურენცია გრძელდება სტრიმინგ სერვისებსა და ჰოლივუდის მანქანას შორის. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ ვხედავთ ერთგულ კინომაყურებლებს ფილმების „ბოქს ოფისზე“ (შემოსავალი) დაყრდნობით, ჩვენი კვლევა აჩვენებს, რომ 3-დან 2 მაყურებელი ამჯობინებს ფილმების სახლში ონლაინ ნახვას. შეიძლება კინოინდუსტრიას ამ მაჩვენებლებით ბევრი წინააღმდეგობა

9 Same, All the Ways.

10 Privacy in , Consumer.

11 Two-Thirds , Adults.

ექმნება, მაგრამ იზრდება მაყურებლის მოთხოვნა ახალ კონტენტზე. ნახევარზე მეტი მომხმარებელი ამბობს, რომ ისინი ფილმებს კვირაში 2-3 ჯერ უყურებენ სახლში რაც 7-ჯერ აღემატება კინოში წამსვლელთა რაოდენობას. რომლებიც წელიწადში რამდენჯერმე თუ ახერხებენ კინოში წასვლას“. – ალი ბრედი, Harris X - ის ვიცე პრეზიდენტი.

გამოკითხვის შედეგები:

კინოთეატრში ფილმის ნახვის უპირატესობები:

- ფილმის დიდ ეკრანზე ნახვის გამოცდილება: 59%
- ხმის სისტემის ხარისხი: 47%
- სახლში ფილმის ნახვისას ყურადღება გეფანტება: 39%
- ფილმს ექსკლუზიურად უჩვენებენ კინოთეატრებში: 30%
- ახალი ტექნოლოგიები 3D და IMAX-ი რომელიც უნიკალურ გამოცდილებას იძლევა მაყურებლისთვის: 30%
- მაყურებლებთან ერთად ყურების გამოცდილება: 26%
- პრემიერაზე ან სპეციალურ ჩვენებაზე დასწრება: 25%
- ნოსტალგია: 24%

კინოთეატრში ფილმის ნახვის უარყოფითი მხარეები:

- ბილეთის და ფასი და სხვა ხარჯები (პოპკორნი და გაზიანი სასმელი): 53%
- სახლში ყურების კომფორტი: 42%
- სანიტარია და ჰიგიენა (კოვიდის შემდეგ გაჩენილი შიში): 40%
- ფილმის „დაპაუზების“ და „გადახვევის“ შეუძლებლობა (მათ შორის საპირფარეოში ვერ გასვლის შეუძლებლობა): 22%
- გამოკითხულთა უდიდეს ნაწილს უბრალოდ „არ აინტერესებს“: 22%
- მაყურებლები ხელს გიშლიან ფილმის ნახვაში: 19%
- მოუხერხებელია კინოთეატრამდე მისვლა (დრო და დისტანცია, ადგილმდებარეობა, საცობები, პარკინგი): 15%
- კინოთეატრში სანახავი ფილმების არჩევანი უფრო მწირია, ვიდრე სტრიმერებზე: 13%
- შეზღუდული ხელმისაწვდომობა (ბილეთების) ან მოუხერხებელი ჩვენების დრო: 11%
- ადგილის ამორჩევის შეზღუდვა: 8%



კინო, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კარგავს ძალას, როგორც მასებზე ზემოქმედების იარაღი. ზოგადად, კლასიკური გაგებით, კინო, რომელიც შექმნილია ცისფერ ეკრანებზე სანახავად, კარგავს თავის ფუნქციას, სახალხო სანახაობის ფუნქციას. კინოში სიარულის კულტურა ქრება ადამიანების დღის წესრიგიდან. კინოში წასვლა ოპერაში წასვლას დაემსგავსა, კინოფესტივალები კი, სადაც „სხვა კინოს“ უჩვენებენ, უფრო და უფრო ჩაკეტილი ხდება კინომოყვარულებისთვის.

აღბათ ხშირად გსმენიათ ტერმინი „საფესტივალო კინო“, რას ნიშნავს საფესტივალო კინო? საფესტივალო კინო არის ფილმები, რომლებსაც კინოფესტივალებზე უჩვენებენ? თუ ფილმები, რომლებიც მასებზე არ არის გათვლილი და მხოლოდ კინომოყვარულებისთვის იქმნება?

მე ვიტყვოდი, საფესტივალო კინო არის ფილმები, რომლებიც არ არის შექმნილი მოგებისთვის, ანუ არ არის კომერციული, რომლებიც სახელმწიფო და საერთაშორისო ფონდების მიერ ფინანსდება და ფილმები, რომლებიც კინოს, როგორც კულტურის და ხელოვნების დარგის განვითარებას ემსახურება.

ასეთი ფილმების ნახვის შანსი „უბრალო მაყურებლისთვის“ უფრო და უფრო მცირე ხდება. როდესაც ნანა ექვთიმიშვილის ფილმი „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ (რომლის გადაღებებზე მეც ვმუშაობდი) ნეტფლიქსმა შეიძინა. ყველას გვეგონა, რომ ეს ფილმის უდიდესი წარმატება იყო და ფილმს უამრავი მაყურებელი ნახავდა მსოფლიოს მასშტაბით. ნელ-ნელა გაირკვა, რომ ნეტფლიქსი ეგრეთწოდებულ

საფესტივალო ან თუ გნებავთ არტ-ჰაუს ფილმების უფლებებს განუსაზღვრელი ვადით ყიდულობს, ანუ ფილმი, როგორც ნაწარმოები, აღარ ეკუთვნის მის შემქმნელებს. ფილმის შექმნიდან, ნეტფლიქსი მსგავს ფილმებს 1-2 კვირის განმავლობაში სთავაზობს მაყურებელს, ამის შემდეგ ფილმი სამუდამოდ ინაცვლებს ციფრულ სერვერზე, როგორც საბჭოთა დროს ამბობდნენ, „თაროზე ინახება“ და იმის შანსი, რომ ნეტფლიქსის პერსონალური ინფორმაციის გადამამუშავებელი ალგორითმი ისევ ამოაგდებს, თითქმის არ არსებობს.

კინოწარმოება ავტომატურად არის მიბმული კინოგაქირავებასთან, ეს არის პროცესების წრიული ჯაჭვი. კინოთეატრებისადმი

ინტერესის კლებამ ფილმების დაფინანსების შანსებიც შეამცირა. ავიღოთ აღმოსავლეთ ევროპის ნებისმიერი ქვეყანა - სლოვაკეთი ან თუნდაც საქართველო. ნეტფლიქსის მომხმარებლისთვის, რომელიც თითქმის აღარ დადის კინოში, ან თუ მიდის მხოლოდ ბლოკბასტერების სანახავად, პროგრამაში ჩართული აღმოსავლეთ ევროპული სოციალური კინო აღარ არის საინტერესო. შესაბამისად, ასეთ ფილმებს აღარც დისტრიბუტორები ყიდულობენ და აღარც კინოთეატრები და ტელევიზიები. ერთადერთი შანსი იმისთვის, რომ მსგავსი საავტორო ფილმები შეიქმნას, არის ფონდები, პირველ რიგში რეგიონული და შემდეგ საერთაშორისო ფონდები, ფონდები, რომლებიც აფინანსებენ ფილმებს იმის ალბათობით, რომ ეს ფილმები შეიძლება მაყურებელამდე ვერ მივიდეს და თუ გაუმართლებს, მხოლოდ რამდენიმე საშუალო დონის ევროპულ ფესტივალზე შეიძლება ნახონ.

ამიტომ ჩნდება კითხვა, რა აზრი აქვს ფილმებს, თუკი მათ მაყურებელი ვერ ნახავს? ანუ ფილმები, რომლებსაც შეიძლება შემოქმედებითი ღირებულება ჰქონდეს, მხოლოდ პროფესიონალებისთვის იქნება ხელმისაწვდომი პრესტიჟულ ფესტივალებზე? არის საშიშროება, რომ კინო გადაიქცეს თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშად, რომელიც გამოიფინება ფესტივალებზე, როგორც მუზეუმებში?

შეიქმნება თუ არა ისეთი უკვდავი შედეგები, რომლებსაც მთელი მსოფლიო დღემდე აღფრთოვანებით უყურებს? მაგალითად, ბილი უაილდერის „ჯამში მხოლოდ ქალიშვილები არიან“.

თანამედროვე სამყაროში დრო უფრო და უფრო სწრაფად გადის, ტექნოლოგიები დღითიდღე ვითარდება და იცვლება. ადამიანებისთვის კინო აღარ არის მიუწვდომელი და მაგიური სამყარო. თანამედროვე მაყურებელს უამრავი ინფორმაცია აქვს, მათ უკვე იციან, როგორ იქმნება ფილმები, რა ხერხებით, იცნობენ გადაღებების შიდა სამზარეულოს, მსახიობები ლაივ რეჟიმში ერთვებიან გადასაღები მოედნიდან. ჰოლივუდის ფილმების სარეკლამო კამპანიებზე იმდენი თანხა იხარჯება, რომ ადამიანებს აღარ აქვთ მოულოდნელობის ეფექტი ფილმის ნახვის შემდეგ.

თანამედროვე ტექნოლოგიებმა და მოწყობილობებმა ნებისმიერი ასაკის ადამიანებს თავად მისცა საშუალება, გადაიღონ ფილმები, დაამონტაჟონ, შეექმნან ვიზუალური ეფექტები, შეცვა-

---

---

ლონ ხმა. იუთუბის გზამკვლევების მიხედვით სკოლის მოსწავლეს შეუძლია სპეცფექტების შექმნა. ბავშვების სათამაშო დრონების ხარისხი რამდენიმე წლის წინანდელი კინოკამერის ხარისხს უტოლდება და ა.შ.

ჯერ არ არის საკმარისი დრო გასული იმისათვის, რომ კინოს „განაჩენზე“ ვისაუბროთ, შეიძლება მოვიდეს დრო და ადამიანებს მოხებრდეთ სახლში ჯდომა და ალგორითმების ნაკარნახევი „პლასტმასის“ ფილმების ყურება; ან პირიქით, შეიძლება კინოთეატრი მართლა მუზეუმად გადაიქცეს და მომავლის ახალგაზრდებმა კინოეკრანებზე გასულ ფილმებს სმარტფონებით გადაუღონ და ლაივ რეჟიმში გამოაქვეყნონ სოციალურ ქსელებში. ვინ იცის...

#### ბიბლიოგრაფია:

- MK2 Films Catalogue – Room 999 – 2023 - <https://mk2films.com/en/film/situation/>
- Cannes Classics: Room 999 by Lubna Playoust by Geoffrey Macnab -18 May 2023 - <https://businessdoceurope.com/cannes-classics-room-999-by-lubna-playoust/>
- How Covid-19 is changing online streaming behavior globally by Research & Editorial -Mar 27, 2020 - <https://npaw.com/blog/how-covid-19-is-changing-online-streaming-behavior-globally/>
- The Propaganda Film - How Cinema Can Change The World, ივნისი, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=dhhRegzk1HE>
- Boris' Death from The Cranes Are Flying – 1957 - <https://www.youtube.com/watch?v=B3qCd3xLTp0>
- Nobody Knows How to Watch Movies Anymore, by Jason Kehe, WIRED, 15 ივნისი, 2022 - <https://www.wired.com/story/no-one-knows-how-to-watch-movies/>
- How Game of Thrones Should Have Ended - მაისი, 2019 - <https://www.youtube.com/watch?v=G0mncE14nVU>
- All the Ways Netflix Tracks You and What You Watch, by Kate O’Flaherty, ოქტომბერი, 2021 - <https://www.wired.co.uk/article/netflix-data-tracking-privacy>

- [Privacy in the EU and US: Consumer experiences across three global platforms – Pat Walshe](https://eu.boell.org/sites/default/files/2019-12/TACD-HBS-report-Final.pdf?dimension1=zora2019) - Heinrich-Böll-Stiftung Brussels European Union and the Transatlantic Consumer Dialogue (TACD), London, England, [გადამოწმებულია] 2019; <https://eu.boell.org/sites/default/files/2019-12/TACD-HBS-report-Final.pdf?dimension1=zora2019>
- All the Ways Netflix Tracks You and What You Watch, by Kate O’Flaherty, [გადამოწმებულია] ოქტომბერი, 2024; <https://www.wired.co.uk/article/netflix-data-tracking-privacy>
- Two-Thirds of U.S. Adults Would Rather Wait to Watch Movies on Streaming, [გადამოწმებულია] მარტი, 2024; <https://www.indiewire.com/news/analysis/movies-on-streaming-not-in-theaters-1234964413/>

**მარია სიჩანინი,**

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი  
ხელმძღვანელები: ასოცირებული პროფესორი:  
ქეთევან ტრაპაიძე,  
პროფესორი: დავით ჯანელიძე

## **მისტიკური ჟანრის თავისებურებები და მისი თხრობითი პრივილეგიები**

### **რეზიუმე**

კინემატოგრაფი აერთიანებს ხელოვნების ყველა დარგს, ხედავას, სურვილს, ემოციასა და ადამიანების ბედისწერას. ხელოვნება დასაბამიდან დღემდე ცოცხლობს მაყურებლის, მსმენელის, დამფასებლისა და შემოქმედი ადამიანის ურთიერთქმედების ხარჯზე. სხვადასხვა მიმდინარეობის, ტენდენციის და ჟანრის ჩამოყალიბება ცხადყოფს, თუ რამდენად დაინტერესებულია ადამიანი, არა მხოლოდ ეზიაროს ხელოვნებას, არამედ მასში საკუთარი ანარეკლი ეძიოს. სწორედ ამიტომ, შემოქმედებითი თხრობის ენაც მრავალფეროვანია. ჟანრი – კინოში ერთ-ერთი მრჩვეულია მაყურებლისთვის, ის თითქოს ამბობს, აქ შენ იპოვი იმ სამყაროს, რომელიც გაინტერესებს, აქ შენ იპოვი პერსონაჟს, რომელიც შენ გვავს. ან, მოდი აქ და ნახე ის რაც არასდროს გინახავს, რაც გაჩვენებს, თუ ვინ ხარ სინამდვილეში!

„მაყურებელს უყვარს ჟანრული კინო, უყვარს ყველგან და მათ

შორის საქართველოშიც. თუმცა, პარადოქსია, უყვარს მაყურებელს, მაგრამ არა რეჟისორებს“ – წერს მანანა ლეკბორაშვილი ძალიან საინტერესო სტატიაში „თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფი და ჟანრული კინო – კითხვები და ვარაუდები“, სადაც ქართული კინოს მრავალფეროვან ჟანრში ყოფნა – არ ყოფნას განიხილავს. როდესაც უფასო პირატული ფილმების ონლაინ პლატფორმა დაიხურა, თვალსაჩინო გახდა არა მხოლოდ ის, რომ ქართველ მაყურებელს კინოხელოვნება უყვარს, არამედ გამოჩნდა სტატისტიკა, რა ჟანრის და რომელი ქვეყნის ფილმებსა თუ სერიალებს ანიჭებენ უპირატესობას. მათთვის იმ ფილმების ყურება, რომლებიც მოსწონდათ, ისეთივე მიუწვდომელი გახდა, როგორც ნებისმიერი ქართული თანამედროვე ფილმი. თუმცა ამხელა მღელვარება და სასოწარკვეთა არასოდეს გამოუწვევია ქართული თანამედროვე ფილმების მიუწვდომლობას. ამ მოცემულობამ ორი

რამ ცხადყო – ქართველ მაყურებელს უყვარს ჟანრული კინო და ქართველ მაყურებელს აღარ აქვს ინტერესი ქართული ჟანრული კინოს მიმართ.

თუ ვინმე იტყვის, რომ ქართულ რეალობაში ჟანრულ კინოს ან მისტიფიკაციის ხერხებს მომავალი არ აქვს და მსგავსი ფილმი მაყურებელს მალე დაავიწყდება – ვუპასუხებ სამ სიტყვას – „თენგიზ აბულაძე – მონანიება“. ეს არის ქართული ჟანრული ფილმი, რომელმაც კანის მე-40 საერთაშორისო კინოფესტივალის სამი პრი-

ზი: მთავარი ჟიურის სპეციალური პრიზი, კათოლიკური ეკლესიის ჟიურის პრიზი ჰუმანიზმისათვის და კინოპრესის საერთაშორისო ფედერაციის პრემია „ფიპრესი“ დაიმსახურა, 1984 წელს.

ძირითადი მიზანი, რასაც ემსახურება მისტიკური ჟანრი, მასის ან საზოგადოების ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღწერა და კვლევაა, იმ გარემოებებისა და ატმოსფეროს საშუალებით, რომლებითაც ისინი დაცულად იგრძნობენ თავს.

*საკვანძო სიტყვები: ჟანრი, მისტიკური ჟანრი, მისტიფიკაცია, ხერხი, კინოენა*

თავდაპირველად მაყურებელს უნდოდა, რომ რაიმე საოცრება ენახა, შემდგომ მიეჩვია ეგრეთწოდებულ საოცრებას და მოსწყინდა. სიცილი – ნებისმიერი მოწყენილობის წამალია, აქედან გამომდინარე, გაჩნდა კომედიური ჟანრის ერთმოქმედებიანი მიზანსცენები, რომლებიც გარკვეული დროით იპყრობდა მაყურებლის ინტერესს. ჟანრების ჩანასახები – სწორედ ამ კანონზომიერებით შემოიჭრა მოძრავი გამოსახულების ეპოქაში და ნელ-ნელა კინოდ გადაიქცა.

ჟანრი – ხელოვნების დარგის ნაწარმოებთა სახეობა, რომელიც გამოირჩევა გარკვეული მხატვრული მახასიათებლებით.

მისტიკური ჟანრის მახასიათებელი: მებუნებრიობა, კეთილი და ბოროტი ძალების მკაფიო სხვაობა, რეალობიდან ამოვარდნილი მოვლენები.

დღესდღეობით არ არსებობს ახალი თემა ან ჟანრი. თუმცა არსებობს მრავალი ხედვის წერტილი და ჟანრების ერთ სურათში გაერთიანების ვერსია. ჟანრთა მრავალფეროვნება, ისევე, როგორც კინო და ხელოვნების ყველა დარგი, ემსახურება ბედისწერასა და შიშების სიღრმეს. თუმცა, იმ შემთხვევაში, თუ თავად ჟანრი არ იწ-

ვევს ინტერესს, შესაძლებელია მივმართოთ მისტიფიკაციის განყენებულ ხერხებს.

ხერხი – ფანდია, ილეთი, ფორმა. კინოსთან მიმართებაში თხრობის ინდივიდუალური თავისებურება, ერთგვარი ტყუილი კონკრეტული ამბის, მიზანსცენისა თუ განწყობის ზუსტად გადმოსაცემად (ხმოვანი რიგი ერთ-ერთი ელემენტია). აქედან გამომდინარე, მისტიფიკაცია, როგორც ხერხი, შეგვიძლია რაიმე მოვლენის, ემოციის, ან მდგომარეობის გეზუნებრივი საშუალებებით გამოსახატავად გამოვიყენოთ. მისტიფიცირება – წინასწარ განსაზღვრულად ვინმეს შეცდომაში შეყვანას ნიშნავს. ერთი შეხედვით, მისტიფიკაციის განმარტება ავბედიტად და უსამართლოდ ჩაგვესმის, მაგრამ თუ მას შევხედავთ როგორც რიტუალს და მაგიურ ელემენტს, უარყოფით კონტექსტთან ერთად, გონებაში უამრავი დადებითი მოგონება ამოტივტივდება. თოვლის ბაბუისთვის დაწერილი წერილები, დაბადების დღეზე სანთლების ჩაქრობისას, ჩაფიქრებული სურვილების ასრულების რწმენა, კომპარების გამდინარე წყლისთვის მოყოლა, დავარდნილი ჩანგლის გაუცნობიერებლად სწრაფად აღება, როდესაც სტუმრების დახვედრის ხასიათზე არ ვართ. ამ მაგალითებით ვხვდებით, რომ მისტიკა ხალხური შემოქმედებისა და მითოლოგიის განუყოფელი ნაწილია.

„მაყურებელს უყვარს ჟანრული კინო, უყვარს ყველგან და მათ შორის საქართველოშიც. თუმცა, პარადოქსია, უყვარს მაყურებელს, მაგრამ არა რეჟისორებს“<sup>1</sup> – წერს მანანა ლეკბორაშვილი ძალიან მნიშვნელოვან სტატიაში, სადაც ქართული კინოს მრავალფეროვან ჟანრულ ყოფნა-არყოფნის საკითხებს განიხილავს. საქართველოში შექმნილი ფილმების ძირითადი ჟანრი – დრამა, კომედია, მელოდრამა ან მიუზიკლია. თუმცა, ესეც უკვე წარსულის სტატისტიკაა. დღეს, ქართული კინო არ გამოირჩევა ჟანრთა მრავალფეროვნებით, შესაძლოა, ამის მიზეზად ჩაითვალოს ის, რომ ქართველი მაყურებელი არაა მზად მიიღოს სხვა ჟანრი, მაგრამ ეს მოსაზრება მცდარია. 10 ადამიანიდან 8 ამბობს, რომ ნანახი აქვს „მატრიცა“, „სამეფო კარის თამაშები“, „გეზუნებრივი“, სხვადასხვა ფილმი და სერიალი, ტრილერის, მისტიკის, ჰორორის ან ფენტეზის ჟანრში. არსებობს თუ არა, ჟანრული კინოზე მუშაობის ერთგვარი დეფიციტი საქართველოში? დიახ, და ალბათ უნდა გავიზბროთ,

<sup>1</sup> ლეკბორაშვილი, თანამედროვე, 2018.

რისთვის და ვისთვის ვქმნით ფილმებს.

ბუნებრივია, კინო არსებობისთვის ბიუჯეტს მოითხოვს და ხშირად პოლიტიკური დაპირისპირებების საგანიც ხდება, მაგრამ ქართველი ავტორები მუდამ ალტერნატიულ, მხატვრულ-შემოქმედებით გზას ეძებდნენ. თენგიზ აბულაძის – „მონანიება“ ამ ძიების და თვითგამოხატვის საუკეთესო მაგალითია.

სურათი მეტაფორულია – ბნელი, თითქმის ბიბლიური სიუჟეტები ჰიერონიმუს ბოსხის ტილოების მსგავსად ცოცხლდება. ისტორიის უწყვეტი ჯაჭვს თან სდევს მკაფიო მუსიკალური მეტაფორები. მაგალითად, სასიკვდილო განაჩენმისჯილი ებრაელების ჰიმნი ვერდის ოპერიდან „ნაბუკო“ ან „საქორწილო მარში“, რომელიც თანმდევია ეპიზოდის, სადაც ხელიხელჩაკიდებული გამოძიებელი და თვალახვეული თემიდა (სამართლიანობის ქალღმერთი) დემონსტრაციულად ტოვებენ სასამართლო დარბაზს. „მონანიებაში“. თავისი მისტიკური რეალიზმის აშკარა და პირდაპირი მეტაფორებით, საშუალება მისცა ადამიანებს, განეზოგადებინათ წარსული, შეეხედათ იდეოლოგიით სავსე, ცრუ ყოფისთვის „ვარდისფერი სათვალის“ გარეშე. ფილმი „მონანიება“ ასახავს ყველაზე სახიფათო სიმართლეს – მაყურებელი, რომელსაც კინოსურათი არ მოწონს, ინტერესს მის მიმართ მინც იჩენს.

მისტიკურ ჟანრში გამოკვეთილად ჩანს კინოს ენა ხერხები და ამ ჟანრის ყველა ფილმს აერთიანებს ერთ რამ – მისწრაფება – პირისპირ დატოვოს მაყურებელი შიშთან და ხანდახან უსამართლო მოვლენებთან, გააანალიზოს ისინი.

ფილმი თავისი არსით ჰგავს სიზმარს. შესაბამისად, მისტიკა, როგორც ჟანრი, ჰგავს კოლექტიურ სამსჯავროს. ურჩხული (საშიში პერსონაჟი ან მოვლენა) – ეს არის ჩვენი ცნობიერიდან განდევნილი ნაწილი, რომელიც დროდადრო თავს გვახსენებს. დასაბამიდან მისტიკური ჟანრი ინდივიდისა და საზოგადოების დამოკიდებულებების სიღრმისეულ ვიზუალიზაციას ემსახურებოდა და თანამედროვე ეპოქაშიც ის მყიდვედ რეაგირებს აქტუალურ სოციალურ თემებზე. მარტივად ინტეგრირებადია ყველა ქვეჟანრში, რადგან მას საფუძვლად უდევს ამოუცნობის შიში, დეტექტიური ჟანრის სტრუქტურა, ირეალური იდუმალი სამყარო, თავგადასავლის შეგრძნება და იმეორებს მარადიულ თემებს (სიყვარული, რწმენა, თავისუფლება, უკვდავება). ხშირად მისტიკური ჟანრისთვის დამახა-



სიათებელი, საზოგადოებისგან განსხვავებული ზებუნებრივი პერსონაჟი იყურება პირდაპირ კამერაში, ამსხვრევს მეოთხე კედელს, ამ მომენტში ირღვევა საზღვარი გამოგონილსა და რეალურს შორის. იქმნება ცრუ გამოჭერის ეფექტი და ჩნდება განცდა, რომ არასასურველი მოწმე ვართ.

როგორ გამოსახულებებთან ასოცირდება ჩვენს გონებაში მისტიკური ჟანრი. იდუმალი ტყე, მიტოვებული სახლი, დაბურული ნისლი, პერსონაჟი უჩვეულო ვიზუალით და უნარებით. ეს ტრადიცია საფუძველს იღებს, როგორც ისტორიულ ამოუცნობ გახმაურებულ მოვლენებში – ასევე მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გოთიკურ ლიტერატურაშიც. სწორედ ეს პერიოდი გახდა ამ ჟანრის პირველი რეჟისორების ინსპირაციის წყარო. მისტიკური და ამოუცნობი ეფექტის მისაღწევად საუკუნის დასაწყისში რეჟისორები იღებდნენ სცენებს თხელი გამჭვირვალე ფარდის გამოყენებით, რაც დაბურული ფილტრის ეფექტს აძლევდა გამოსახულებას და მეტად ირეალურს ხდიდა.

ფერი და შუქი – ძალადობა ხაზგასმულია წითელი ფერით, ღამის შიშში, როგორც მისტიკურისა და მოულოდნელის განხორციელების ადგილი, გადაწყვეტილია იასამნისფრიდან ცივი მელნისფრის გრადაციულ ფერებში. კადრებში დომინირებს კონტრასტული შუქ-ჩრდილები, რის გამოც ერთდროულად ვხედავთ და ვერ ვხედავთ გარემოს. სიბნელის დროს შფოთვა, ეს იმ ამოუცნობის შიშია, რაც მის მიღმა შეიძლება იმალებოდეს და ჩვენთვის ოდნავ შეღებული კარის ფუნქციას ასრულებს, საიდანაც ყველაფერი არ ჩანს და ის, რომ რაიმეს ვხედავთ, უკვე სახიფათოა. რეჟისორები იყენებენ ფერს და განათებას თავისებურად, მაგალითად, რობერტ ეგგერსი ფილმში „ალქაჯი“ იყენებს ბუნებრივ განათებას ექსტერიერში და სანთლისა და ცეცხლის შუქს ინტერიერში, რომ გარემო შორეული და თანამედროვე მაყურებლისთვის არაკომფორტული გახადოს. დარიო არჯენტოს „სუსპირიაში“ ფერი მკაფიოდ ანაწევრებს ყოფით ცხოვრებასა და ოკულტურ რიტუალებს. ყოფითი ცხოვრება მოიცავს ყველა ფერს მქრქალი ფონით, ხოლო ოკულტური მომენტები მთლიანად ერთი ფერის განათებაშია წარმოდგენილი. ჟანრის მუდმივი ატრიბუტია მაგიური რეალიზმისგან ნასესხები, პირობითი ირეალური სამყაროს დემონსტრირება პარალელური მონტაჟით, მისი განსხვავება რეალური სამყაროსგან.

მიზანსცენების ისეთი ქმედებით დასრულება, რაც ფიზიკის კანონებს ეწინააღმდეგება.

ხმოვან რიგში დიალოგი ტემბრალურად მოზომილია, პერსონაჟები არც ჩურჩულებენ და არც ხმამაღლა საუბრობენ, რაც გვიჩენს განცდას, რომ შეთქმულების მსხვერპლი შეიძლება გავხდეთ. ხმოვან რიგში მაღალი რეგისტრის ხმაური, საუბარი, სუნთქვა ან მუსიკალური რიგი შემოდის მაშინ, როცა მაყურებელი ეჩვევა სიჩუმეს. ეს ეფექტი მიიღწევა ემოციური რეგისტრის გამიზნულად მოვლენებზე მიმართვითა და შემდგომ მათი გაბუნდოვანებით ყურისა და თვალისთვის. მონტაჟის, კადრის კომპოზიციისა და ხმის დახმარებით. გრძელი და მშვიდი კადრები კულმინაციური თავდასხმის ეპიზოდში იცვლება სწრაფი მონტაჟით. გაძლიერებული ეფექტისთვის გამოიყენება სხვადასხვა ფართის კადრები, რომლებშიც იმდენად ირეალური მოვლენები ხდება, რომელთა ახსნა მაყურებელს უჭირს... ერთ-ერთი საინტერესო მაგალითია ლუკა გუადანინიოს „სუსპირიას“ ფინალური სცენა – მთელი ფილმის განმავლობაში დეტექტიური თხრობისთვის დამახასიათებელი მონტაჟით მივდივართ ფინალურ შეტაკებამდე. უეცრად რადიკალურად იცვლება ფილმის ფერი და მიმდინარე მოვლენების აუხსნელობის კონტრასტის გამო სრულ გაურკვეველ და შემაშინებელ გარემოში ვვარდებით. მონტაჟურად კი შეტაკებას მისტიკურ ჟანრში მოსდევს მშვიდი მეორე დღე, რომელიც ერთდროულად შვებისა და სიცარიელის შეგრძნებას ტოვებს. ჟანრში მუსიკის მთავარი მისია მაყურებლისთვის კონკრეტული ემოციური ფონის შექმნაა. მისტიკურ ჟანრში – ვერტიკალური მონტაჟის ხერხი, რომელიც აერთიანებს გამოსახულებას და ხმას, გარდაქმნის მუსიკას ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების კომენტარად. ამიტომ, როდესაც ფილმში ხმოვანი რიგი სრულიად ქრება კადრიდან, ესეც ავის მომასწავებელია. ემოციები პერსონაჟის სახეზე, ირეალური ფონი, უჩვეულო დეკორაციები – ეს ყველაფერი არის ხელოვნურად შექმნილი რეალობა, ილუზია, რომელიც ცხოვრობს მხოლოდ ეკრანზე. იქიდან გამომდინარე, რომ შეუცნობლის მიმართ შიშის ემოცია და საკუთარი თავის ძიების ინსტინქტი ძალიან მიმზიდველია, ჩვენ ვიღებთ იმ ემოციებსა და სიღრმეს, რომელიც არ გვყოფნის რეალურ ცხოვრებაში. მისტიკური ჟანრი ემსახურება არა ადამიანის შეშინებას, რაც ახასიათებს ჰორორის ჟანრს, არამედ ადამიანის

მასის ან საზოგადოების ფსიქოლოგიური მდგომარეობის აღწერა-სა და კვლევას, იმ გარემოებებისა და ატმოსფეროს საშუალებით, რომელიც მას დაცულად აგრძნობინებს თავს. დაცულობის შეგრძნებას კი არა ჰარმონიული და ჩვეული ფონით, არამედ ირეალური ხერხით გვიქმნის. რადგან ეს ყოველივე გვაბრუნებს საწყის, თავდაპირველ აზრთან, რომ ეს ყველაფერი ზღაპარია და რეალობას არ შეესაბამება.

#### ბიბლიოგრაფია:

- ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, განათლება, თბ., 1990.
- დოლიძე ზ., უხმო კინო, კენტავრი, თბ., 2007.
- ლეკბორაშვილი მ., თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფი და უანრული კინო – კითხვები და ვარაუდები, (სტატია – უ.) კინოფორუმი. საქართველოს კინოაკადემია. იანვარი-ივნისი, 1. 2018.
- ლოტტე ა., დემონური კინო, პოსტმოდერნ ტექნოლოგიები (თარგმნილია რუსულად), 2010.

თეა ჭანტურია,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფესორი ალექსანდრე ვახტანგოვი

## იქნა თუ არა კულტურის დეტერმინიზმი კულტურული დეტერმინიზმის პირისპირა?

### რეზიუმე

ტექნოლოგია აყალიბებს კულტურას თუ კულტურა წარმართავს ტექნოლოგიურ განვითარებას? თანამედროვე ეპოქაში ეს თემა მუდმივად იწვევს დებატებს. ჩვენი საკვლევი თემაა თანამედროვე საზოგადოებაში ტექნოლოგიურ დეტერმინიზმს და კულტურულ დეტერმინიზმს შორის დინამიკური ურთიერთქმედების შესწავლა. ეს საპირისპირო თეორიები გვათავაზობენ განსხვავებულ პერსპექტივებს, თუ როგორ მოქმედებს ტექნოლოგია და კულტურა ერთმანეთზე, რაც აჩენს კითხვებს ტექნოლოგიურ პროგრესსა და კულტურულ ევოლუციას შორის ურთიერთკავშირის შესახებ. ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი ამტკიცებს, რომ ტექნოლოგიური წინსვლა, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობებს კულტურულ ცვლილებებს და ამტკიცებს ტექნოლოგიის ავტონომიას საზოგადოებაზე. კულტურული დეტერმინიზმი კი პირიქით, ამტკიცებს, რომ კულტურული ღირებულებები და რწმენა არის ტექნოლოგიური განვითარების მამოძრავებელი ძალები,

რომლებიც ტექნოლოგიას განიხილავენ როგორც კულტურის გაფართოებას და არა დამოუკიდებელ ძალას. ამ დიქტომიის ამოსახსნელად მნიშვნელოვანია ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის რთული ურთიერთობის შესწავლა. დეტერმინიზმის ფილოსოფიური კონცეფცია ამტკიცებს, რომ მოვლენები, მათ შორის ადამიანის ქცევა, განსაზღვრულია წინასწარი მიზეზებით, რომლებიც სწორედ ამ კვლევის ფუნდამენტურ ფონს ემსახურება. სხვადასხვა სამეცნიერო ნაშრომში წარმოდგენილი მაგალითები (დაწყებული სტამბიდან, დასრულებული ხელოვნური ინტელექტამდე) ხშირად მოჭყავთ იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ მოქმედებს ტექნოლოგია, როგორც ძლიერი ძალა საზოგადოების ჩამოყალიბებაში. და პირიქით, კულტურული დეტერმინიზმი – ხაზს უსვამს კულტურის დომინანტურ როლს ტექნოლოგიური განვითარების ფორმირებაში – სოციალურ გავლენას. ამ თეორიის მიხედვით, კულტურული ღირებულებები, რწმენა და პრიორიტეტები განაპი-

რობებს ტექნოლოგიების განვითარებას, მიღებას და გამოყენებას. იგი ტექნოლოგიას განიხილავს, როგორც კულტურული გადაწყვეტილებების პროდუქტს, ავლენს დინამიკურ ურთიერთკავშირს კულტურულ დინამიკასა და ტექნოლოგიურ ევოლუციას შორის. ცნობილმა მედიის თეორეტიკოსმა, მარშალ მაკლუენმა, შემოიღო უნიკალური პერსპექტივა, სახელწოდებით მედია-დეტერმინიზმი, რომელიც სცილდება ტექნოლოგიური და კულტურული დეტერმინიზმის ბინომურ (ორწევრული) ობოზიციას. სწორედ ეს მოსაზრება ადასტურებს ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის დინამიკურ და სიმბიოზურ ურთიერთობას, რაც ავლენს რთულ ორმხრივ დიალექტიკურ პროცესს. ტექნოლოგიას

შემოაქვს ახალი იდეები და ახდენს კულტურული ნორმების მოდერნიზებას. დასასრულს, ტექნოლოგიურ დეტერმინიზმსა და კულტურულ დეტერმინიზმს შორის ურთიერთქმედება გვთავაზობს მდიდარ რელიეფს კვლევისთვის, რომელიც ნათელს ჰფენს ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის ფუნდამენტურ დიალოგს. ამ ორ ძალას შორის დინამიკური ურთიერთობის აღიარება გადაწყვეტია საზოგადოების პროგრესის გასაგებად, ტექნოლოგიური და კულტურული ევოლუციის მუდმივად განვითარებად ლანდშაფტზე ნავიგაციისთვის. ასევე, მისი შესწავლა სხვადასხვა დისციპლინაში მოღვაწე მეცნიერების კვლევის პრიორიტეტულ სფეროდ რჩება.

**საკვანძო სიტყვები:** *დეტერმინიზმი, ტექნოლოგია, კულტურა, საზოგადოება, ტექნოლოგიური და კულტურული ევოლუცია*

დღესდღეობით, თანამედროვე ტექნოლოგიურ ეპოქაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და აქტუალური საკითხია ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი კულტურული დეტერმინიზმის პირისპირ – განსაკუთრებით, საზოგადოებაზე ტექნოლოგიების გავლენის შესწავლის კონტექსტში. ეს არის ორი კონტრასტული პოზიცია, თეორიული პერსპექტივებით, ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის, რომლებიც საპირისპირო შეხედულებებს გვთავაზობენ საზოგადოების ცვლილების მამოძრავებელ ძალებზე. ეს ორი საპირისპირო თეორია წარმოგვიდგენს განსხვავებულ ხედვას, თუ როგორ გავლენას ახდენს ტექნოლოგია და კულტურა ერთმანეთზე და როგორ შემოქმედებენ სოციალურ განვითარებაზე. ტექნოლოგიას და კულტურას შორის ურთიერთობის შეფასება მნიშვნელოვანია, რადგან ტექნოლოგია შეიძლება იყოს კულტურის ცვლილების აგენტი ან ღირებულებების და იდეოლოგიის პროდუქტი.

დეტერმინიზმის საკვანძო საკითხად შესაძლოა მოვიაზროთ, თუ რამდენად აყალიბებს ტექნოლოგია კულტურას ან პირიქით. ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი ამტკიცებს, რომ ტექნოლოგიური მიღწევები დიდ წილად განსაზღვრავს კულტურული ცვლილების კურსს. ამ თვალსაზრისით, კულტურული ფაქტორების მიუხედავად, ტექნოლოგიას აქვს თანდაყოლილი უნარი – გავლენა მოახდინოს საზოგადოებაზე. მეორე მხრივ, კულტურული დეტერმინიზმი ამტკიცებს, რომ კულტურული ღირებულებები და რწმენა განაპირობებს ტექნოლოგიურ განვითარებას და დანერგვას, სადაც ტექნოლოგია განიხილება როგორც კულტურის გაფართოება და არა ავტონომიური ძალა.<sup>1</sup>

დიქტომია – რა გავლენას ახდენს ტექნოლოგია კულტურულ პრაქტიკებსა და ტრადიციებზე? რამდენად აყალიბებს კულტურა ტექნოლოგიურ ინოვაციებს? არსებობს თუ არა ურთიერთკავშირი ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის? როგორ მოქმედებს ეს თეორიები საზოგადოების პროგრესისა და ევოლუციის ჩვენეულ გაგებაზე?

მოდით ჩავუღრმავდეთ თითოეულ კონცეფციას და შევეცადოთ გავცეთ კითხვებზე პასუხი. თავდაპირველად განვიხილოთ, რა არის დეტერმინიზმი ზოგადად. ეს არის ფილოსოფიური პოზიცია, რომლის თანახმად, ყველა მოვლენა, ფიზიკური თუ გონებრივი, ადამიანური ქცევის ჩათვლით, არის წინამორბედი მიზეზების აუცილებელი შედეგი.<sup>2</sup> სამყარო იმართება დეტერმინიზმით (ან მისი გავლენის ქვეშაა), მხოლოდ იმ შემთხვევაში და იმის გათვალისწინებით, თუ როგორია მოცემული წესრიგი დროის მომენტში, საგანთა შემდგომი მიმდინარეობა კი განისაზღვრება ბუნების კანონებით.<sup>3</sup>

დეტერმინიზმი – ფილოსოფიის ერთ-ერთი მარადიული თემაა. მისი კავშირი ადამიანის თავისუფლებასა და მორალთან, მნიშვნელოვანს ხდის მას ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ის, როგორც წესი, გაგებულა, როგორც თავისუფალი ნების და მორალური პასუხისმგებლობის ცნებების უარყოფა, თუმცა ფილოსოფოსთა განსხვავებული დასკვნები გვაძლევს უფლებას, სხვადასხვანაირად ვიფიქროთ.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Singh, Drew, Technological.

<sup>2</sup> Determinism, American, Psychological Association.

<sup>3</sup> Hoefel, Causal Determinism.

<sup>4</sup> Rajabova, Determinism.

ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი – ამტკიცებს, რომ ტექნოლოგია არის საზოგადოების ცვლილებისა და განვითარების მთავარი მამოძრავებელი ძალა. ამ შეხედულების თანახმად, ტექნოლოგიის განვითარება გავლენას ახდენს კულტურის სტრუქტურასა და ღირებულებებზე. ტექნოლოგიურ მიღწევებზე საუბრისას ისეთი გამოგონებები, როგორებიცაა სტამბა, ინტერნეტი ან სმარტფონები, ხშირად იმის მაგალითებად მოჰყავთ, თუ როგორ აყალიბებს და გარდაქმნის ტექნოლოგიები საზოგადოებას. მაგალითად, კორნელის უნივერსიტეტის პროფესორი რონალდ. რ. კლანი ასეთ განმარტებას იძლევა – „ეს არის ტერმინი, რომელიც გამოიყენება ურთიერთობების შესახებ პრეტენზიების ერთობლიობის აღსაწერად, რასაც ჩვენ, ჩვეულებრივ, ვუწოდებთ „ტექნოლოგიას“ და საზოგადოებას“.<sup>5</sup>

კულტურული დეტერმინიზმი – ეს თეორია ხაზს უსვამს კულტურის დომინანტურ როლს ტექნოლოგიური განვითარების ფორმირებაში და მის გავლენას საზოგადოებაზე. კულტურული დეტერმინიზმის თანახმად, მისი ღირებულებები, რწმენა და პრიორიტეტები განსაზღვრავს, თუ რომელი ტექნოლოგიები განვითარდება, როგორ მიიღება და როგორ გამოიყენება. ამ თვალსაზრისით კი, ტექნოლოგია განიხილება, როგორც კულტურული გადაწყვეტილებების და საჭიროებების პროდუქტი.<sup>6</sup>

სინამდვილეში ტექნოლოგიასა და კულტურას შორის ურთიერთობა რთული და მრავალმხრივია, ამ საკითხზე კამათი არასდროს წყდება. სწორედ ეს კამათი იწვევს შემდგომ ახალ ტექნოლოგიურ მიღწევებს და საზოგადოების დამოკიდებულების ცვლილებებს. ჩვენთვის კი მნიშვნელოვანია სიღრმისეულად შევისწავლოთ მათი დინამიკური ურთიერთქმედება.

უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც ტექნოლოგიური ინოვაციები ახდენენ გავლენას კულტურულ პრაქტიკაზე, რწმენაზე და შეუძლიათ ცვლილებების სტიმულირება, ისევე ტექნოლოგიების მიღებაზე, გამოყენებაზე ახდენენ გავლენას კულტურული ღირებულებები და ნორმები; სწორედ კულტურული ფაქტორები საზღვრავენ ტექნოლოგიური განვითარების მიმართულებებს. რამდენადაც ტექნოლოგია აგრძელებს განვითარებას და ხდება უფრო ინტეგრირებული ჩვენს ცხოვრებაში, მით უფრო ტექნოლოგიური და კულტურული დეტერმინიზმის ურთიერთქმედების შესწავლა რჩება სოციო-

ლოგების, ანთროპოლოგების და სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა კვლევის მნიშვნელოვან სფეროდ.

ცნობილი მედია-თეორეტიკოსი მარშალ მაკლუენი ხშირად ასოცირდება დისკუსიებთან, რომლებიც უკავშირდება ტექნოლოგიების გავლენას კულტურასა და საზოგადოებაზე. მისი ნაშრომების განხილვისას, ერთი შეხედვით, ის ტექნოლოგიურ დეტერმინიზმს კულტურულ დეტერმინიზმს უპირისპირებდა. თუმცა, რას გულისხმობდა და იყო თუ არა ასე, ამისთვის მნიშვნელოვანია მისი თვალსაზრისის დეტალური ანალიზი.

მარშალ მაკლუენის შეხედულებები რთული და გარკვეულწილად უნიკალური იყო, ის არ მიეკუთვნებოდა არც ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის და არც კულტურული დეტერმინიზმის მომხრეების ბანაკებს.

მაკლუენის მედია-დეტერმინიზმი – ეს კონცეფცია გადახვევა იყო ტექნოლოგიური და კულტურული დეტერმინიზმის დიქოტომიიდან. ის ამტკიცებდა, რომ მედია, რომლის მეშვეობითაც ხდება ინფორმაციის გადაცემა, უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი შინაარსი. მაკლუენის ცნობილი გამონათქვამი „The medium is the message“ – ნიშნავს, რომ ინფორმაციის გადაცემის გზა (მედია) უფრო მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს საზოგადოებასა და კულტურაზე, ვიდრე მესიჯის სპეციფიკური შინაარსი. იგი თვლიდა, რომ სხვადასხვა მედია (ბეჭდური, ტელევიზია, ინტერნეტი) მკაფიო გავლენას ახდენდა ადამიანის აღქმაზე, კომუნიკაციასა და სოციალურ ორგანიზაციაზე. ის იკვლევდა იმ გზებს, რომლებითაც მედია-ტექნოლოგიების ცვლილებებს შეუძლია ადამიანის გამოცდილების ხელახალი კონფიგურაცია და კულტურის ჩამოყალიბება. მაკლუენი ტექნოლოგიას არ უყურებდა როგორც ავტონომიურს, არამედ ის უყურებდა როგორც ფაქტორს, რომელიც ურთიერთქმედებს კულტურასთან და იცვლება რთული გზებით. მას სჯეროდა, რომ ტექნოლოგიასა და კულტურას აქვს დინამიკური და სიმბიოტური ურთიერთობა.<sup>7</sup>

მარშალ მაკლუენის ფილოსოფიას თუ გავყვებით – (მიუხედავად იმისა, რომ) ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი არის იდეა, რომ ტექნოლოგია აყალიბებს, განსაზღვრავს კულტურის და საზოგადოების კურსს, ხოლო კულტურული დეტერმინიზმი ვარაუდობს, რომ

<sup>7</sup> McLuhan, *The Medium*, Gingko Press.



კულტურა და საზოგადოება, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს ტექნოლოგიის გამოყენებას და გავლენას – მისმა შეხედულებამ უარყო ხისტი ორობითი ოპოზიცია ამ ორ პოზიციას შორის.

„როდესაც ტექნოლოგიური ინოვაციების მუდმივი ტალღები გვიკაკუნებენ კარზე“,<sup>8</sup> სულ უფრო რთული ხდება იმ იდეის უგულებელყოფა, რომ ამ ინოვაციებს შეიძლება მოჰყვეს მოულოდნელი სოციალური ეფექტები. სწორედ ეს შეიძლება გახდეს ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის უფრო დეტალურად შესწავლის შესაძლო მიზეზი.

ამერიკელმა ისტორიკოსმა, მასაჩუსეტსის ტექნოლოგიის ინსტიტუტის, ტექნოლოგიის ისტორიის პროფესორმა მერიტ როსმიტმა, 1994 წელს, გამოაქვეყნა სამეცნიერო ნაშრომი – „Does Technology Drive History?“ (ტექნოლოგია წარმართავს ისტორიას?).<sup>9</sup> დღეს კი ნამდვილად ნათლად დაგინახეთ ამ რიტორიკული კითხვის პასუხი, რომ ტექნოლოგიურ წინსვლას და ინოვაციებს დიდი ძალა აქვთ, რომ შეაფერხონ ან შეცვალონ ისტორიული მოვლენები და საზოგადოების განვითარება.

ვფიქრობთ, მართებული იქნება მოქმედებაში განვიხილოთ ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის რამდენიმე მაგალითი:

- სტამბა – მე-15 საუკუნეში იოჰანეს გუტენბერგის მიერ სტამბის გამოგონებამ რევოლუცია მოახდინა კომუნიკაციაში და გადამწყვეტი როლი ითამაშა ცოდნის გავრცელებაში, რეფორმაციასა და თანამედროვე ეროვნული სახელმწიფოების წარმოქმნაში.
- ორთქლის ძრავა – განვითარდა ინდუსტრიული რევოლუციის დროს, რომელმაც გარდაქმნა ტრანსპორტი, წარმოება და მრეწველობა, რამაც გამოიწვია ღრმა ცვლილებები საზოგადოების და ეკონომიკის სტრუქტურაში.
- ავტომობილები – ამ წარმოების განვითარებამ და მასობრიობამ განაპირობა ურბანული დაგეგმარების, ცხოვრების სტილისა და სამომხმარებლო კულტურის ცვლილებები, რამაც ხელი შეუწყო სუბურბანიზაციას და შორ მანძილზე მგზავრობას.
- ელექტროენერჯია – მისმა გამოჩენამ მოახდინა რევოლუცია განათების, ტრანსპორტირებისა და მრეწველობის უთვალავ

<sup>8</sup> Unraveling Technological Determinism.

<sup>9</sup> Smith, Does Technology, 1994.

სფეროში, გზა გაუხსნა ურბანიზაციისა და ცხოვრების თანამედროვე სტანდარტებს.

- ინტერნეტი და სოციალური მედია – თანამედროვე პლატფორმებმა ფუნდამენტურად შეცვალა ადამიანების კომუნიკაციის, ინფორმაციის ხელმისაწვდომობის და სოციალურ/ პოლიტიკურ ცხოვრებაში მონაწილეობა, გავლენა მოახდინა კულტურასა და ქცევებზე.
- მობილური ტელეფონები – ამ ტექნოლოგიის ფართო გამოყენებამ შეცვალა ადამიანებს შორის კავშირი, სერვისებზე წვდომა და ეკონომიკურ საქმიანობაში ჩართულობა, რამაც გავლენა მოახდინა როგორც ქალაქში, ისე სოფელში მცხოვრებ ადამიანებზე.
- კომპიუტერები და საინფორმაციო ტექნოლოგიები – მათ შეცვალეს ბიზნესის ფუნქციონირება, მონაცემების დამუშავება, ადამიანების მუშაობა და ურთიერთქმედება ციფრულ ეპოქაში.
- ბიოტექნოლოგია – მის მიღწევებს აქვს პოტენციური შეცვალოს ჯანდაცვა, სოფლის მეურნეობა და თვით ადამიანის ბიოლოგიაც კი, რაც აყენებს ეთიკურ და სოციალურ კითხვებს ტექნოლოგიების როლის შესახებ ადამიანის ცხოვრებაში.
- განახლებადი ენერჯია – ისეთი ტექნოლოგიების გამოყენება, როგორცაა მზის და ქარის ენერჯია, გავლენას ახდენს ენერჯიის წარმოებაზე, გარემოსდაცვით პოლიტიკაზე და კლიმატის ცვლილებასთან ბრძოლის გლობალურ ძალისხმევაზე.
- ხელოვნური ინტელექტი და ავტომატიზაცია – სწორედ ასეთი ტექნოლოგიების განვითარება ცვლის სამუშაოს ბუნებას, გავლენას ახდენს ისეთ ინდუსტრიებზე, როგორებიცაა წარმოება, ლოჯისტიკა, მომხმარებელთა მომსახურება და ასე შემდეგ.

ვფიქრობ, სწორედ ეს მაგალითები ასახავენ, თუ როგორ შეიძლება ტექნოლოგიურმა წინსვლამ მოახდინოს ღრმა და შორს-მიმავალი ეფექტი საზოგადოებაზე, კულტურასა და ეკონომიკაზე, რაც შეესაბამება ტექნოლოგიური დეტერმინიზმის პრინციპებს.

ტექნოლოგია ჩვენი „მეორე სუნთქვა“ – რა თქმა უნდა, ეს მეტაფორაა, რომელიც გვიჩვენებს, თუ რაოდენ სიღრმისეულად არის ინტეგრირებული ტექნოლოგია ყოველდღიურ ცხოვრებაში და რამდენად მნიშვნელოვანია არსებობისთვის. სწორედ ამიტომაც ხშირად გვეჩვენება, რომ ის ჩვენი განუყოფელი ნაწილია ისევე, როგორც სუნთქვა – სიცოცხლისათვის.

ტექნოლოგიური დეტერმინიზმი ყოველთვის იქნება დებატების საგანი, თუმცა ნამდვილად ვერ გამოვრიცხავთ, რომ „ტექნოლოგიურმა დეტერმინიზმმა შესაძლოა განსაზღვროს არა მხოლოდ ჩვენი ცხოვრება, არამედ ის გადაწყვეტილებებიც, რომლებსაც ჩვენ მივიღებთ უახლოეს მომავალში“.<sup>10</sup>

მოდით, ჩვენი ფოკუსირება ახლა კულტურულ დეტერმინიზმზე გადავიტანოთ, და შევეცადოთ, ის მაგალითები მოვიყვანოთ, როდესაც კულტურა გადამწყვეტ როლს თამაშობს და ზემოქმედებს მასზე.

- ენა და აზროვნება – საპირ-ვორფის ჰიპოთეზის ცენტრალური იდეა არის ის, რომ „ენა ფუნქციონირებს არა უბრალოდ როგორც გამოცდილების შესახებ შეტყობინების საშუალება, არამედ, უფრო მნიშვნელოვანი, როგორც გამოცდილების შეფასების გზა მისი მტარებლისთვის“.<sup>11</sup> მაგალითად, ზოგიერთ ენას შეიძლება ჰქონდეს სპეციფიკური ტერმინები ან ცნებები, რომლებიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული კულტურასთან და ამ ენებზე მოლაპარაკებმა შეიძლება სამყაროს სხვაგვარად შეხედონ.
- კოლექტივიზმი ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ – კულტურული დეტერმინიზმის პერსპექტივა შეიძლება ამტკიცებდეს, რომ კოლექტივისტური კულტურის მქონე პირები (მაგალითად: მრავალი აზიური კულტურა) უფრო მეტად ანიჭებენ უპირატესობას ჯგუფურ ჰარმონიასა და შესაბამისობას, ხოლო ინდივიდუალისტური კულტურის წარმომადგენლები (მაგალითად: მრავალი დასავლური კულტურა) ხაზს უსვამენ პიროვნულ ავტონომიასა და დამოუკიდებლობას.
- გენდერული როლები – ბევრ კულტურაში ტრადიციული გენდერული როლები კულტურულად არის განსაზღვრული, რაც განაპირობებს კონკრეტულ ქცევებსა და მოლოდინებს ინდივიდებისთვის მათი სქესის მიხედვით. მაგალითად, ზოგიერთ საზოგადოებაში ქალები უნდა იყვნენ მომვლელები და დიასახლისები, ხოლო მამაკაცები – მომწოდებლები და მფარველები. ეს როლები კულტურულად არის განსაზღვრული და შეუძლია გავლენა მოახდინოს ინდივიდის ქცევასა და ცხოვრების არჩევანზე.

<sup>10</sup> Unraveling Technological Determinism.

<sup>11</sup> Scholz, Whorfianism, Stanford.

- ჩაცმის კოდი – კულტურული დეტერმინიზმი ასევე შეიძლება შეინიშნოს ადამიანების ჩაცმულობაში. ზოგიერთ კულტურაში არსებობს ჩაცმის სპეციალური კოდები და ნორმები, რომლებიც კარნახობენ, რა ჩაცმულობას მიიჩნევენ შესაფერისად, რელიგიური ან კულტურული ღირებულებებიდან გამომდინარე. მაგალითად, მოკრძალებული ტანსაცმელი შეიძლება იყოს კულტურული ნორმა გარკვეულ რეგიონებში.
- საკვების პრეფერენციები – საკვები კულტურული დეტერმინიზმის მთავარი მაგალითია. რას მიირთმევენ ადამიანები, როგორ ამზადებენ საკვებს და დიეტური უპირატესობები ხშირად მათ კულტურულ ფონზეა დამოკიდებული. მაგალითად, დიეტური შეზღუდვები, როგორებიცაა ვეგეტარიანელობა ან რელიგიური კვებითი კანონები, კულტურულად არის განსაზღვრული და შესაბამისად, საკვების არჩევისას ინდივიდზე ღრმა გავლენას ახდენს.
- სოციალური იერარქია – კულტურულ დეტერმინიზმს ასევე შეუძლია გავლენა მოახდინოს სოციალურ იერარქიებზე და კლასობრივ სტრუქტურებზე საზოგადოების შიგნით. ზოგიერთ კულტურას აქვს ფესვგადგმული კლასობრივი სისტემა, რომელიც დაფუძნებულია ისეთ ფაქტორებზე, როგორებიცაა კასტა, სოციალური სტატუსი ან ეთნიკური წარმომავლობა, რამაც შეიძლება განსაზღვროს ადამიანის ადგილი საზოგადოებაში და მათთვის შესაძლებლობების ხელმისაწვდომობა.
- განათლება და კარიერის არჩევანი – კულტურულმა მოლოდინებმა და განმსაზღვრელმა ფაქტორებმა შეიძლება მნიშვნელოვანი როლი ითამაშონ ადამიანების განათლებისა და კარიერის არჩევანში. ზოგიერთი კულტურა აქცენტს აკეთებს გარკვეულ პროფესიებზე ან საგანმანათლებლო მიმართულებებზე, ამიტომ ხშირად ადამიანები ვალდებული არიან აირჩიონ ის გზები, რათა გაამართლონ კულტურული მოლოდინები.
- რელიგიური შეხედულებები – ადამიანის რელიგიურ მრწამსზე უმეტეს შემთხვევაში ძლიერ გავლენას ახდენს კულტურა, რომელშიც ის დაიბადა. კულტურული დეტერმინიზმი გადამწყვეტ როლს ასრულებს რელიგიური ტრადიციების და პრაქტიკის ჩამოყალიბებაში. რელიგიური რიტუალები, კონკრეტული დღესასწაულები და ცერემონიებთან დაკავშირებული წეს-

-ჩვეულებები, თავის მხრივ, გავლენას ახდენს იმ კულტურაზე, რომელშიც ესა თუ ის კონფესია არსებობს. მაგალითად, სხვადასხვა კულტურაში შობის დღესასწაულის აღნიშვნა შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან კულტურული გავლენების გამო.<sup>12</sup>

- ცალკეული კულტურის დამოკიდებულება დროის მიმართ – დროის აღქმა და მართვა განსხვავებულია სხვადასხვა კულტურაში, რაც გავლენას ახდენს პუნქტუალურობაზე, დაგეგმვა-სა და ყოველდღიურ რუტინაზე. ზოგიერთ კულტურას შეუძლია პრიორიტეტად მიიჩნიოს დროისადმი მოქნილი მიდგომა, ზოგი კი ხაზს უსვამს სიზუსტეს და მკაცრ გრაფიკს.
- კულტურული ესთეტიკა და ხელოვნება – კულტურული დეტერმინიზმი ვლინდება მხატვრულ გამონათქვამებში, ესთეტიკასა და შემოქმედებით ფორმებში. ხელოვნება, მუსიკა, ლიტერატურა და სხვა კულტურული არტეფაქტები ხშირად ასახავს და აძლიერებს კულტურულ ღირებულებებს, ტრადიციებს, ისტორიულ გამოცდილებას. სხვადასხვა კულტურას აქვს განსხვავებული მხატვრული სტილი, თემები და სიმბოლოები, რომლებიც გადმოსცემენ უნიკალურ პერსპექტივებს.

ეს მაგალითები გვიჩვენებს, თუ როგორ არის კულტურული დეტერმინიზმი, მრავალფეროვანი მდიდარი პალიტრით, ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტთან შერწყმული. კულტურულ დეტერმინიზმს შეუძლია მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინოს ინდივიდებზე. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ინდივიდებს არ აქვთ უფლებამოსილება, არჩევანი გააკეთონ (თავიანთი კულტურისგან) დამოუკიდებლად. პირიქით, ადამიანები ხშირად უპირისპირდებიან და ცვლიან კულტურულ ნორმებსა და მოლოდინებს, და არ დაგვავიწყდეს, რომ თავად კულტურებშიც არის მრავალფეროვნება და ცვალებადობა. კულტურული დეტერმინიზმი წარმოადგენს შეხედულებას, რომელიც ფოკუსირებულია კულტურის გავლენაზე, მაგრამ არ უარყოფს ინდივიდუალურ აქტივობას და არჩევანის საშუალებას.

საბოლოო ჯამში, ტექნოლოგიას და კულტურას შორის ურთიერთობა რთული, ორმხრივი, დიალექტიკური პროცესია. ტექნოლოგიური დეტერმინიზმისა და კულტურული დეტერმინიზმის შეს-

<sup>12</sup> Zed, Does religion shape culture.

წავლა ნიშნავს ტექნოლოგიას და კულტურას შორის რთული ურთიერთობის უფრო დეტალურ გაგებას. ტექნოლოგიას, ცალსახად, შეუძლია ახალი იდეების დანერგვა, ქცევის შეცვლა და არსებული კულტურული ნორმების მოდერნიზება. ფაქტია, რომ ის არ მოქმედებს იზოლირებულად. კულტურული ღირებულებები, რწმენები და ისტორიული კონტექსტი კი მნიშვნელოვნად მოქმედებს ტექნოლოგიის განვითარების მიმართულებებსა და მათ გამოყენებაზე.

### ბიბლიოგრაფია:

- Banse, G., Grunwald, A. Technik und Kultur, Bedingungs-und Beeinflussungsverhältnisse. KIT Scientific Publishing. (13 septembre 2019).
- Houser, N. Kloesel, C.J.W. (November 22, 1992). The Essential Peirce, Volume 2: Selected Philosophical Writings (1893-1913). Indiana University Press.
- McLuhan, M. (2001). The Medium Is the Message. Gingko Press.
- Smith, M. R. (1994). Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism. MIT Press.
- Cultural determinism. Psychology-Lexicon. [https://www.psychology-lexicon.com/cms/glossary/36\\_glossary-c/8415-cultural-determinism.html](https://www.psychology-lexicon.com/cms/glossary/36_glossary-c/8415-cultural-determinism.html)
- Determinism. American Psychological Association. <https://dictionary.apa.org/determinism> Updated: April 19, 2018.
- JWU. Unraveling Technological Determinism: Navigating Big Tech's Influence On Society. Johnson & Wales University. <https://online.jwu.edu/blog/unraveling-technological-determinism> Updated: October 13, 2023.
- JWU. Unraveling Technological Determinism: Navigating Big Tech's Influence On Society. Johnson & Wales University. <https://online.jwu.edu/blog/unraveling-technological-determinism> Updated: October 13, 2023
- Kline, R.R. (2001). Technological Determinism. ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/B0080430767031673?via%3Dihub>

- Rajabova, N. (2020). Determinism versus Determinism. Philosophy Now. [https://philosophynow.org/issues/141/Determinism\\_versus\\_Determinism](https://philosophynow.org/issues/141/Determinism_versus_Determinism)
- Scholz, B. C. (2022). Whorfianism. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/linguistics/whorfianism.html>
- Singh, K. G., Drew, C. (2023, September 22). Helpful Professor. <https://helpfulprofessor.com/technological-determinism-theory/>
- Singh, K. G., Drew, C. (2023, September 22). Helpful Professor. <https://helpfulprofessor.com/technological-determinism-theory/>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2023, September 21) Causal Determinism. <https://plato.stanford.edu/entries/determinism-causal/>
- Zed, R. (2021, December 21). Does religion shape culture, or does culture shape religion? Rgj. <https://www.rgj.com/story/life/2021/12/21/does-religion-shape-culture-does-culture-shape-religion-faith-forum/8981074002/>

# ქორეოლოგია



**ხათუნა დამჩიძე,**

ქორეოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის  
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი

**გიორგი კრავეიშვილი,**

მუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ა(ა)  
იპ ფონდ „ჰეიამოს“ დირექტორი და თანადაამარსებელი,  
ექსპედიციის ხელმძღვანელი.

## **მუჭაჯირთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული შემოქმედება**

(თურქეთელი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების მაგალითზე)

### **რეზიუმე**

2023 წლის 28 ივლისიდან 29 აგვისტოს ჩათვლით „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362) განხორციელდა ერთთვიანი ფოლკლორული ექსპედიცია მუჭაჯირი კლარჯების, ლაზებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ხალხური შემოქმედების ფიქსირება-შესწავლის მიზნით.

მუჭაჯირობის მტკიცენული პროცესი დასავლეთ და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისლამის აღმსარებელმა მოსახლეობამ მთელი მე-19 საუკუნის განმავლობაში სხვადასხვა დროს განიცადა. ამ პროცესის ძირითად ეთნიკურ შემადგენლობას აფხაზები, ლაზები

და კლარჯები (ისტორიული ტოკლარჯეთი 1878-1921 წლებში საქართველოს შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა) ქმნიან.

ექსპედიციის მასალებმა დაადასტურა, რომ ლაზური სიმღერების ის მელოდიები, რომლებიც ისტორიულ ლაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული, უცვლელად გვხვდება მუჭაჯირებშიც. ასეთ ნიმუშებში დაცულია ლაზური მელოდიკა, ფარული მრავალხმიანობა და ყველა ის ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისთვის. აფხაზებში უმეტესად გავრცელებულია ვოკალური შესრულება, ცეკვებისათვის აკორდეონის თანხლე-

ბა (აფხაზურად მიზირკან) და ხის დიდ ფიცარზე ხელჯოხების დაკვრა რიტმის წარმოსაქმნელად. რაც შეეხება ხემიან აფხარცას და ჩასაბერ აჭარპანს, თურქეთის აფხაზებში ის გამქრალია. სამაგიეროდ, საქართველოს აფხაზეთში არ გვხვდება ხის ძელებით დაკვრის ტრადიცია. აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებულია აკორდეონი, მუჭაჯირებს კი საერთოდ არ აქვთ საკრავიერი კულტურა. მუჭაჯირებში რეალურად გამქრალია უძველესი ჭიბონი, ამის მიზეზი უნდა იყოს მუჭაჯირობის სიმძიმე და ინსტრუმენტის დამზადებისა და გამოყენების ტრადიციის დაკარგვა.

მუჭაჯირულ აფხაზურ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში გამოვლინდა შემდეგი საცეკვაო ნიმუშები: 1. წრიული ფერხული „აუ, რაშა“ ვოკალური თანხლებით; 2. „ნარინა“ ვარიანტებით - საფერხულო და წყვილად საცეკვი, ახლდა ვოკალური ან გარმონ/აკორდეონზე შესრულებული მუსიკა; 3. დუეტური „აფსუა ქოშარა“, ვოკალური ან ხელჯოხების ცემით რიტმის მიმცემი მუსიკა. წმინდა ქართული

საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან მუჭაჯირი კლარჯების საცეკვაო შემოქმედებაში გამოიკვეთა: „ჯილველო“, „უუუუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინი“, „ო, ჰო ჰოი“/„ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი, ჰაი“, „ღორის კუკულ იავნანი“. წარმოდგენილთაგან ყოველი მათგანი სინკრეტული ფერხულია. ცალად ან წყვილად შესასრულებელი ნიმუშები კლარჯულ ხალხურ შემოქმედებაში არ გვხვდება (გამონაკლისია „ვაი, ჰაი, ჰაი“, ფერხულის წრის ცენტრში ორი მამაკაცის მოკლე დუეტი). როგორც კვლევა დაადასტურა, ლაზებმა თურქეთის ლაზეთში, ლაზური, მაგრამ სხვა ხელოვნება შექმნეს, რომელმაც ამგვარი სურათი გამოკვეთა: 1. მხოლოდ ქართული – ლაზური, ნაზიარები თურქეთის მუჭაჯირულ – კლარჯულ, აჭარულ შემოქმედებას; 2. პონტოურ-შავიზღვისპირული, რომელიც ენათესავება ამ რეგიონის მრავალეთნიკურობით სახისმეტყველ შემოქმედებას. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ლაზები ცეკვას ჰორონს/ხორონს უწოდებენ.

---

---

საკვანძო სიტყვები: მუშაჯირები, ფოლკლორი, მრავალხმიანობა, საკრავები, საცეკვაო მოძრაობები, ქორეოგრაფია, ფერხული, აფხაზური, კლარჯული, საცეკვაო დიალექტი

## მუსიკალური ნაწილი

მუშაჯირი ლაზების მუსიკალური ფოლკლორი – ისტორიულ ლაზეთში რამდენიმე ექსპედიცია გიორგი კრავიშივილმა 2014 და 2022 წლებში მოაწყო, ხოლო მუშაჯირული ლაზეთი, როგორც ქართველი ეთნომუსიკოლოგების, ისე ქორეოლოგების მხრიდან, ამ დრომდე სრულიად შეუსწავლელი იყო. არ ვიცოდით მელოდიის ტიპები და საცეკვაო მოძრაობები, არც ის ვიცოდით, არსებობდა თუ არა ვოკალური მრავალხმიანობა და ისტორიული ლაზეთისაგან განსხვავებული სასიმღერო ჟანრები.

თუ თვალს გადავავლებთ ისტორიულ ლაზეთში ჯერ კიდევ 1917 წელს იოსებ ყიფშიძის ჩაწერილ სიმღერებს, დავინახავთ, რომ ყველა მათგანი ერთხმიანია.<sup>1</sup> მხედველობაში ვიღებდით ფაქტს, რომ იოსებ ყიფშიძე იყო ენათმეცნიერი და არა მუსიკოსი და ამიტომ შესაძლოა ვერ გამოევლინა მრავალხმიანობის კერები, მით უმეტეს, რომ პირველი მსოფლიო ომის მიმდინარეობის გამო საექსპედიციო მუშაობა შეზღუდული ჰქონდა. თუმცა, იმხანად რომ მრავალხმიანობა ჯერ კიდევ არსებობდა, ადასტურებს ჰასან ჰელიმიშისა და გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერ საქართველოს ლაზებში ჩაწერილი ცნობები ხოფაში ორხმიანი სიმღერების არსებობის შესახებ. ვიფიქრეთ, რომ 1877-78 და 1914-17 წლებში წასულ მუშაჯირთა კულტურაში არაერთი ძველი შრე იქნებოდა შემორჩენილი, მათ შორის ვოკალური მრავალხმიანობაც.

მიუხედავად იმისა, რომ მრავალხმიანობის კერების გამოვლენა ვერ მოხერხდა და მუშაჯირულმა ლაზურმა სიმღერამაც მხოლოდ ერთხმიანობა აჩვენა, მოპოვებული მასალა უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა როგორც ჟანრობრივი, ისე წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით. დადასტურდა, რომ ლაზური სიმღერების ის მელოდიები, რომლებიც ისტორიულ ლაზეთში ფართოდ არის გავრცელებული, უცვლელად გვხვდება მუშაჯირებშიც. ასეთ ნიმუშებში დაცულია ლაზური მელოდიკა, ფარული მრავალხმიანობა

---

1 კოკელაძე, ჭანური სიმღერები, 1936, #1370.

და ყველა ის ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც დამახასიათებელია ისტორიული ლაზეთის მკვიდრთა სიმღერებისათვის.

რაც შეეხება ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას: მოგვსენებათ, რომ ისტორიულ ლაზეთში გვხვდება როგორც პარალელური, ნიშანდობლივად კვარტული მრავალხმიანობა - რაც უცხოა ზოგადქართული მუსიკალური ენისათვის, ასევე ბურდონული მრავალხმიანობაც, რომელიც ორგანულად არის საერთოქართული მუსიკალური მრავალხმიანი ენის ნაწილი. პირველი ტიპის მრავალხმიანობა გვხვდება ქამანჩაზე, მეორე კი, გუდასტვირზე, რომელსაც აჭარასა და შავშეთში ჭიბონი, ტაოში ტიკი, რაჭასა და ფშავში გუდასტვირი/სტვირი და ლაზეთში გუდა ეწოდება.

მუჭაჯირ ლაზებშიც ველოდით სწორედ ამ საკრავებს, თუმცა, ქამანჩაზე დაკვრის კულტურა ბოლო ათწლეულებამდე მხოლოდ საფანჯას რაიონის ლაზებმა შეინარჩუნეს, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში მცხოვრები ლაზები კი მასზე არ უკრავდნენ და ორდუელების საკრავად მიიჩნევდნენ. სამწუხაროდ, არათუ დუზჯესა და აქჩაკოჯაში, არამედ, საფანჯაშიც კი, სადაც ბოლო დრომდე შემორჩენილი იყო ქამანჩის დაკვრის კულტურა, დღეს მხოლოდ ახალგაზრდები უკრავენ, მათ კი ლაზური ენა არ იციან და ძველი ლაზური დესტანების მაგივრად მელოდიურად საკმაოდ განსხვავებულ გირესუნტრაპიზონ-ორდუს სიმღერებს და ცეკვებს გვთავაზობენ.

ძველი ლაზური ლირიკული სიმღერები ქამანჩის თანხლების გარეშე ჩავიწერეთ. რაც შეეხება გუდას, მასზე დაკვრის ტრადიცია, როგორც ჩანს, გაცილებით ადრე დაიკარგა, ამიტომ საფანჯაში ის არც შეგვხვდრია, დუზჯესა და აქჩაკოჯაში კი, მასზე მხოლოდ ჰემშინები (გამუსულმანებული სომხები) უკრავენ.

მუჭაჯირ ლაზებში გავრცელებულია აკორდეონი, რომელსაც მუზიკას უწოდებენ. ლაზების თქმით, ეს საკრავი მათ ჩერქეზებისა და აფხაზებისაგან შეითვისეს. მართლაც, მასზე სრულდებოდა აფხაზურ-ჩერქეზული მრავალხმიანი სტილის მელოდიები. ლაზური სიმღერების სათანხლებოდ ეს საკრავი არ გამოიყენებოდა.

ისტორიული ლაზეთის მსგავსად, მუჭაჯირებშიც დღემდეა შემორჩენილი ლირიკული, ნადური (ყანის თოხნის), ძროხის წველის, სამგლოვიარო, სათამაშო, ამინდის სამართავი და სააკვნო სიმღერები.

მუჰაჯირმა ლაზებმა იციან პატარძლის გამოსაყვანი სიმღერები „გელინო“ და „გელინი“. ეს სიმღერები მელოდიურად ბორჩხის კლარჯულ სოფლებში გავრცელებული ვარიანტებია. შესაძლებელია, ისინი გავრცელებული ყოფილიყო ჩხალას ხეობაში, საიდანაც მუჰაჯირად წავიდნენ ლაზების უდიდესი ნაწილი და რომელი ხეობაც ბორჩხის კლარჯული სოფლების მეზობლად მდებარეობს.

მეთევზეობა-მენავებობასთან და ნაოსნობასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომლებიც გავრცელებულია ისტორიულ ლაზეთში, გვხვდება მხოლოდ აქჩაკოჯას ლაზებში, რადგან ისინი შავი ზღვის ლაზური სოფლებიდან წამოვიდნენ და დღემდე შავ ზღვასთან ახლოს ცხოვრობენ. მაგრამ ეს სიმღერები არ შეიძლება განვიხილოთ შრომის სიმღერებად, რადგან სრულდება არა უშუალოდ თევზჭერის ან ნაოსნობის დროს, არამედ მათ სიტყვიერ ტექსტებში მხოლოდ საუბარია ამ პროცესის შესახებ. ამგვარად, ეს ლირიკული სიმღერებია.

პირველად დავაფიქსირეთ ძროხის წველის ნიმუში. ასევე თურქეთის ლაზეთში პირველად ჩავიწერეთ მამაკაცის მიერ შესრულებული დატირება. აქამდე მამაკაცის დატირების მხოლოდ ორი ნიმუში იყო ჩვენთვის ცნობილი, ისიც საქართველოში მცხოვრები ლაზების შესრულებით. საზოგადოდ, მამაკაცთა დატირება, როგორც ლაზებში, ისე მთლიანად სამუსლიმანო საქართველოში, ძალზე იშვიათია. ამასთანავე, ჩავიწერეთ ქალთა დატირებები და აკვნის ნანები, შრომის, ლირიკული და სათამაშო სიმღერები, რომლებიც სხვადასხვა წლებში ისტორიულ ლაზეთშიც არაერთხელ ჩავიწერია.

ექსპედიციამ აჩვენა, რომ ისტორიულ ლაზეთში გავრცელებული ნიმუშების ნაწილი მუჰაჯირებში დავიწყებულია. მაგ.: ქორწილის სუფრაზე სურსათ-სანოვავის მოსათხოვი სიმღერა „თირამოლა“/„ჰეიამოლა“ მუჰაჯირ ლაზებს არ ახსოვთ. სიმღერა „ვაჰაჰაი“ კი, რომელიც გავრცელებულია როგორც ბორჩხა-ხოფა-არქაბის ხეობებში (ისტორიული ლაზეთი), ისე საფანჯას და აქჩაკოჯას მუჰაჯირ ლაზებში, დუბჯეს მუჰაჯირ ლაზებში დავიწყებულია.

რაც შეეხება ლაზურ ფერხულებს, მუჰაჯირი ლაზები ძირითადად ასრულებდნენ „უჩაიალს“/„უჩაიაქს“, „გელინს“, „კასაბ ოინს“, „ჯილველოს“, „დიკ ჰორონს“, „ვაჰაჰაის“. ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ „ჯილველო“ და „ვაჰაჰაი“ არის დამახასიათებელი ისტორი-

ული ლაზებისათვის. საინტერესოა, რომ „ჯილველო“ და „ვაჰაჰაი“ უსაკრავოდ სრულდებოდა, დანარჩენს კი, რომელსაც სიტყვიერი ტექსტი არ ჰქონდა ანდა სრულდებოდა თურქულად, მღეროდნენ ან უსაკრავოდ, ანდა ქამანჩის თანხლებით.

**მუჰაჯირი კლარჯების მუსიკალური ფოლკლორი.** მუჰაჯირ კლარჯებში მუსიკოლოგიური ექსპედიცია პირველად გიორგი კრავეიშვილმა 2017 წელს ჩაატარა. იმხანად მის მიზანს წარმოადგენდა არამხოლოდ ზოგადად გავრცელებული ყველა ჟანრის ნიმუშების, არამედ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებული სეკუნდური ტიპის ვოკალური ორხმიანების ჩაწერაც. თუმცა, 2017 წლისგან განსხვავებით, 2023 წელს ორ ხმაში სუფთად მღერა მუჰაჯირებს უკვე შესამჩნევად გაუჭირდათ.

მიუხედავად იმისა, რომ ფერხულები სრული სახით მხოლოდ ერთ სოფელში ჩავიწერეთ, ექსპედიცია კლარჯებთან ნაყოფიერი გამოდგა, რადგან გამოვავლინეთ ჩვენთვის სრულიად უცნობი რამდენიმე ნიმუში. ასევე აღმოვაჩინეთ, რომ 2017 წელს ჩაწერილ ზოგიერთ სიმღერას („ნარიდანა“, „მაშალა“, „გელინო“) საფერხულო ნაწილი შემოუნახავს. „რინა“, თავისი როგორც ქორეოგრაფიული ისე მუსიკალური ხაზით, შეთვისებულია აფხაზებისაგან. „აურაშა“ კი საერთო ქართულ-აფხაზური ნიმუშია თავისი მუსიკალური სტილისტიკით. აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებულია აკორდეონი, მუჰაჯირებს კი საერთოდ არ აქვთ საკრავიერი კულტურა. მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზები და კლარჯები გვერდი-გვერდ სოფლებში ცხოვრობენ და აფხაზურ „რინას“ და „აუ, რაშას“ კლარჯებიც ასრულებდნენ, ლაზებისაგან განსხვავებით, კლარჯებს აფხაზური „მუზიკა“ არ შეუთვისებიათ.

ისტორიულ კლარჯეთში გავრცელებული ფერხულები „ჟუჟუნელა“ და „ტირინი“ მუჰაჯირ კლარჯებში დავიწყებულია. არ დასტურდება ართვინში გავრცელებული ცეკვები („ართვინ ბარი“, „სარი ჩიჩეკი“ და ა. შ.). ნაცვლად ამისა, მუჰაჯირებში გავრცელებული „ღორის კუკულ იავ ნანი“ ისტორიული კლარჯეთის მკვიდრებმა არ იციან. მხოლოდ „ვოჰოჰოი“/„ვაჰაჰაი“ გვხვდება ორივე კლარჯეთში, თუმცა ისტორიულ კლარჯეთში მისი ჩაწერა 2022 წელს ძალიან რთული აღმოჩნდა, რაც შარშანდელმა ექსპედიციამ, რომელშიც ქორეოგრაფი გიორგი ალიმბარაშვილი მონაწილეობდა, დაადასტურა. მუჰაჯირ კლარჯეთში, ბუნებრივია, დავაფიქ-

სირეთ სხვადასხვა ჟანრის ის ნიმუშებიც, რომლებიც 2017 წელსაც გვექონდა ჩაწერილი.

**მუჰაჯირი აფხაზების მუსიკალური ფოლკლორი.** თუკი ლაზები-სა და კლარჯებისათვის დამახასიათებელია წრიული ფერხულები, აფხაზებში უმეტესად გავრცელებულია ქალ-ვაჟის ცეკვა, რომელიც სრულდება სიმღერის, აკორდეონის (აფხაზურად მიზირკან) და ხის დიდ ფიცარზე ძელის დაკვრის თანხლებით. ასეთ ნიმუშებს უმეტესად ეწოდება „აფსუა ქოშარა“. „აუ, რაშა“ წრიული ფერხულია და სიმღერით, საკრავის გარეშე სრულდება, „რინა“ კი – აკორდეონისა და სიმღერის თანხლებით, მას ასრულებს ან ქალ-ვაჟი, ანდა წრიული ფერხული, რომლის შიგნითაც ცეკვავს ქალ-ვაჟი. რაც შეეხება ხემიან აფხარცას და ჩასაბერ აჭარპანს, თურქეთის აფხაზებში ის გამქრალია. სამაგიეროდ, საქართველოს აფხაზეთში არ გვხვდება ხის ძელებით დაკვრის ტრადიცია.

თურქეთის აფხაზებში მამაკაცთა სამგლოვიარო სიმღერას „აზარ“ ჰქვია. ტერმინი „აზარ“ ქართული „ზარიდან“ გამომდინარეობს. ამინდის სამართავ რიტუალს და მის თანხლებ სიმღერას „ძივავა“ ეწოდება. ბავშვების სათამაშო ჰანგს „წიწი-კვაკვა“/„წიწი-ყვავა“ ჰქვია. ანალოგიური სახელწოდებით თამაში დასტურდება სამეგრელოსა და ლაზეთში, მათ შორის მუჰაჯირებშიც. შესაბამისად, ტერმინოლოგიის დონეზე თურქეთის აფხაზებში ქართული შრე ნათლად არის, თუმცა საკუთრივ მუსიკაში, „აუ, რაშას“ გარდა, ის ვეღარ ვლინდება.

საკრავებთან დაკავშირებით თურქეთის მუჰაჯირ აფხაზებში, კლარჯებში, ლაზებში თუ აჭარლებში იგრძნობა ერთიანი დინამიკა – მუჰაჯირებში რეალურად გამქრალია უძველესი ჭიბონი, ამის მიზეზი უნდა იყოს მუჰაჯირობის სიმძიმე. ინსტრუმენტის დამზადებისა და გამოყენების ტრადიციის დაკარგვა. ალბათ ამიტომაც არის, რომ თვით ინეგოლის სოფელ ჰაირიეშიც კი ჭიბონი 1960-იან წლებში მხოლოდ ერთ პიროვნებას ჰქონდა. ფაქტია, რომ მოგვიანებით გავრცელებულმა აკორდეონმა დაიკავა არამართო მუჰაჯირების, არამედ საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე დარჩენილი ქართველობის მუსიკალური ყოფის მნიშვნელოვანი ნაწილი.

## ქორეოგრაფიული ნაწილი

მუჭაჯირობა საქართველოში ძირითადად თავს დაატყდა მაჰმადიანურ, ისლამის აღმსარებელ მოსახლეობას. მე-19 საუკუნის განმავლობაში საქართველოდან იძულებით გადასახლების მტკივნეული პროცესი რამდენიმე ეტაპად მიმდინარეობდა. მეფის რუსეთისა და თურქეთის პოლიტიკური ინტერესების კვეთისა და ჭიდილის ერთ-ერთ ცხელ წერტილად აფხაზეთიც იქცა. აფხაზეთიდან თურქეთში მიგრაციის პირველი ეტაპი მოიცავდა 1867 წლის შემდგომ პერიოდს, ხოლო მეორე – მასობრივი გადასახლების ტალღა რუსეთ-თურქეთის 1877-1878 ომის წლებში, 1877 წელს განხორციელდა.

ეპოქალური მნიშვნელობის მოვლენების პარალელურად, რომელთა ქოლგის ქვეშ ამა თუ იმ ეთნოსის სოციალურ-კულტურული მოვლენები ვითარდება, ხალხური შემოქმედებაც იცვლება. რაში მჟღავნდება ცვლილება? – იცვლება შინაარსი, ჟანრი, ფორმა. ფოლკლორი ერთგვარი წყაროცაა ისტორიოგრაფიისათვის, მასში ილექება საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენები, გადმოგვცემს მის ხასიათსა და დამოკიდებულებას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, რეფლექსირებს იმგვარად, როგორი სიმწვავეთაც მან ესა თუ ის ამბავი აღიქვა და განიცადა.

**მუჭაჯირი აფხაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი.** უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ თურქეთის აფხაზებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც თავად თქვეს, „ჩვენ ყველაფერი შევინარჩუნეთ, რაც საქართველოს აფხაზეთიდან წამოვიღეთ“, უცხო აღმოჩნდა ის ქორეოგრაფიული ნიმუშები, რომლებიც აფხაზური ცეკვების სახელითაა ჩვენთვის ცნობილი. „შარათინის“, „აიბარკრა შარათინის“, „ლაღზინის“, „აღზანის“, „აბასტას“ და ა.შ. შესახებ მათ არც სმენიათ, არც „ატლარჩობის“ სახელით ცნობილი მონუმენტური ხალხური ტრადიცია-რიტუალი გაუგონიათ. ასევე უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ერთსა და იმავე ფოლკლორულ ნიმუშზე ეთნოფორებისაგან განსხვავებულ ინფორმაციას ვიღებდით, რაც დაკავშირებულია აღნიშნული ნიმუშის გავრცელების გეოგრაფიასა და ისტორიულ მეხსიერებასთან. ეთნოფორებთან შეხვედრისას ვცდილობდით აღნიშნულის დასახელებისას შეგვედარებინა იქაური და აქაური ფოლკლორული შემოქმედება. აღმოჩნდა,



რომ მათთვის ნაცნობია ფერხული „აუ, რაშა“, ხოლო საკულტო-საყოფაცხოვრებო ქმედებებიდან აფხაზური „აზარი“ და წვიმის გამოსათხოვარი რიტუალი „ძივავა“, ისიც თოჯინას გარეშე.

თურქეთის აფხაზების ფოლკლორული ქორეოგრაფიული მემკვიდრეობა შედგება შემდეგი ნიმუშებისაგან: 1. ფერხული „აუ, რაშა“, 2. „ნარინა“ ვარიანტებით – საფერხულო და წყვილად საცეკვი, 3. დუეტური „აფსუა ქოშარა“.

ფერხულ „აუ, რაშას“ შესახებ საინტერესო იყო კლარჯი ქალბატონის, სოფელ სერვეთიედან (არხვა), 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯის ისტორიული მეხსიერებისა და შთაბეჭდილების გამოარება. მისი გადმოცემით, ფერხულს „აუ, რაშა“ აფხაზი მამაკაცები და ქალები ერთად ასრულებდნენ, კიდეც მღეროდნენ, კიდეც ფერხულობდნენ, ძირითადად ცეკვავდნენ ქორწილში. ფერხულის ტექსტი თურქული იყო, მაგრამ, როგორც ეთნოფორი გადმოგვცემს, ტექსტის შინაარსი სამშობლოსთან განშორების სევდასა და სამშობლოში დაბრუნების სურვილს გამოხატავდა. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ თურქული ტექსტი არა მხოლოდ აფხაზურ, ქართულ და ლაზურენოვან საფერხულო ტექსტებსაც გადაეფარა და ავთენტური ტექსტის სრულად მცოდნე დღესდღეობით ძნელი მოსაძებნია.

თავად მუჰაჯირი აფხაზი ეთნოფორები კი, იმისათვის, რომ ბუსტად წარმოგვედგინა აღწერილი, ამბობდნენ, რომ „აუ, რაშა“ „გურჯულ“ (ქართულ) ფერხულებს ჰგავსო. მართლაც, „აუ, რაშას“ საფერხულო სვლა რიგი ქართული (კლარჯული) ფერხულების იდენტური აღმოჩნდა.

„აუ, რაშა“ წარმოადგენდა სინკრეტულ, წრიულ ფერხულს ქალთა და ვაჟთა შემადგენლობით, ინსტრუმენტის გარეშე – ვოკალური თანხლებით, მეფერხულეთა ხელბმა – მკლავგამოდებული (ხელმკლავი), ბრუნავდა მარჯვნივ (საათის ისრის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით), მასაც, ისევე, როგორც ქართულ ფერხულებს ჰყავდა საფერხულო ტექსტის მთქმელი, რომელსაც ფერხულის მონაწილეები პასუხობდნენ გლოსოლალიით „აუ, რაშა“. საფერხულო მოძრაობა: მოძრაობა მიჰყავს მარჯვენა ქვედა კიდურს, მარცხენა საყრდენი კიდურის ფუნქციით შემოიფარგლება. 1. მარცვალზე „აუ“ – მარჯვენა იდგმება წრის მოძრაობის მიმართულებით და ცენტრისაკენ, ამავე დროს მარცხენა ფეხი სცილდება იატაკს; 2. მარცვალზე „რაშა“ – მარცხენა ფეხი იდგმება წრის ხაზ-

ბე, მარჯვენა აიწევა ჰაერში; 3. შემდეგ მარცვალზე – ისევ მარჯვენა ფეხი აგრძელებს მოძრაობას – მხოლოდ მარჯვნივ და უკან; 3. მომდევნო მარცვალზე მარცხენა ფეხი ისევ იდგმება წრის ზოლზე. წრის შიგნით დუეტის ან ცალად შემსრულებლის შემთხვევაში ფერხული დგება და უკრავს ტაშს.

დღესდღეობით, თურქეთის მუჰაჯირულ სოციალურ სივრცეში გავრცელებულია და აქტიურად სრულდება, განსაკუთრებით ქორწილებში, წყვილური ცეკვა ქალ-ვაჟის მონაწილეობით „აფსუა ქოშარა“, „აფსუა“ – აფხაზური, „ქოშარა“ – „ცეკვა“. ცეკვა სრულდება გარმონ/აკორდეონის თანხლებით, ხოლო საცეკვაო ლექსიკა აგებულია წრის გარშემო დავლით სვლაზე, მსუბუქ ფეხმონაცვლეობით წახტომებზე, ჩაკვრებზე, ქალ-ვაჟის ერთმანეთის შემოვლაზე, ქვედაშვებული მკლავების წინ და უკან მოძრაობაზე.

„ნარინას“ ოთხი ვარიანტი გამოვლინდა, მათ შორის ქართული ტექსტით, რაც იმის მაუწყებელია, რომ მას კლარჯი მუჰაჯირების სოციალურ სივრცეშიც ფართო გავრცელება ჰქონდა. რიგი ეთნოფორებისა „ნარინას“ ქართულადაც თვლიდა, ფეხით შესასრულებელი საცეკვაო სვლაც ამის დასტურს წარმოადგენს, მაგრამ მუსიკალურმა ნაწილმა ამ შემთხვევაში წარმომავლობის გარკვევისათვის გადამწყვეტი როლი შეასრულა.

I. ორი წრიული საფერხულო – 1. ხელჩაუბმელი ტაშით, მოძრავი პირისახით წინ, საფერხულო წრის მიმართულებით (კორპუსი ასრულებს ნახევარბრუნს წრის შიდა და გარე მიმართულებით) 2. იმავე წრის შიგნით შემსრულებლების დამატებით,

II. ქალ-ვაჟის წყვილად საცეკვი ვარიანტები. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ქალ-ვაჟის დუეტი შემსრულებელთა სიმრავლის შემთხვევაში არა წყვილური, არამედ მასობრივი ცეკვის ფორმას იღებდა წყვილურობის პრინციპის შენარჩუნებით. წყვილად ცეკვის ვარიანტებში გვაქვს ქალ-ვაჟის ხელბმა – 1. ქალის მარცხენა ხელი ვაჟის მარჯვენა ხელზე წინმკლავის პოზიციაში ან ნეკებით ბმული. 2. ხელჩაუბმელი.

„ნარინას“, როგორც მასობრივ, ის წყვილურ საცეკვაო ნიმუშებს აქვს ერთგვაროვანი სამოძრაო ნაგებობა – მოძრაობას აქვს წინ წასვლისა და უკან დაბრუნების კომპოზიციური სტრუქტურა. სვლა იწყება მარჯვენა ფეხით: მარჯვენა ფეხი წინ და ოდნავ გვერდზე, მარცხენა უკან მარჯვენასთან ახლოს დაიდგმება, შემდეგ

მარჯვენა უკან დგამს ნაბიჯს და მარცხენა რჩება წინ. წამყვანია მარჯვენა ფეხი, მარცხენა ფეხი თითქოს „დამხმარეს“ ამპლუაშია, რადგან მასზე სიძიმე გადადის მარჯვენა-წამყვანის გამოსათავისუფლებლად.

**მუშაჯირი კლარჯების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი.** კლარჯ მუშაჯირთა დასახლებებს უმეტესად მარმარილოს ზღვის რეგიონში ვხვდებით. კლარჯების სოფლებისათვის დამახასიათებელია საქართველოს ძველი ტოპონიმის შენახვა და შიდა მოხმარებით – თურქული სახელის პარალელურად – გამოყენება. მაგ: „ქოჯაელის ილის სოფელ ჰამიდის ერქვა ბორჩხა, მამურიეს – მურკვეთი (გოლჯუქის ილჩე). საქარიას ილის სოფელ ბიჩქათიქს – ქართლა (კარტლა), გუნდოლანს – ზომოთა ხატილა, ფინარლის – ავანა (ჰენდექის ილჩე) და ა.შ. (ჩოხარაძე, 2016(1): 86)“.<sup>2</sup>

თურქეთის სიღრმეში გადასახლებულებმა ქართული ენა ავად თუ კარგად აქამდე შეინარჩუნეს. ექსპედიციის ფარგლებში კლარჯ მუშაჯირებთან ქართულ ენაზე კომუნიკაციას ვახერხებდით ძირითადად ხანში შესულ ეთნოფორებთან, ახალგაზრდებთან კი, თურქული ენის დახმარება გახდა საჭირო.

წმინდა ქართული საცეკვაო ფოლკლორული ნიმუშებიდან კლარჯ მუშაჯირთა საცეკვაო შემოქმედებაში გამოიკვეთა: „ჯიღველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინო“, „ო, ჰო ჰოი“/„ო, ჰოი“, „ვაი, ჰაი ჰაი“, „ღორის კუკულ იავნანი“. ყოველი ზემოჩამოთვლილი ფერხულია. ცალსახად უნდა აღინიშნოს, რომ კლარჯ მუშაჯირთა ფოლკლორული ტრადიციები ძველ დროში ქალ-ვაჟის წყვილად ცეკვას არ იცნობდა: „წყვილად ქალები, კაცები ან ქალი და მამაკაცი, ასე არ სრულდებოდა, მხოლოდ ფერხულები გვექნდა. ჩვენ ფერხულებს ვამბობდით, მოდი ვიფერხულოთ, სამა და ცეკვა არ ვიცოდით. სამა სხვა ქართველებმა იცოდნენ, აჭარლები იტყოდნენ“ – აგვისხნა 76 წლის ჰიდაეთ ქესიჯიმ, სოფელ სერვეთიედან (არხვა). ქალისა და მამაკაცის წყვილად ცეკვა თურქულ „ჩივთეთელს“ ახასიათებს.

ფერხულებიდან: „ჯიღველო“, „ჟუჟუნელა“, „ნარიდანა რიდანა“, „გელინი“, „გელინო“, „ღორის კუკულ იავნანი“ სხვადასხვა მელოდიაზე სრულდება სხვადასხვა ტექსტით, სინკრეტული, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე, ყველა წრიულია და ძირითა-

2 ჩოხარაძე, ფალავა, ფარტენაძე, 2020, გვ. 158.

დად ბრუნავს მარჯვნივ. ისინი ერთგვაროვანი კომპოზიციისა და საცეკვაო ლექსიკის მატარებელი ნიმუშებია, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლების ასინქრონულობით – დროდადრო აცდენა-დამთხვევის დამახასიათებელი სურათით: 1 ვარიანტი – პირისახით წრის ცენტრისაკენ. – მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი მარჯვნივ – მარცხენას გაქნევა წინ, ნაბიჯი მარცხნივ მარცხენა ფეხით – მარჯვენა ფეხის გაქნევა წინ, ორი ნაბიჯი საფერხულო წრის მოძრაობის მიმართულებით. ან შესაძლოა ჯერ ორი ნაბიჯი შესრულდეს და შემდეგ „გაქნევი“. ამ საფერხულო სვლის დროს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ფრაზები ერთმანეთს მორიგეობით სცდება და ემთხვევა. მკლავები ხელჩაბმული მოძრაობს წინ და უკან გამართულ მდგომარეობაში ან კოშკურა პოზიციაში ირხევა ზევით და ქვევით; 2 ვარიანტი – პირისახით წრის ცენტრისაკენ, ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით წინ – წრის შუაგულისაკენ და მარცხენა თავისუფლდება, დაბრუნება მარცხენა საყრდენ ფეხზე, გამოთავისუფლებული მარჯვენა დგამს უკან ნაბიჯს და მარცხენა თავისუფლდება, დაბრუნება ისევ მარცხენა ფეხზე. მარცხენა ფეხი მარჯვენას მოძრაობისას, რომელიც ფერხულის გადაადგილებას განსაზღვრავს, ფაქტობრივად, საყრდენის ფუნქციით შემოიფარგლება. ეს საფერხულო სვლა აფხაზური ნიმუშების ძირითადი გამომსახველობითი საცეკვაო ლექსიკაა. ამ ვარიანტის შესრულებისას მუსიკალური და ქორეოგრაფიული მუხლები ყოველთვის ერთმანეთს ემთხვევა და ასინქრონულობას ადგილი არ აქვს. მკლავები კი ხელჩაბმულია და მარჯვენა ფეხის წინ გადაადგმისას პარალელურად წრის ცენტრისაკენ კონცენტრირდება.

თუ ზემოჩამოთვლილი ფერხულები ქალთა, მამაკაცთა ან შერეული შემადგენლობით სრულდებოდა, „ო, ჰოი“ და „ვაი, ჰაი, ჰაი“ ცალსახად მამაკაცთა რეპერტუარიდანაა, გამოირჩევიან დინამიკურობითა და მოძრაობა-ილეთთა სიმკვეთრით.

„ო, ჰოი“ სრულდება მამაკაცების მონაწილეობით, მრგვალი ფერხული, მოძრაობს მარცხნივ, ე.წ. საათის ისრის მიმართულებით, მონაწილენი დგანან პირისახით წრის ცენტრის მიმართულებით. ფაქტობრივად, ამ ფერხულისა და „ჯილველოს“ საფერხულო სვლა დასაწყისში, რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში იდენტურია, მხოლოდ მოძრაობა იწყება მარცხენა ფეხით, რომელიც განაპირობებს წრის მარცხნივ გადაადგილებას. „ო, ჰოი“, ამბობს ფერხუ-

ლი შესავალში რამდენჯერმე, ჩამომთვლელი პასუხობს ტექსტით, ყოველ საწყის თვლაზე – „ერთი“ მარცხენა ფეხის წინ, წრისაკენ ჩადგმას, მარჯვენა ფეხის მის გვერდით – ოდნავ უკან დადგმასა და მტევანჩაბმული მკლავების წრის ცენტრისაკენ მიმართვას ახლავს „ო, ჰოი“. რამდენიმე ტაქტის შემდეგ სურათი იცვლება: ფერხული განაგრძობს მოძრაობას მარცხენა ფეხის გადადგმით გვერდზე, რომელსაც მარჯვენა ფეხს მიადგამს იმავე ტემპო-რიტმში, მკლავები იდაყვში მოხრილი, ისევ მტევანჩაბმული პოზიციით, იწყებს მოძრაობას მეფერხულეთა ტორსის წინ – მარჯვნივ და მარცხნივ გადახრით. შემდეგ ფერხული ისევ ცვლის გამომსახველობას და უბრუნდება საწყის სურათს მხოლოდ რამდენიმე ტაქტის განმავლობაში, ამის შემდგომ იკრებს ძალას და იწყებს მოძრაობას მარჯვნივ, საწინააღმდეგო მიმართულებით – ამჯერად უკვე აწეული მტევანბმული ხელებით და ნახტომებიანი ნაბიჯებით: მარჯვენა ფეხით ნახტომი მარჯვნივ პირისახით წრისაკენ, ნახტომი მარცხნივ პირისახით წრისაკენ, შემდეგ ორი ნახტომიანი ნაბიჯი – მარჯვენა/მარცხენა ფეხით მარჯვნივ წინ, წრის მოძრაობის მიმართულებით. მოძრაობებსა და სურათიდან სურათზე გადასვლას ყუმანდაჯი „ყუმანდა“ – ბრძანებით გასცემს.

„ვაი, ჰაი, ჰაი“ დელი ჰორონსაც უწოდებენ. სწორედ ეს ფერხული, მუსიკალური რიტმიკის თვალსაზრისით, იმეორებს საქართველოში დაცულ „ხორუმთა“ სტრუქტურას. მამაკაცების მონაწილეობით საფერხულო წრე გადაადგილდება მარცხენა მხარეს, ე.წ. საათის ისრის მიმართულებით, ხელჩაბმა მტევნებით, პირისახით წრის ცენტრისაკენ, მკლავები მოძრაობს წინ და უკან – წრის ცენტრისაკენ და გარეთ. თავდაპირველად რამდენიმე ტაქტი, შესაძლოა, მკლავების მოძრაობის გარეშე, მხარიმხარმიბჭენილებმა დაიწყონ მოძრაობა, შემდეგ კი მკლავებიც ერთვება. საფერხულო სვლა სრულდება ამგვარად: მოძრაობას იწყებს მარჯვენა ფეხი მიწაზე აქცენტირებული დაკვრით თვლაზე „ერთი“, რომელსაც ახლავს მცირე „ვიბრაცია“, ამავე დროს თვლაზე „ორი“ მარცხენა ფეხი იწევა და გაიქნევა წინ, წრის შუაგულისაკენ ჰაერში, თვლაზე „სამი“ მარცხენა ფეხი იდგმება მარცხნივ. „ვაი, ჰაი, ჰაი“ – ამბობს ფერხული მარჯვენა ფეხის დაკვრისას, მორიგ ჯერზე მარჯვენას დაკვრისას ტექსტის სტრიქონს ამბობს ჩამომთვლელი, შემდეგ ისევ ფერხული და ა.შ. იმავე გამომსახველობით, მხოლოდ უკან

გადაადგილებით წრე ფართოვდება და იშლება, მკლავები კი ზემკლავში ადის მტევანბმული პოზიციის შენარჩუნებით და მცირე ამპლიტუდით ზევით-ქვევით რიტმულად მოძრაობს. მოულოდნელად იცვლება სურათი – ყუმანდაჯის ყუმნადაზე ხორუმის „ფარულა“ სვლის მსგავსი მოძრაობით ფერხული იცვლის მიმართულებას, მიემართება მარჯვნივ, შემდეგ მეფერხულები ხელს გაუშვებენ ერთმანეთს, გადადიან ცალჩოქბჯენში და წრეში შემოსულ სოლისტს ტაშს უკრავენ. სოლისტი ცეკვის დასრულებისას ისევ წრეში ჩადგება, ფერხულიც თავდაპირველ სურათს უბრუნდება, რამდენიმე ტაქტის შემდეგ ერთს კიდევ „გაიბრძოლებს“ იმავე მოძრაობების უფრო დინამიკურად, ხტომით შესრულებით და ბოლოს შეძახილის – „ერთობლივი შეყვივლებით“ ამთავრებენ ფერხულს.

მამაკაცთა დინამიკურ ფერხულებს ორი „მეთაური“ ჰყავს – „ჩამომთვლეელი“, რომელიც საფერხულო ტექსტს ამბობს და „ყუმანდა“, რომელიც ბრძანებას გასცემს მეფერხულეთა მოძრაობებისა და ილეთთა ნაირგვარობის კარნახით. სწორედ „ყუმანდა“ აწესრიგებს რიტმსა და მოძრაობათა სინქრონულობას ფერხულში, რომელსაც არც ინსტრუმენტული თანხლება გააჩნია და არც გამოკვეთილი მელოდიურობა, რადგან ტექსტის მთქმელის „შემოქმედება“ უფრო რეჩიტატიულია, ვიდრე მელოდიური.

მუჰაჯირი ლაზების ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. ისტორიული ლაზეთი ორ ნაწილადაა გაყოფილი, მისი ერთი – მცირე ნაწილი საქართველოს, ხოლო მეორე – დიდი, თურქეთის შემადგენლობაშია.

ლაზეთი საქართველოს შემოუერთდა პირველად ხოფა-ლიმანის საზღვრით: „რუსეთ-ოსმალეთის 1877-1878 წლების ომის შემდეგ საზღვარი ლიმანსა და ხოფას შორის მოექცა – კოფმიშთან. ჩხალის ხეობა, სარფი, მაკრიალი და ლიმანი რუსეთის შემადგენლობაში აღმოჩნდა, დანარჩენი ნაწილი ლაზეთისა – თურქეთს დარჩა“.<sup>3</sup> ბუნებრივია, მუჰაჯირობის პირველი ტალღა სწორედ რუსეთის ფარგლებში მოქცეული ტერიტორიის მოსახლეობას შეეხო. განსაკუთრებით, როგორც ჩანს, ჩხალის ხეობას.

მუჰაჯირობის მეორე ტალღა კი უკვე პირველ მსოფლიო ომს უკავშირდება: „ტრაპიზონის ალების შემდეგ (1916 წელს) რუსულმა არმიამ ტრაპიზონს იქით, ტირებოლუს (თირებოლუ) მიაღწია და

<sup>3</sup> ჩოხარაძე, თანდილავა, ფალავა, სარფი, 2015, გვ. 207.

მდინარე ჰარშით ჩაისთან შეჩერდა. ხსენებულ მოვლენას მოჰყვა სწორედ მუჰაჯირობის საკმაოდ ფართომასშტაბიანი ტალღა შავიზღვისპირეთში (ოზთურქმენი, 2010: 27). ომის დასრულების შემდეგ წასულთა ნაწილი დაბრუნდა, ნაწილიც ახალ საცხოვრებელს შერჩა“.<sup>4</sup>

1921 წელს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, „რუსეთ-ოსმალეთის სასაზღვრო სოფლად დასახელდა სარფი“.<sup>5</sup>

ღამ მუჰაჯირებთან თურქეთის სიღრმეში მუშაობისას პირველი, რაც ექსპედიციის წევრთა ინტერესის სფეროს წარმოადგენდა, გახლდათ ის, თუ რა ინფორმაციას ფლობდნენ ისინი ქართულ-ლაზური ფოლკლორული შემოქმედების შესახებ, იცნობდნენ თუ არა ძველ ლაზურ ცეკვებს. ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი საცეკვაო და საცეკვაო-მუსიკალური ნიმუშებიდან: „ლიტიტი“, „ვაჰაჰაი ნანა“, „უჩა ბიტი“, „წულე ბოზო“, „თირა-მოლა“, „ჭუტა ნუსა“, „თოლი მონი კულანი“, „ფათქალი დო იბირი“, „ელა, ქომოხდი, ელა“, „ფელუკა იექელონი“, „რაკანის მოთ გელახე“, „მაგიდაზე საცეკვი ჰორონი“, „ბეინების ცეკვა“, „კულანი ჩიჩქუ-ჩიჩქუ“, „ხორუმი“, „ოთირთინონი“, „მხუჯიში“, „ლაზეფემ ოხორონუ“, მათთვის არც ერთი აღმოჩნდა ნაცნობი. როგორც კვლევამ დაადასტურა, მათ თურქეთის ლაზეთში, ლაზური, მაგრამ სხვა ხელოვნება შექმნეს, რომელმაც ამგვარი სურათი გამოკვეთა: 1. მხოლოდ ქართული - ლაზური, ნაზიარები თურქეთის მუჰაჯირულ - კლარჯულ, აჭარულ შემოქმედებას; 2. პონტოურ-შავიზღვისპირული, რომელიც ენათესავება ამ რეგიონის მრავალეთნიკურობით სახისმეტყველ შემოქმედებას. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ლაზები ცეკვას ჰორონს/ხორონს უწოდებენ.

ეთნოფორების გადმოცემით, აქ წმინდა ლაზური ფერხულებიდან იცოდნენ „ჯილველო“, „ვაჰაჰაი“ (აქვე ვიტყვი, რომ კლარჯები გამოთქვამენ „ვაი, ჰაი, ჰაი“ ფორმით, ლაზებში მეტად ერთიანი ტერმინი – „ვაჰაჰაი“ ან „ვაჰაჰეი“), „გელინი“, „გელინო“, „ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰეი“. უნდა აღინიშნოს, რომ აღნიშნული ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ნიმუშები კლარჯული და აჭარული („ჩუქუ, ჩუქუ ვაჰაჰეი“ – აჭარული „ო, ჰოის“ ვარიანტი) ფერხულების ლაზურენოვანი ანალოგებია მცირეოდენი ვარიანტული განსხვავებებით.

<sup>4</sup> ფალავა, ცინცაძე, ბარამიძე, კლარჯეთი, 2016, გვ. 246.

<sup>5</sup> ჩოხარაძე, თანდილავა, ფალავა, სარფი, 2015, გვ. 209.

„გელინის“ (და არა „გელინო“) ვარიანტი, რომელიც ლაზურად წაიმღერა და მოტივის შესახებ ინფორმაცია მოგვაწოდა ქალბატონმა ნურმანმა, აღნიშნა, რომ „გელინი“, მრგვალი, წრიული ფერხული, სრულდებოდა მხოლოდ სიმღერის თანხლებით. ფერიჰამ კი, საფერხულო მოძრაობის ჩვენებით, ფერხულის სრული სურათის აკინძვის საშუალება მოგვცა. „გელინის“ მოტივზე შესრულებული ხორონი ეთნოფორებისავე დასახელებული საცეკვაო მოძრაობით – „ბასმით“ – სრულდებოდა, ქვედა კიდურების ძლიერი დაკვრა ახლდა ყოველ ნაბიჯს. ამიტომ, ამ ხორონს ზოგადად „ბასმა ხორონიც“ შეიძლება ვუწოდოთ: პირისახით წრისაკენ, ხელჩაბმული მეფერხულები გადაადგილდებიან საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით: თვლაზე „ერ“ – მკვეთრი ნაბიჯი მარჯვენა ფეხით მარჯვენა მხარეს, თვლაზე „თი“ – მარჯვენას გვერდით ასევე მკვეთრად, ბაკუნით დაკვრა მარცხენა ფეხის, თვლაზე „ო – რი“ იგივე მოძრაობა მარცხენა ფეხით მარცხენა მხარეს, თვლაზე „სა-მი“, „ოთ-ხი“ – ორი ნაბიჯი მარჯვენა მხარეს მარჯვენა ფეხით წრის მოძრაობის მიმართულებით კორპუსის შებრუნების გარეშე – პირისახით წრის შუაგულისაკენ. ხელჩაბმა ტრადიციული მტევანბმული, იდაყვში მოხრილი მკლავებითა და რხევით.

ეთნოფორებმა შეასრულეს „ვაჰაჰეი“ ხორონი ლაზური ტექსტითა და ვოკალური შესრულებით. წრიული ხორონი, მიემართებოდა მარჯვნივ, ხელჩაბმული, ფეხის მოძრაობა ხორუმის ტრადიციულ ტემპო-რიტმზეა აგებული (5/8), მარჯვენა – მარცხენას მიდგმა. ეს მოძრაობა აჭარულ „ხორუმებსაც“ ახასიათებს და ფაქტობრივად, იდენტურია.

„ჩუქუ, ჩუქუ, ვაჰაჰეი“ სრულდება ქორწილში, უვლიან მწკრივად, აღიან მეორე სართულზეც, იქ გოგონების ოთახშიც შევლენ, ზევით კიდევ აბამენ ფერხულს, აბაკუნებენ ფეხებს, ისვრიან იარაღიდან. ეს ვარიანტი აჭარლებთან „ო, ჰოის“ სახელწოდებით შეგვხვდა. იმღერეს ლაზურად, თუმცა, ამ „ვაჰაჰეისაც“ ხორუმის რიტმი აქვს განსხვავებით აჭარული „ო, ჰოისაგან“, რომელიც ფორმითა და დანიშნულებით ლაზურის დიალექტური ვარიანტია.

სართულებიანი ფერხული ლაზებმა ვერ გაიხსენეს, ხოლო ორი მამაკაცის ხანჯლებით ცეკვის შესახებ კი გვითხრეს, რომ ძველად სრულდებოდა და ბრძოლის გამომსახველობას ატარებდა: ინსცე-



ნირებული იყო ხან ერთი მონაწილის დაღუპვა, რომელსაც პარტნიორი წამოაყენებდა – „გააცოცხლებდა“, ხან მეორის, რომელსაც ასევე მეორე „გააცოცხლებდა“.

რაც შეეხება შავიზღვისპირულ-ყარადენიზულ ქორეოგრაფიულ შემოქმედებას, აქ წარმოდგენილია ხორონები: „კასაბ ოინი“, „დიკ ოინი“, „უი აიაქი“, „რიზე ხორონი“, „ხოფას ხორონი“ და კიდევ სხვა მსგავსი აგებულებისა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიციის მქონე ნიმუშები, რომლებიც არ წარმოადგენენ მხოლოდ ქართველების საცეკვაო ხელოვნებას. ჩამოთვლილთაგან „კასაბ ოინის“ ( ე.წ. ქალაქური თამაში) გამომსახველობა და საფერხულო ნაბიჯი ქართულ-ლაზური ფერხულების იდენტურია, „უი აიაქის“ ვარიანტული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, იგი ასევე ხორონთა განზოგადებულ სახელწოდებადაც გამოიკვეთა, „დიკ ოინი“, რომელსაც სხვადასხვა დასახელება აქვს – „სალმა ბასმა“, „თითრემე“ – ყველაზე მეტად ჰგავს ძველბერძნულ „პირიხიას“, რაც შეეხება რიზესა და ხოფას ხორონებს, ასევე შეგვიძლია ლაზურადაც ჩავთვალოთ, რადგან ქალაქები რიზე და ხოფა ისტორიული ლაზეთის გეოგრაფიის ნაწილია უძველესი დროიდან.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, ფოლკლორული შემოქმედების შესწავლა საზოგადოების ისტორიული მეხსიერების გამოვლენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ამ მხრივ ქართველი თუ უცხოელი მეცნიერების მიერ უდიდესი სამუშაოა გაწეული როგორც ბეპირსიტყვიერების, ისე სხვა ფოლკლორული დარგების კვლევის თვალსაზრისით. ქართული კულტურული მემკვიდრეობის აღმოჩენის, შეკრების, შესწავლის უწყვეტი პროცესი დღევანდელ დღემდე წარმატებით გრძელდება. ექსპედიციამ აჩვენა, რომ ხალხური ტრადიცია ამ დროისათვის ისეთ სტადიაზე იმყოფება, როგორც მინავლებული კოცონი, ის ჯერ კიდევ არ ჩამქრალა, ჯერ კიდევ ბჟუტავს, ამიტომ დრო-ჟამს გადარჩენილის გაღვივება ჩვენი ძალისხმევით ამ ეტაპზე უფრო შესაძლებელია, ვიდრე მას შემდეგ, თუ ის საბოლოოდ ჩაქრება. ქორეოგრაფიული ფოლკლორული შემოქმედების გამდიდრების თვალსაზრისით, როგორც კლარჯული საცეკვაო დიალექტი, ისე მუჰაჯირული შემოქმედება, იმსახურებს იქცეს ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილად.

**ბიბლიოგრაფია:**

- კოკელაძე, გ. ჭანური სიმღერები – ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიიდან – სანოტო რვეული (წინასიტყვაობით, ხელნაწერის უფლებით, 1936, ინახება საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში #1370.
- კრავეიშვილი, გ. საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, აკადემიური წიგნი, თბ., 2020.
- ფაღავა მ., ცინცაძე მ., ბარამიძე მ., [და სხვ.], კლარჯეთი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი ქართველოლოგიის ცენტრი, ბათ., 2016.
- ყიფშიძე ი., ევაძე-ყიფშიძისა ე., ყიფშიძე დ., დღიურები ჩანაწერები (შემდგ. რედ. ე. ქავთარაძე), ინტელექტი“, თბ., 2013.
- ჩოხარაძე მ., თანდილავა ლ., ფაღავა მ., [და სხვ.], სარფი, ს.ს. „გამომცემლობა აჭარა“, ბათ., 2015.
- ჩოხარაძე მ., ფაღავა მ., ფარტენაძე ნ., [და სხვ.], მარადიდი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, ქართველოლოგიის ცენტრი, „მერიდიანი“, ბათ., 2020.
- ჩხიკვაძე, გ., ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრა. წლიური სამეცნიერო შრომა ხელნაწერის უფლებით, 1980, ინახება ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში #2485.

ვიქტორია ხარატიშვილი,  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი: პროფესორი, ემერიტუსი უჩა დვალისძე

## აგრაარული ნაყოფიერების სიმბოლო ხარი და მოსავლის უზრუნველყოფის ნიშნები საქორწილო რიტუალურ ცეკვაში

### რეზიუმე

ხალხური ტრადიციული წეს-ჩვეულებებისა და საგაზაფხულო ციკლში აგრაარული ცეკვების შესწავლისას, განსაკუთრებულ ყურადღებას მოსავლის ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული ქმედებებისა და საქორწილო წეს-ჩვეულებების ურთიერთკავშირი იქცევა, რომლის გადაკვეთის წერტილსაც პურეული ღვთაებების სადიდებელი ცეკვები წარმოადგენს. ქორწინების მრავალსაფეხურიან ინსტიტუტში არსებული ნაყოფიერების ნიშნები თავს იჩენდა საგაზაფხულო ხვნა-თესვის პროცესში. საქორწილო-რიტუალური ცეკვები უზრუნველყოფდა წყვილის ნაყოფიერებას - გულისხმობდა პატარძლისა და სიძის ცეკვას, რაც ადამიანის გამრავლების ციკლში, ერთგვარ რიტუალს ნიშნავდა - ძირითად ფუნქციას „ნეფე-დედოფალი“ ითავსებდა. მოსავლის უზრუნველსაყოფ რიტუალებში, ქორწინების ნაცვლად, პირველი ხნულის გავლება იყო მნიშვნელოვანი, სადაც მთავარ ფიგურას არა ნეფე - დედოფალი, არამედ აგრაარული სა-

მუშაობების სიმბოლო „ხარი“ წარმოადგენდა - შედეგი საქორწილო რიტუალებში ჩანდა.

არსებული მასალა ცხადყოფს ხარის კულტისა და საქორწილო რიტუალების პირდაპირ კავშირს როგორც ადამიანების, ასევე მოსავლის სიმრავლესა და ნაყოფიერებასთან. აღსანიშნავია, რომ გაზაფხული თავისი მრავალფეროვანი ციკლით თავისთავად მოიაზრება როგორც მიწისა და ცის, პირველი ხნულისა და ღამის (ჩასული მზის) მისტიკური ქორწინება. სწორედ ამიტომ ხვნა-თესვის სამიწათმოქმედო რიტუალებში ქალისა და მამაკაცის განმასახიერებელმა ციურმა მნათობებმაც იჩინეს თავი, რომელთა დანიშნულებას მიწის განაყოფიერების სისტემაში არაერთი სიმღერა და ცეკვა ცხადყოფს. ამრიგად, უნდა გამოვყოთ გაზაფხულის ციკლში არსებული, ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ორი განსხვავებული, სარიტუალო ფერხული და მისი შესრულების ფორმა: პირველი ეს არის უშუალოდ ადამიანის

გამრავლებისათვის ჩატარებული რიტუალი, რომელიც ქორწილის სახით არის წარმოდგენილი – რიტუალის აუცილებელ თანმხლებ მოქმედებას წრიული საფერხულო ცეკვა წარმოადგენს (წრის შიგნით მოთამაშე ჰყავს), ეს შეიძლება იყოს ხარი, ნეფე-დედოფალი, ან მხოლოდ ნეფე.

მეორე ეს არის აგრარულ კულტთან დაკავშირებული სარიტუალო ცეკვა-თამაშები, რომელთა უპირატეს ფუნქციას მოსავლის ბარაქიანობა და წლიური სამეურნეო ციკლის ნაყოფიერება წარმოადგენდა, ისინი ჩვენამდე თამაშის სახითაა მოღწეული. თუმცა, მათი

შესრულების ფორმა საფერხულოა, რის გამოც ცეკვა-თამაშად იწოდება. ამგვარ საცეკვაო მისტირებს, ძირითადად, თეატრალიზებული სახე ჰქონდა. ბარაქიანობისა და ნაყოფიერების ღვთაებათა სადიდებელი ცეკვები წრიული ფერხულის სახითაც გვხვდება, რაც ცხადყოფს მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიული ელემენტების მქონე კულტის არსებობასა და ცეკვის მნიშვნელობას საწესჩვეულებო რიტუალებში, როგორც მისტიკურ სამყაროსთან კონტაქტის საუკეთესო ფორმასა და ღვთაებათა სადიდებელი საშუალებას.

**საკვანძო სიტყვები:** *ფერხული, ცეკვა, რიტუალი, საქორწილო წეს-ჩვეულებები, ხარის კულტი*

ხალხური ტრადიციული წეს-ჩვეულებებისა და საგაზაფხულო ციკლში აგრარული ცეკვების შესწავლისას, განსაკუთრებულ ყურადღებას მოსავლის ნაყოფიერებასთან დაკავშირებული ქმედებებისა და საქორწილო წეს-ჩვეულებების ურთიერთკავშირი იქცევა, რომლის გადაკვეთის წერტილსაც პურეული ღვთაებების სადიდებელი ცეკვები წარმოადგენს. ქორწინების მრავალსაფერხურიან ინსტიტუტში არსებული ნაყოფიერების ნიშნები თავს იჩენდა საგაზაფხულო ხვნა-თესვის პროცესში. საქორწილო-რიტუალური ცეკვები უზრუნველყოფდა წყვილის ნაყოფიერებას – გულისხმობდა პატარძლისა და სიძის ცეკვას, რაც ადამიანის გამრავლების ციკლში, ერთგვარ რიტუალს გულისხმობდა – ძირითად ფუნქციას „ნეფე-დედოფალი“ ითავსებდა. მოსავლის უზრუნველსაყოფ რიტუალებში, ქორწინების ნაცვლად, პირველი ხნულის გავლება იყო მნიშვნელოვანი, სადაც მთავარ ფიგურას არა ნეფე-დედოფალი, არამედ აგრარული სამუშაოების სიმბოლო „ხარი“ წარმოადგენდა – შედეგი საქორწილო რიტუალებში ჩანდა. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ქართლში, ქორწილში ხარის დაკვლა იცოდნენ, რო-

მელსაც აუცილებლად უნდა დასწრებოდა ნეფის მაყარი და ოჯახის წევრები. ისინი ხარის გარშემო შეკრავდნენ წრეს, დაუკრავდნენ სათამაშოს და ნეფე წრის შიგნით მდგარი ხარის გარშემო დაუვლიდა ლეკურს, რის შემდეგაც იკვლებოდა საკლავი.

ქორწილში ლეკურის შესრულების ფაქტს იმერეთშიც ვხვდებით. „ახალგაზრდები ორ გუნდად გოგონებად და ვაჟებად იყოფოდნენ, ორივე გუნდს წინამძღოლი ჰყავდა და გაშაირების მსგავსი შეჯიბრი იმართებოდა მანამ, სანამ სიმღერის მარაგს არ ამოწურავდნენ. პარალელურად იმართებოდა ქალ-ვაჟთა იუმორისტული-სალაღობო ცეკვა – შაირობა. ამ გაშაირებასთან დაკავშირებით აკაკი წერეთელი გვაწვდის ინფორმაციას, რომლის თანახმადაც ქორწილში ცეკვა ლეკურის შესრულება იცოდნენ“.<sup>1</sup>

აღსანიშნავია, რომ ხვნისა და საგაზაფხულო სამიწათმოქმედო სამუშაოებში, ხარის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მთელ მსოფლიოში. მას ნაყოფიერების სიმბოლოდ, გლეხი კაცის ერთგულ მეგობრად და დამხმარედ მოიხსენიებდნენ. მისი კულტი უდავოდ დიდ როლს თამაშობდა აგრარულ საგაზაფხულო რიტუალებში. სვანეთში ხარი გამანაყოფიერებელ ღვთაებად იყო მიჩნეული. ინდურ მითოლოგიაშიც ხარი – გამანაყოფიერებელი ცის სახით ჰყავდათ წარმოდგენილი (ინდოეთში დღესაც არის ძროხის კულტი). ხარ-ძროხის ტოტემის არსებობის ნიშანია მათი რქების შენახვა, სვანეთის ეკლესიებში და შეწირვის ძველი წესი (სწირავდნენ უშგულის ლამარიას და სხვა); თეთრი სამსხვერპლო ხარი კულტის რანგში გადიოდა, როგორც ევგვიპტეში აპისი. აღნიშნულ საკითხზე საინტერესო მასალებს გვაწვდის გიორგი აღიბეგაშვილი, რომელიც ხარს ღვთისგან დალოცვილ არსებად და გლეხის ნუგეზად მოიხსენიებდა. იგი აღნიშნავს, რომ ხარი ზეციური სამყაროს საჩუქარია – მას წყვილი სანთელი დაადგეს ანგელოზებმა ორივე რქაზე და ამ დავალებით „გააგზავნეს ქვეყანაზედა“. ექვსი დღე იმუშავე და მეშვიდე დღეს დაისვენ<sup>590</sup>. რასაც შემდეგი ლექსი გვამცნობს:

„ორშაბათობით აშენდა ციხე-ქალაქი კლდეზედა,  
აღამიანის დარჩენა ვერავინ იღო თავზედა,  
ხარმა თქვა პირმა-ნათელმა: მე დამაწერეთ თავზედა,

<sup>1</sup> მაჩაბელი, ქორწინების, 1978, გვ. 43.

ჩამოქნეს წყვილი სანთელი, მიაკრეს ორთავ რქაზედა,  
ვინც კვირა-უქმით შეგაბას, ხელი შეახმეს მკლავზედა!“. <sup>2</sup>

შუბლზე მიმაგრებული სანთლების კაშკაში, ციურ ნათებას, მზის სიმბოლოს უნდა განასახიერებდეს, რომელიც ესოდენ წმინდას ხდიდა საკულტო ცხოველს. სწორედ ამიტომ ეგვიპტეში დღემდე აქვთ შემორჩენილი ჰიმნის მსგავსი ლექსი: „მზე შემოაქვთ რქებით ხარებს, მზე შენია, ბარბარ-დოლაში!“. <sup>3</sup>

საქართველოში, გაზაფხულზე, პირველი კვალის გავლებისას ხარის რქებზე სანთლების დანთება იცოდნენ. სანთელი სინათლესთან (მზესთან) ასოცირდება. საყურადღებოა, რომ ეგვიპტურ მითოლოგიაში ელვით დამაკებულმა დეკეულმა შვა მზე. რაც მზისა და ხარის კულტის ურთიერთკავშირს კიდევ უფრო ამყარებს. ეს ორი გამანაყოფიერებელი სიმბოლო მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საგაზაფხულო საწესო და საქორწილო ცეკვებში.

რადგან ხვან-თესვის სამიწათმოქმედო რიტუალებში სანთელმა და ქალ-ვაჟის განმასახიერებელმა ციურმა მნათობებმაც იჩინეს თავი, არ შეიძლება არ განვიხილოთ მეტად საინტერესო სარიტუალო ცეკვა „შვიდი წყვილი ფერხული“, რომლის შესრულების დროსაც, უხვი მოსავლისათვის ლოცულობდნენ. ფაქტია, რომ სამცხე-ჯავახეთში ქორწილის დროს დიდი ადგილი ეკავა ფერხულს, ნეფე-დედოფალს ფერხულით უნდა „მიჭებებოდნენ“, სადაც მამაკაცებთან ერთად ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას. „აღნიშნული ფერხული ნელი და დინჯი იყო, რომლის შესრულების დროსაც მოცეკვავენი სამ ნაბიჯს წინ გადადგამდნენ, ორს უკან და ასე ატრიალებდნენ ფერხულს. ცეკვაში მონაწილეობას ყველა იღებდა სურვილისამებრ და რაოდენობა განსაზღვრული არ იყო. მეორე დღეს „ნეფის გადანადირება“ იცოდნენ, სადაც „შვიდწყვილი ფერხული“ სრულდებოდა“. <sup>3</sup> ფერხულში მხოლოდ ცოლ-ქმარი ებმებოდა, რომელთა რაოდენობა აუცილებლად შვიდი უნდა ყოფილიყო. აღნიშნულ ფერხულში ნეფე-დედოფალიც იღებდა მონაწილეობას, საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ წყვილი ხელში ანთებული ჯვრისწერის სანთლებით (კელაპტრებით) წრიულად მოძრაობდა. სამცხე-ჯავახეთში ფერხულს სხვადასხვა რა-

<sup>2</sup> ტინგარაული, ლექსო, 1985, გვ. 66.

<sup>3</sup> იველაშვილი, საქორწილო, 1987, გვ. 90.

ოდენობით უვლიდნენ – ჯავახეთში სამჯერ, სამცხეში კი შვიდჯერ, რის შემდეგაც მთავრდებოდა ქორწილი. მისი ანალოგია სომხური საქორწილო რიტუალი, რომელსაც თან ახლდა ცეკვა სანთლებით – თავისი შინაარსით ნაყოფიერებისა და უხვი მოსავლიანობის გამოთხოვების ნიშნებს შეიცავდა. მას ასევე უწოდებდნენ „პატარძლისა და სიძის ცეკვას“, „ცქრიალას“ და ასე შემდეგ. სახელები დაკავშირებული იყო არა ცეკვის ტიპებთან, არამედ მათ შინაარსთან, ამ ტიპის ყველა ცეკვას ახასიათებდა ნელი და დინჯი ნაბიჯები. „სალამოს, ქორწილის შემდეგ, ყველა ცეკვავდა, ისინიც კი, ვინც ქორწილში არ იყო დაპატიჟებული. შუალამისას, ნეფე დედოფალი მოცეკვავებდა წრეში ექცეოდა და იწყებოდა „ცეკვა სანთლებით“.<sup>4</sup> ამ ცეკვაში შვიდ წყვილს უნდა მიეღო მონაწილეობა. რიტუალს ასრულებდნენ დაქორწინებული წყვილები სანთლებით ხელში. მოცეკვავები ერთმანეთის გვერდიგვერდ, მხარი-მხარ იდგნენ, წრის ცენტრისკენ, ხელჩაკიდებულნი და ქმნიდნენ წრეს ბოროტი სულების განსადევნად. პატარძალი და საქმრო მხოლოდ სამ წრეს შემოუვლიდნენ, შემდეგ კი მათ გარეშე გაგრძელდებოდა ფერხული მანამ, სანამ სანთლები არ ჩაქრებოდა. საყურადღებოა, რომ ცეკვის დროს, საქმრო მარჯვენა ჯიბიდან ხორბლის მარცვლებს ამოიღებდა და მოცეკვავებს შეაყრიდა – კარგი მოსავლის უზრუნველსაყოფად. ციფრი შვიდის საკრალური მნიშვნელობა პირველი ხნულის გავლების დღესაც იკვეთება. თესვის დაწყებამდე გლეხი 7 მარცვალს ამოარჩევდა ყოველი თესლიდან, სპილენძის სინზე დაყრიდა და ისე გაიტანდა მინდორში. თესლეულში ასევე რკინის (ლურსმნის) ჩადებაც იცოდნენ. რკინის კვალი იკვეთება საქორწილო რიტუალშიც. ქართლში ვაჟის ოჯახში სრულდებოდა „ვარცლის დადგმა“, რომელიც ოჯახის ბედნიერებასა და ნაყოფიერებასთან იყო დაკავშირებული, მისი შესრულება აგრარული ღვთაების პატივსაცემად, მოსავლის უზრუნველსაყოფად იცოდნენ. ამ წესს თან ახლდა რიტუალური ქმედებები, ფქვილის გაცრის დროს თავზე წითელი ნაჭრის დადება, ვარცლის დალოცვა, საცერში ფულის ჩაყრა და სხვა. აღსანიშნავია, რომ საქორწილო რიტუალში მარცვლეულის, ნაყოფიერების სიმბოლოდ გამოყენება, საქართველოში ხშირად გვხვდებოდა.

<sup>4</sup> Анчабадзе, Армяне, 2021, ст. 414.

სამეგრელოში პატარძალს პირველი დედამთილი მიეგებებოდა, მას ტკბილეული და ფეტვის მარცვალი ეკავა ხელში, რომელსაც გამრავლებისა და ნაყოფიერების ნიშნად გზადაგზა წინ უყრიდა. თვითონ პატარძალიც ამავე მოტივით მიმოფანტავდა არემარეს ფეტვის მარცვლით, სახლში შესვლისას კი გადაჯვარედინებული ხმლების ქვეშ (ალაიაში) გაატარებდნენ. „სამეგრელოში ასევე არსებობს ქორწილში შესასრულებელი საღალაობო სიმღერა „ჩარირამა“ რომელიც შრომის სიმღერების ჯგუფს განეკუთვნება. გადმოცემით მისი შესრულებისას ცეკვავდნენ, მაგრამ რა სახის ცეკვა სრულდებოდა ცნობილი არ არის, შესაძლოა ფერხული სრულდებოდა, რადგან მისი ერთ-ერთი ვარიანტი ნიკოლოზ ახმეტელაშვილის კრებულში საფერხულებთანაა მოთავსებული“.<sup>5</sup>

„მთიულეთში ქორწილის დროს „ჯვრის წინასა“ სრულდებოდა, ფერხულში არსებული ტრადიციული ტექსტის დაცვით, საყურადღებოა, რომ აღნიშნული სიმღერა სრულდებოდა სამიწათმოქმედო სამუშაოების დაწყების წინ, (შესაბამისი შინაარსის ტექსტის შეცვლით) გრიგოლ ჩხიკვაძის თქმით მთიულურ „ჯვარულსა“ და „ნამგლურს“ ძალიან ბევრი საერთო აქვს ფშაურ საქორწილო და საფერხულო სიმღერებთან“.<sup>6</sup>

ართვინში „უზუნდერეს“ ცეკვავდნენ ახალგაზრდა პატარძლის გარშემო, რომელიც ცომს ზელდა, გარშემო მყოფი მოცეკვავეები კი თავზე ხორბალს აყრიდნენ ბარაქისა და გამრავლების ნიშნად.

აფხაზეთში შრომის პროცესის ამსახველ უძველეს ფერხულს წარმოადგენდა „აიბარკრა“ რომელმაც დროთა განმავლობაში სახე შეიცვალა და დღეს უკვე ფორმაშეცვლილი ქორწილის დროს სრულდება. წრის შუაგულში, ნაბდის ქვეშ დგას ნეფე დედოფალი, მოცეკვავეები მღერიან „აიბარკრას“, მათგან ერთ-ერთი დედოფლის ფეხებთან მათრახს ურტყამს მიწას, რათა აახტუნოს და მეტად გამოაცოცხლოს ცეკვა. ყოველივე ამის გათვალისწინებით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ „აიბარკრა“, ფერხულ „ოსხაპუეს“ მსგავსად, ნაყოფიერების ღვთაებას ეძღვნებოდა და შრომის პროცესის თანმხლები იყო. ზოგჯერ „აიბარკრა“ ცხენების მონაწილეობითაც სრულდებოდა. ასევე საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ლაზები შრომის სიმღერას (ჰელესა) ქორწილში მღეროდნენ, რასაც მოჰყვებოდა საერთო ცეკვა-თამაში.

<sup>5</sup> ჩოხელი, ქართული, 1990, გვ. 109.

<sup>6</sup> მამალაძე, შრომის, 1963, გვ. 77-78.



როგორც ჩანს, საქორწილო ჩვეულებებმა ნაყოფიერების სიმბოლოდ მრავალი დეტალი შეითვისა აგრარული კალენდარული რიტუალებიდან. ის ახლო ურთიერთობას ცხადყოფს შრომის სიმღერებთან და ცეკვებთან, როგორც გენეტიკური, ასევე ტიპოლოგიური თვალსაზრისით. ელენე ვირსალაძე კიდევ უფრო მეტ მსგავსებას პოულობს საგამაფხულო ჭონისა და საქორწილო ტექსტების დაპირისპირებისას. იგი აღნიშნავს, რომ ორივე შემთხვევაში ნაყოფიერებისა, ხვავიანობისა თუ ბარაქიანობის სურვილები ერთი და იმავე ფორმულებით გამოითქმის.

ამასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა ვახსენოთ აჭარული საქორწილო წეს-ჩვეულება „ფადიკო“, რომელიც სრულდებოდა როგორც ქორწილში, ასევე, დოვლათის ნაყოფიერებისთვის მიძღვნილ შუამთობის დღესასწაულზეც. მასში უხვადაა ბერიკაობა-ყენობის იდენტური ქმედებები, რომელიც ხაზს უსვამს მის პირვანდელ ფუნქციას და წარმოადგენს როგორც ბუნების ძალთა აღორძინებისადმი მიძღვნილ უძველეს მისტერიას, - სახუმარო „სამობა“. ცეკვა „ფადიკო“ „ხარმანობის“ დროსაც სრულდებოდა. რიტუალი დოვლათის უზრუნველყოფის მიზნით კალოზე, მოტეხილი და დაყრილი სიმინდის გარჩევისას იცოდნენ, სადაც ნაღს იწვევდნენ. ქორწილში ცეკვით სახლის, ბელლისა და სიმინდების შემოვლა უცხო არ იყო, ცეკვა-სანახაობა „ო, ჰოი ნანოშიც“ სადაც ორიგინალური დაკლაკნილი ხაზებით, ხელჩაკიდებულნი ასრულებდნენ ცეკვას რომელსაც წინამძღოლი, წკეპლით ხელში მართავდა. საქორწილო პროცესის კავშირი საგამაფხულო კალენდარულ ციკლთან, ცერემონიის გაზაფხულზე გამართვამ გამოიწვია. საგამაფხულო დღეობებისა და ლხინის დროს დასაოჯახებელი ქალ-ვაჟი ყოველთვის ყურადღების ცენტრში ექცეოდა. ისინი ცეკვავდნენ, მღეროდნენ, ლექსებით მიმართავდნენ ერთმანეთს. ხუმრობა და შაირი ყოველთვის თან ახლდა სახალხო დღესასწაულებს, თუმცა ჩვენთვის საყურადღებოა ერთი ხალხური ლექსი, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთება არქაული სიმბოლიზმისა და აგრარულ სიმბოლოთა კვალი:

„უხვი მიწა ხარ სახნავად,  
ჯერ სახნის მიუდებელი,  
მიწა, ხარ, ყანა ყამარი,

ჯერ კორდი გაუტეხელი,  
სიყვარული მაქვს მე შენი,  
ანგარიშ მიუწვდომელი“.<sup>7</sup>

„ტექსტში მოყვანილი სიტყვები (ყანა ხარ, ყანა ყამარი) მის სიძველეზე და სატრფიალო მოტივების აგრარულ ციკლთან შერწყმაზე მიანიშნებს, როცა ქალი გაიგივებული იყო მიწის ნაყოფიერებასთან, რაც ბევრ რიტუალში მჟღავნდება: „ხვანა, ხალხური გაგებით, სქესობრივი აქტია, სადაც მიწა მდებრობითი სქესის წარმომადგენელია და ნაყოფიერების საშო, ხოლო ერქვანი – ფალონი“.<sup>8</sup>

სამეგრელოში ეროტიკული შინაარსის საგაზაფხულო თამაში იცოდნენ, რომელშიც მოზრდილი გოგო-ბიჭები იღებდნენ მონაწილეობას. ეს თამაში „ხოჯობაიას“ – „ფურობაიას“ – (ხარობია, ფურიბია) სახელით იყო ცნობილი – საინტერესოა, რომ მოსავლის ნაყოფიერებისათვის სრულდებოდა. „ახალ დათესილი მინდვრის ერთ მხარეს გოგონები დადგებოდნენ, სიმაღლის მიხედვით, მეორე მხარეს ამავე რაოდენობის ბიჭები. მათ შორის მანძილი სახნავ-სათესი მინდვრის მოცულობაზე იყო დამოკიდებული“.<sup>9</sup> საყურადღებოა, რომ კვალთა შორის მანძილს „მაია“ ერქვა, რადგან ამ სახელწოდების თამაში გავრცელებული იყო გურიაში, რომელიც ასევე ორმწკრივად სრულდებოდა.

„მაია“ ასევე ეროტიკული ელემენტებით იყო გამდიდრებული და მიწისა და ცის მისტიკურ ქორწინებას წარმოადგენდა. „პროცესიაში მონაწილენი ოთხზე დადგებოდნენ; ბიჭები კურობივით ბლაოდნენ, გოგონები ძროხებივით. თამაშის ერთ-ერთი აღმწერის ცნობით მონაწილეებს ტილოს გრძელი პერანგის გარდა არაფერი ეცვათ. მოსავლისა ნაყოფიერებისათვის განკუთვნილი ეს რიტუალი პარალელს პოულობს არაერთი ხალხის ყოფაში დამოწმებულ წეს-ჩვეულებაში, რომელიც ახალ გავლებულ ხნულზე სექსუალური სცენის გათამაშებას გულისხმობს“.<sup>10</sup> მსგავსი მრავალი მაგალითი ჯერ კიდევ მოგვეპოვება საქართველოში.

<sup>7</sup> ვირსალაძე, სიხარულიძე, ჩიქოვანი, ქართული, 1975, გვ. 37.

<sup>8</sup> გიორგაძე, ქართული, 1993, გვ. 118-119.

<sup>9</sup> ანთელავა, კავკასიის, 2017, გვ. 457.

<sup>10</sup> ლოლობერიძე, ხალხური, 1980, გვ. 140-141.

ნაშრომში მოყვანილი მასალა ცხადყოფს ხარის კულტისა და საქორწილო რიტუალების პირდაპირ კავშირს, როგორც ადამიანების, ასევე მოსავლის სიმრავლესა და ნაყოფიერებასთან. აღსანიშნავია, რომ გაზაფხული თავისი მრავალფეროვანი ციკლით თავისთავად მოიაზრება როგორც მიწისა და ცის, პირველი ხნულისა და ღამის (ჩასული მზის) მისტიკური ქორწინება. სწორედ ამიტომ საგაზაფხულო ხვნა-თესვის სამიწათმოქმედო რიტუალებში ქალისა და მამაკაცის განმასახიერებელმა ციურმა მნათობებმაც იჩინეს თავი რომელთა დანიშნულებას მიწის განაყოფიერების სისტემაში არაერთი სიმღერა და ცეკვა ცხადყოფს. ასეთია მზის კულტთან დაკავშირებული ქართული საფერხულო თამაში „მეცას ვიყავ მეცა ვნახე“, რომლის სიმღერის ტექსტშიც წარმოჩენილია მიწათმოქმედებისა და გაღმერთებულ მნათობთა ურთიერთკავშირი. სავსებით შესაძლებელია, ერთ დროს საქორწილო რიტუალებიც, გაზაფხულთან, ბუნიაობის განახლების პერიოდთან ყოფილიყო დაკავშირებული, – საგაზაფხულო დღეობათა ციკლის ნაწილი ყოფილიყო. სწორედ ამ დროს სრულდებოდა აღმოსავლეთის ღვთაებათა ქორწინებაც, რასაც თავად აღნიშნული დღესასწაული უკავშირდება.

როგორც აღვნიშნეთ, საქორწილო მისტერიის წინამძღოლს ნეფე-დედოფალი განასახიერებდა, ხოლო მოსავლის ნაყოფიერების რიტუალს ხარი წარმართავდა. მიუხედავად იმისა, რომ მიზანი საერთოა და ორივე შემთხვევა ნაყოფიერების კულტს ემსახურება, მათთვის განკუთვნილი სარიტუალო ცეკვები მაინც განსხვავებული სახით სრულდება. ამრიგად, უნდა გამოვყოთ გაზაფხულის ციკლში არსებული, ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული ორი – განსხვავებული, სარიტუალო ფერხული – მისი შესრულების ფორმა. პირველი ეს უნდა იყოს უშუალოდ ადამიანის გამრავლებისათვის ჩატარებული რიტუალი, რომელიც ქორწილის სახით არის წარმოდგენილი. არსებულ მასალებზე დაყრდნობით, რიტუალის აუცილებელ თანმხლებ მოქმედებას წრიული საფერხულო ცეკვა წარმოადგენს, რომელსაც წრის შიგნით მოთამაშე ჰყავს, სადაც შესაძლოა იყოს ხარი, ნეფე-დედოფალი ან მხოლოდ ნეფე.

მეორე – ეს არის აგრარულ კულტთან დაკავშირებული სარიტუალო ცეკვა-თამაშები, რომელთა უმთავრეს ფუნქციას მოსავლის ბარაქიანობა და წლიური სამეურნეო ციკლის ნაყოფიერება

წარმოადგენს. ისინი ჩვენამდე თამაშის სახითაა მოღწეული, თუმცა მათი შესრულების ფორმა საფერხულაა, რის გამოც ცეკვა-თამაში ეწოდება. ამგვარ საცეკვაო მისტერიებს, ძირითადად თეატრალიზებული სახე ჰქონდა, ის პანტომიმური, ეროტიკული თამაშებითა და შეჯიბრებით გამოირჩეოდა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მიწის განაყოფიერებისთვის შესრულებული თამაშების ფორმა ძირითადად ორ მწკრივული იყო, ზემოთ განხილული მაგალითების გარდა, ორ მწკრივულია სლავურ კალენდარში აღბეჭდილი ხალხური თამაში – „დედა გაზაფხული მოდის“. თუმცა ბარაქიანობისა და ნაყოფიერების ღვთაებათა სადიდებელი ცეკვები წრიული ფერხულის სახითაც გვხვდება, რაც ცხადყოფს მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიული ელემენტების მქონე კულტის არსებობას. ცეკვის მნიშვნელობას საწესჩვეულებო რიტუალებში, როგორც მისტიკურ სამყაროსთან კონტაქტის საუკეთესო ფორმასა და ღვთაებათა სადიდებელ საშუალებას.

#### ბიბლიოგრაფია:

- Анчабадзе Ю.Д., Армяне, В Исторических И Этнокультурных Процессах XVIII—XXI Вв. М., 2021.
- ალიბეგაშვილი გ., ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები V–VIII კლასებისათვის, თბ., 1992.
- ანთელავა ნ., კავკასიის ხალხთა მითები და რიტუალები, უნივერსალი, თბ., 2017.
- გელოვანი ა., მითოლოგიური ლექსიკონი, 1983.
- გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბ., II გამოცემა, 1997.
- გიორგაძე მ., ქართული ხალხური კალენდარული საწესჩვეულებო პოეზია, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება XI, მეცნიერება, 1993.
- ვირსალაძე ლ., მთისა და ზემო რაჭის საწესჩვეულებო პოეზიის მოგიერთი საკითხი, ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი, ტ. 7, თბ., 1977.
- თანდილავა ზ., ლაზური ხალხური პოეზია, 1972.
- თოფჩაშვილი რ., საქართველოს ეთნოგრაფია, ეთნოლოგია, უნივერსალი, თბ., 2010.
- იველაშვილი თ., საქორწილო წეს-ჩვეულებები სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. II ნახ.-XX ს.) მეცნიერება, თბ., 1987.

- 
- 
- მამალაძე თ., შრომის სიმღერები კახეთში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1963.
  - მაჩაბელი ნ., საქორწილო წეს-ჩვეულებები ქართლში., საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, კრებული. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის ტ. XV, მეცნიერება თბ., 1970.
  - რუსაძე ჯ., ეთნოგრაფიული გულანი, თბ., 2003.
  - სამუშია კ., ქართული ხალხური პოეზიის საკითხები (მეგრული ნიმუშების მიხედვით), მეცნიერება, თბ., 1979.
  - ქართული ხალხური პოეზია, ტ. 2 , ნაკვეთი 2, თბ. 1975.
  - ლოლობერიძე ნ., ხალხური გართობა-თამაშობანი გურიაში, მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბ., 1980.
  - ჭანიშვილი რ., აჭარული საცეკვაო ფოლკლორი და მისი განვითარების ზოგიერთი საკითხი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, თბ., 2004.
  - ხოსიტაშვილი ს., ქორწინებისა და მიცვალებულის დაკრძალვის წესი სამცხე-ჯავახეთში (ეთნოგრაფიული ნარკვევი), საბჭოთა საქართველო, თბ., 1983.
  - ვირსალაძე ე., სიხარულიძე ქ., ჩიქოვანი მ., ქართული ხალხური პოეზია, ტ. 2 თბ., 1975.

# დრამის რეჟისურა

სოფიკო კიკაბიძე,

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა  
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,  
ხელმძღვანელი – თეატრალური ხელოვნების დოქტორი,  
გიორგი აფხაზავა

## ქართული ხალხური ცეკვის ფორმაცვალებადობა და სახეცვალებადობა, მისი დროში ადაპტაცია

### რეზიუმე

ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნება ერთგვარი საცავია განათლებისა და კულტურის, რომელსაც ქართველი ერი, მისი არსებობისა და ისტორიის განვითარებისას საუკუნეების განმავლობაში, თანდაყოლილად იძენდა და აგროვებდა. შთამომავლობით გადმოცემული ინფორმაცია დღემდე აქტუალობას არ კარგავს – დროში ადაპტირების, განვითარებისთვის დამახასიათებელი ნიშნების არსებობის გამო.

ქართული ხალხური ცეკვის ფორმა-სახეცვალებადობა, დროში ადაპტირება – ეს არის ცოცხალი პროცესის დამახასიათებელი უნივერსალური უნარი, რომელიც ერში კულტურული მემკვიდრეობით ხასიათდება, თავისი დადებითი და უარყოფითი ფაქტორების გამოვლენით – 1. ავტორიზაციის უქონლობა, დაუდგენლობა, 2. ვიზუალური მხარის სიმწირე, რომელიც მხოლოდ თეორიულ წყაროებში არსებული დაარქივებული ინფორმაციებით შემოიფარგლება.

3. ზოგიერთი მათგანი განვითარებისთვის დამახასიათებელი ნიშნების უქონლობას ავლენს, 4. ასევე, მათ შორის უცხო კულტურის შემოდინებისა და დამკვიდრების ტენდენციების არსებობა ფიქსირდება, აზიურ-ევროპული კულტურის გავლენების საფუძველზე.

ფოლკლორულ ცეკვებთან დაკავშირებული ყველა ინფორმაცია: საარქივო, ისტორიული, თეორიული, არქეოლოგიური, აგრეთვე საქსპედიციო მასალები, შემოქმედთა უშრეტ წყაროს წარმოადგენს და ფორმა-სახეცვალებადობის საფუძველზე მის სიცოცხლისუნარიანობას, დროში ადაპტირებას ამტკიცებს. ასევე ამ უნივერსალური უნარით ეყრდნობა მემკვიდრეობით და არამემკვიდრეობით ცვალებადობრივ მოვლენას. კულტურული მემკვიდრეობისა და განვითარების შედეგობრივი პროცესი, საწყისიდან დღემდე, უწყვეტად მიმდინარეობს და ქართული ხალხური ცეკვის ისტორიის განვითარების მანძილზე, მისი არსებობის ყველა

ეტაპზე, ყოველთვის ახალი ფორმით გვევლინება. რითაც დროში ტრანსფორმირებული, მოდიფიცირებული და ახალი ფორმით წარმოდგენილი ქართული ხალხური ცეკვა თანამედროვე სასცენო სივრცეშიც ახერხებს ადაპტაციას.

**საკვანძო სიტყვები:** ცეკვა, ქორეოგრაფია, ვიზუალიზაცია, ადაპტაცია, ფორმაცვალებალობა, სახეცვალებალობა, ხალხური, ფოლკლორი

ქართული ხალხური ქორეოგრაფია არის ცოცხალი ორგანიზმი, რომელსაც გააჩნია სახეცვალებალობისა და ფორმაცვალებალობის უნარი, რის შედეგადაც დროში ახერხებს ადაპტაციას. ფორმაცვალებალობა, ისევე, როგორც სახეცვალებალობა, წარმოადგენს ვიზუალიზაციის შემოქმედებით მხარეს. ვიზუალიზაციურმა დაკვირვებამ და მოძრაობების შესწავლამ, თვალით დანახულის გამეორებამ, დამახსოვრებამ და გადმოცემამ შემდგომში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში. ყოველი შემსრულებელი პირველწყაროს, პირველსახეს თავისებური შესრულების პლასტიკური მანერით ან რაიმე დეტალის დამატებით ამდიდრებდა, რამაც ავტორიზაციის, საავტორო უფლების უქონლობა გამოიწვია და დაფუძნდა როგორც ხალხური. სწორედ ამიტომაც, თაობათა მიერ შენახული ინფორმაცია ერის კულტურულ მემკვიდრებას წარმოადგენს.

„კულტურული მემკვიდრება წარმოადგენს სოციუმის კულტურულ ხატს, რომელიც შედგება ენობრივი ფენომენების, მათ შორის არსებული მიზეზ-შედეგობრივი და ფუნქციური კავშირების, ღირებულებების, წესებისა და ნორმებისაგან. იგი თაობიდან თაობას გადაეცემა და ქმნის ეროვნული ცნობიერების ღერძს“.<sup>1</sup> ვინაიდან XIX საუკუნემდე ტექნიკური ფიქსირების ფორმა არ არსებობდა, დღესდღეობით ქართული ხალხური ცეკვის ვარიანტებს, ვეძიებთ და ვეცნობით მხოლოდ ტექსტუალურ აღწერილობებში, გეპირად გადმოცემებით, ისტორიულ და არქეოლოგიურ წყაროებში, შეგროვებულ საექსპედიციო მასალების საშუალებით – რომლებშიც დასტურდება ცეკვის არსებობაც, მისი შინაარსიც და სახელწოდებაც.

ექსპედიცია – ეს არის მოგზაურობა (ერთის ან ჯგუფის), მიზანმიმართულად ჩატარებული კვლევითი პროცესი, სპეციალური ან ნაცნობი ინფორმაციის შევსება-შეგროვების, მოძიების, კიდევ



უფრო ახალი მასალებით გამდიდრების მიზნით. ექსპედიციის შედეგად გროვდება ხალხში არსებული მონაცემები, რომლებიც საკმაოდ მრავალფეროვან და მნიშვნელოვან ფაქტობრივ მასალას წარმოადგენს. მაშასადამე, თეორიული და პრაქტიკული საექსპედიციო, ფოლკლორული მასალებით საზრდოობს ხალხური სასცენო ქორეოგრაფიული ხელოვნება. ის ქორეოგრაფთა ახალი ფორმების, ვარიანტების ძიების, შემოქმედებითი გადაწყვეტის, აღმოჩენების საძირკველია.

სამწუხაროდ, ზეპირი გადმოცემით ან წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით გვხვდება პრაქტიკაში დაკარგული ფოლკლორული ცეკვები, რომლებმაც, პირველი, ვერ განიცადეს ფორმა-სახეცვალებადობა, ვიზუალიზირებული გადმოცემის უკმარისობის გამო. მეორე, რომელთა შინაარსიც და რიტუალთა შესრულების წესიც ვერ მოხვდა თანამედროვეთა იდეოლოგიის თანხვედრაში. იგულისხმება ქრისტეს შობამდე გავრცელებულ განაყოფიერების, ძეობის და ასე შემდეგ, რიტუალებთან დაკავშირებული, მასობრივი ან ცალკეულ პირთა შესრულებული, საფერხულო თუ დამოუკიდებელი ცეკვების ნაწილი, რომლებმაც თავის არსებობის ეტაპზე შეაჩერეს განვითარება და ამჟამად ისინი ხელშეუხებლად არსებობენ აღწერილ დოკუმენტურ წყაროებში. ზოგიერთი მათგანი, მოცემული მიზეზების გამო, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დაუფიქსირებლადაც გაქრნენ.

XVII საუკუნის მეორე ნახევარში მყოფ ქართულ არამატერი-ალურ მემკვიდრეობით კულტურას, მის წარმომავლობას და ინდივიდუალურობას საგანგაშო მდგომარეობა შეექმნა. საქართველოში უცხოელთა ხანგრძლივმა ბატონობამ და ძალმომრეობამ, ქრისტიანული ეკლესიის შევიწროების შედეგად, მუსულმანური აღმსარებლობის თანდათანობით გავრცელებამ და სარწმუნოებრივმა მერყეობამ, დიდებულთა თავაშვებულობამ და ზნეობრივმა დაცემულობამ, დეგრადირებამდე მიიყვანა ქართველი ხალხი. დღის წესრიგში დადგა საზოგადოებრივი ცხოვრების, კერძოდ, ქართული მორალური, სულიერი გაჯანსაღებისა და გადარჩენის, მომავლისთვის ზრუნვის პრაქტიკული საკითხები.<sup>2</sup>

ამ პერიოდში ქართულ კულტურაში ირანული კულტურის შემოღინებისა და დანერგვის ტენდენციები ვლინდება, რომლის ან-

<sup>2</sup> მურდულია, ვახტანგ VI.

ტიეროვნულ მიმართულებებს უპირისპირდებოდნენ მოღვაწენი: სულხან-საბა ორბელიანი, მეფე არჩილი, ვახუშტი ბატონიშვილი და თეიმურაზ II. ტრადიციების შენარჩუნების მიზნით, მათი ბრძოლა გამოიხატებოდა მრავალი ლიტერატურული ჩანაწერის შექმნით, თავიანთი დროის ყოველგვარ წეს-ჩვეულების, რიტუალის, ასპარეზის, ცხენოსნობის, ცეკვის და სხვა გართობა-თამაშობების აღწერით. სულხან-საბა ორბელიანმა შეადგინა სახისმეტყველებითი, ქართულ სიტყვათა განმარტებითი ლექსიკონი „სიტყვის კონა“. თავიანთ თუ თარგმნილ თხზულებებში დიდი ადგილი უჭირავს მომავალი თაობის ზნეობრივ პრინციპებზე აღზრდის საკითხებს. ეს იყო ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნების, თვითგადარჩენის და განვითარების მიზნით მოძებნილი განსხვავებული, დამაფიქსირებელი ფორმა. ყოველი შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოები და მათი სახისმეტყველება მიზანმიმართულად მხატვრული ღირებულების და ღრმა შინაარსის მატარებელია.

ქართული ხალხური ცეკვის ისტორიული არქივი ხელოვანთა უშრეტ წყაროს წარმოადგენს, რომელიც გამუდმებით საინტერესო ინტერპრეტაციისა და შემოქმედებითი მრავალფეროვნების საშუალებას იძლევა. თითოეულ მოცემულ ინფორმაციას ჩვენი დროის საჭირო მასალად მივიჩნევთ. მათი ფორმაცვალებადობით და სახეცვალებადობით ვიღებთ ვიზუალურ შემოქმედებით სასცენო, როგორც მასობრივ საკონცერტო, ასევე საოპერო, საბალეტო, დრამატულ თეატრში განხორციელებული პლასტიკისა და ცეკვის სახით, ვარიანტების ნიმუშებს, რაც ადასტურებს ქართული ხალხური ცეკვის ფორმა-სახეცვალებადობის საფუძველზე მის სიცოცხლისუნარიანობის, დროში ადაპტირების, მისი განვითარების საკითხს.

ქართული ხალხური ცეკვის სახეცვალებადობა – ეს არის ცოცხალი პროცესის დამახასიათებელი უნივერსალური უნარი, განვითარების ახალი ნიშნის მისაღებად, ანუ გარემოებებიდან გამომდინარე, შესწევს უნარი შეითვისოს ახალი თვისებები.

კულტურის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მსოფლმხედველობა ცვლიდა ადამიანის აზროვნებას და სხვადასხვა საკითხთა მიმართ მის დამოკიდებულებას, რის საფუძველზეც ბუნებრივად ხდებოდა რიტუალების ცვალებადობრივი გადანაცვლება ან ჩართულობა ერთი პროცესიდან მეორეში. საბრძოლო შინაარ-

სის ზოგიერთმა სართულიანმა ფერხულმა სახეცვალებადობა განიცადა და სარიტუალო პროცესში ჩართულმა სართულის პრინციპმა მისტიკური და ცრუ რწმენათა ფუნქცია შეიძინა. მაგალითად, თუშეთში დღემდე შემორჩენილი, ხატობაში ჩაბმული ფერხულის წინასწარმეტყველებითი არსის მატარებელი საცეკვაო ქმედება „ქორბეღელა“. ადგილობრივების წარმოდგენით, სართულიანი მსვლელობა მარჯვედ უნდა შესრულებულიყო, არ უნდა დაშლილიყო და არეულიყო მეფერხულეთა ტექსტი, ფეხი; ვინაიდან ის მათთვის ცუდის მიმანიშნებელი იქნებოდა.

სვანური მონადირული ფერხული „ლემჩილი“, რომელმაც სახეცვალებადობის შედეგად თავი დაიმკვიდრა ვაჟის დაბადების რიტუალთა რიგებში, აგრეთვე მზის ფერხული „ლილე“ საქორწილო და ღვინოში შესასრულებელ ფერხულად გარდაიქმნა, საბრძოლო ხასიათის ფერხულმა „ფარცა-კუკუმ“ სასცენო ჟანრობრივი ცვალებადობა განიცადა, ცეკვა „ძაბრა“ დღესდღეობით საფერხულო წყობის თეატრალიზებული ცეკვა-თამაში „ჯანსულოს“ სახელითაა ცნობილი. მსგავსი მაგალითები ვრცელდება სხვადასხვა რეგიონშიც, ასევე ხალხური ცეკვების ჟანრობრივი სახეცვალებადობებიც ხასიათდება დროში მორგების მიზნით.

ავთანდილ თათარაძე აღნიშნავს „[...] სვანეთის ყოფა-ცხოვრებაში ზოგჯერ ადგილი აქვს იმ ფერხულების შესრულების ფაქტებსაც, რომლებსაც ადრე სრულიად განსხვავებული შინაარსი გააჩნდათ, ხოლო შემდეგ დაკარგეს რა ცხოვრებისეული მნიშვნელობა და მხოლოდ გართობა-თამაშობის სახით შემორჩინენ სვანურ ხალხურ ქორეოგრაფიას“.<sup>3</sup>

რიტუალური საფერხულო ბლოკების პარალელურად, არსებული საყოფაცხოვრებო ცეკვები ავითარებდა საცეკვაო ხელოვნებას, მატებდა ახალ ინტერპრეტაციებს და გართობის მიზნით სანახაობრივი წარმოდგენების პოპულარიზაციას ეწეოდა.

აგრეთვე, საინტერესო ვარაუდია საყოფაცხოვრებო ხასიათის ცეკვების, ცალკეულ პირთა ან წყვილთა მიერ შესრულების დამოუკიდებელ ფორმად წარმოშობის შესახებ. ავთანდილ თათარაძის აზრით, ისინი წარმოიშვნენ იმ ფერხულების საფუძველზე, რომლებსაც ახასიათებდათ – „ფერხულის შიგნით, ერთი ან ორი

<sup>3</sup> თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 18.

მოთამაშე“.<sup>4</sup> ესე იგი მიმდინარე პროცესისას მონაწილეთა, ფერხულის შიგნით „თამაშისადმი“ ინტერესის გაზრდამ, თავის წარმოჩენის, საშემსრულებლო ოსტატობის დახვეწის, ინდივიდუალური შესაძლებლობების გამოვლინების მიზანმა, „ფერხული“ სტატიკურ მდგომარეობაში გადაიყვანა, რომელსაც სოლისტისა და ანტურაჟის ფუნქციების გადანაწილება დაედო საფუძვლად. ამ საყურადღებო

მოვლენამ, „ანტურაჟისა და სოლისტის“, „მასისა“ და „ინდივიდის“ გამიჯვნამ, როგორც განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლის დამადასტურებელმა ფაქტმა, კიდევ უფრო გააღრმავა საცეკვაო ხელოვნების დროში ადაპტაციის საკითხი, რამაც მასში ახალი ნიშნების წარმოშობის, შეტანის, დაფიქსირების შესაძლებლობა გააჩინა და მომავალში შემოქმედებითი პროცესის შეუჩერებლობა გამოიწვია. მსგავსმა ქმედებამ სახელოვნებო სფეროს განვითარებისთვის, პირველი – საცეკვაო ხელოვნების (საშემსრულებლო ტექნიკის) და მეორე, ახალი ფორმების დანერგვის საშუალება გამოავლინა.

ბუნებაში არსებობს მემკვიდრეობითი და არამემკვიდრეობითი ცვალებადობრივი მოვლენა.<sup>5</sup> დღესდღეობით, ჩვენ მიერ ხელმისაწვდომად არსებული ქართული ფოლკლორული ცეკვის ბაზის მიხედვით, პირველ ჯგუფში, მემკვიდრეობით სახეცვალებადობაში შეგვიძლია თავი მოვუყაროთ რიტუალებთან დაკავშირებულ ნიმუშებს. საუბარია მზისა და მთვარის კულტთან თაყვანისცემის ფუნქციის გამომსახველ, მონადირულ და ასტრალურ სხეულთა თაყვანისცემის, საბრძოლო და სარიტუალო შინაარსობრივი დატვირთვის მატარებელ, აგრეთვე პატრიოტულ, განაყოფიერების, საყოფაცხოვრებო შინაარსის, ბავშვის დაბადებისადმი მიძღვნილ, ავადმყოფობის დროს, მიცვალებულის სულის მოსახსენიებელ რიტუალების ჩატარებასთან დაკავშირებულ ფერხულებზე.

ადამიანის ცნობიერების ახალ ეტაპზე გადასვლამ, ანუ ქრისტიანობის შემოსვლამ ახალი სახეებით და მოვლენებით ჩანაცვლება გამოიწვია, მაგრამ შექმნილი ახალი ნიშნებისა და ელემენტების მიუხედავად, რიტუალთა შესრულების წესი, რეგიონული ადგილმდებარეობა, მისი დანიშნულება, მისი ბუნებრიობა უცვლელი

<sup>4</sup> იქვე, თათარაძე, ქართული, 2010, გვ. 18.

<sup>5</sup> Ненаследственная, организмов.

დატოვა და უმრავლესი მათგანი მემკვიდრეობით დღემდე გად-  
მოიცემა. ყოველივე ეს კი, იმის მანიშნებელია, რომ ფერხულების  
ბუნებრივი სახეცვალებადობა ყოველი დროის ადაპტირების მაჩ-  
ვენებელია, თავისი ფორმის შენარჩუნებით.

არამემკვიდრეობით ჯგუფში თავს იყრის სადადგმო პრინციპე-  
ბით აგებული ის ფოლკლორული ცეკვები და მითოლოგიური თე-  
მები, რომლებიც ტრანსფორმირებულად, ვარიაციების სახით სას-  
ცენო სივრცეში არიან წარმოდგენილნი. ამ სივრცეში მოხვედრი-  
სას, შემოქმედებითი პროცესი მასში ავლენს ახალ ნიშნებს. აქ მათ  
სასცენო კანონების დაცვით, შემსრულებელთა რაოდენობისა და  
ქრონომეტრაჟის გათვალისწინებით გადმოცემის ფორმა ეცვლე-  
ბათ, მაგრამ სარეპერტუარო ან სასპექტაკლო შინაარსიდან, თე-  
მიდან გამომდინარე, მისი დანიშნულება და არსი უცვლელი რჩე-  
ბა. ანუ გარემო ფაქტორების ქვეშ მოხვედრილი გადამუშავებული  
მასალის გენეტიკური წარმომავლობითი კოდი უცვლელია და  
არსებულის არამემკვიდრეობით სახეცვალებადობა გადმოცემის  
ახალი ფორმით ხასიათდება. ხელოვანთა ფანტაზიის საფუძველზე  
ვიღებთ ფოლკლორული ცეკვის სასცენო ვარიანტებს, რომლებ-  
საც დღესაც ვხვდებით ცალკეულ ნომრად, თეატრალურ, საოპერო  
თუ საბალეტო სასპექტაკლო რეპერტუარებში. ამგვარი მოვლენის  
მოცემული ნიშნებიდან მიღებული ცვლილებების მოდიფიკაცირე-  
ბა არ არის მემკვიდრეობითი, ის მხოლოდ კონკრეტული ავტორის  
ფანტაზიის ნიმუშად გვევლინება – ფიქსირდება კონკრეტულად,  
როგორც დამდგმელი ქორეოგრაფის ფოლკლორულ მასალაზე  
დაყრდნობით შემოთავაზებული ერთ-ერთი სასცენო-სანახაობი-  
თი ვარიანტი. ყველა, ქართული ხალხური ცეკვის არამემკვიდრე-  
ობითი და მემკვიდრეობითი სახეცვალებადობრივი ნიმუშები ქარ-  
თულ არამატერიალურ კულტურულ ღირებულებას წარმოადგენს.

ეგროპისა და აზიის გასაყარზე მყოფი ქართული ხელოვნება  
იძენდა მისთვის მისაღებ რესურსებს, რომელთა საფუძველზეც  
ყალიბდებოდა ქართული სასცენო სანახაობრივი ვიზუალის ესთე-  
ტიკური ფორმით გადაწყვეტის მნიშვნელობა. ქართული საცეკვაო  
ხელოვნებისადმი მაყურებელთა დაინტერესებამ ძლიერი ბიძგი  
მისცა ხელოვანთ მასობრივ-სანახაობრივი სფეროს დახვეწა-გან-  
ვითარებისთვის და ორმხრივად გაჩნდა ამ წარმოდგენების მრავ-  
ალჯერ გამართვის სურვილი. „XIX საუკუნის პირველ ნახევარში

თეატრალური ცხოვრება მოიცავს მთელ საქართველოს. თბილისში იმდენად განვითარებულია თეატრი, რომ სანახაობის სხვადასხვა ფორმები წარმოქმნილა“.<sup>6</sup> 1845 წელს ლევან მელიქიშვილი გრიგოლ ორბელიანს წერდა: „...აქ მალ-მალე ტანცაობა აქვთ, და იარებიან ხან თეატრში, ხან ვოლტიურებთან აკრობატების სანახავად, ხან მექანიკურ თეატრში, და ძაღლების კომედიაც არის. წარმოიდგინე სამივე ამ გართობას, კვირაში სამ-სამჯერ წარმოდგენა აქვს და მუდამ ხალხით სავსეა“.<sup>7</sup> მსგავსი ცნობები, მოგონებები, ჩანაწერები და წერილები გვაუწყებენ, რომ წარმოდგენები იმართებოდა სასახლეებში დარბაზობის დროს, აგრეთვე მესხიშვილების, მელიქიშვილების, ორბელიანების სახლებში, სხვადასხვა თავშეყრის ადგილებში, ბანებსა თუ ქუჩებში.<sup>8</sup> მაყურებელთა ინტერესებიდან და მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ხალხურმა ცალკეულ ნომრად ქცეულმა ცეკვებმა სახეცვალებალობა და ფორმაცვალებალობა განიცადა.

XX საუკუნის დასაწყისში ერევნის მოედნისა და გოლოვინის პროსპექტს შორის მდებარეობდა სათავადაზნაურო თეატრი (დღევანდელი ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრი), რომელშიც ხშირად იმართებოდა წარმოდგენები, კონცერტები. ასეთ ერთ-ერთ გამართულ კონცერტის შესახებ, შენიშვნის სახით, საყურადღებო განცხადებას გვაუწყებს იმ დროინდელი გაზეთი „ცნობის ფურცელი“. ამ გაზეთიდან ამონარიდს გვაწვდის ლილი გვარამაძე: „ტბილისის სათავადაზნაურო თეატრში გაიმართება კონცერტი, რომელშიც იმღერებს გურულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ხორო გურულს, ქართულს, იმერულს, მეგრულს და კახურ სიმღერებს. მათ შორის აღასრულებს ორსართულიან ფერხულს და მეგრულ ნადურს თოხნით ისე, როგორც ნამდვილ ყანაში. ბ. ქორიძის ლოტბარობით“.<sup>9</sup>

ფოლკლორული ცეკვის ნიმუშების ტრადიციული შესრულების, მემკვიდრეობით გადმოცემის, შეგროვების, შენახვის მეთოდებს, XX საუკუნეში განსხვავებული ორიგინალური განვითარების ახალი რესურსები დაემატა და ისინი არამემკვიდრეობით სახეცვალებალობრივ ჯგუფში მოექცნენ. ქართული ქორეოგრაფია აქტიურად

<sup>6</sup> კიკნაძე, ქართული, 1982, გვ. 25.

<sup>7</sup> რუხაძე, ძველი, 1949, გვ. 79.

<sup>8</sup> აბრამიშვილი, ძველი, 1925, გვ. 25.

<sup>9</sup> გვარამაძე, ქართული, 1997, გვ. 27.

ერთვებოდა თანამედროვე ტენდენციებში, სხვადასხვა ჟანრსა თუ მიმართულებაში. ხელოვანთა აქტივობამ განაპირობა ხალხური ცეკვის სასცენო სისტემაში მორგება, მოქცევის მცდელობები. მაყურებლის მოთხოვნების გათვალისწინებით კონკრეტულად აქტუალური გახდა ქორეოგრაფიულ დადგმაში მხატვრულ-სანახაობრივად გადაწყვეტის ხერხების ძიება, რომელიც საცეკვაო ხელოვნების პროფესიულ საფეხურზე ასვლის შედეგად ღირებულად წარმოჩინდა ფართო საზოგადოების მიმართ.

XX საუკუნის 20-იან წლებში გამოჩნდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები - კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი. ისინი არამარტო დრამატული თეატრის რეფორმატორებად და ახალი თეატრალური ეპოქის ფუძემდებლად, აგრეთვე ქორეოგრაფიული სპექტაკლების შეუდარებელ შემქმნელ ოსტატებადაც მოეწივნენ ქართულ ხელოვნებას. მარჯანიშვილის მოწოდებები ზურგს უმაგრებდა ახალი ჯანსაღი, ქართული ნაციონალური, თეატრალური კულტურის შენებას.

„მსახიობებს, მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს, მოქანდაკეებს და მუსიკოსებს – ასე მიმართავდა მარჯანიშვილი ყველას - ჩვენ ვართ მშენებლები კულტურისა და, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ეროვნული კულტურისა, მისი ენისა, მისი ნაციონალური თავისებურებისა და ტემპერამენტისა“.<sup>10</sup>

1922 წელს რუსეთიდან დაბრუნებულ კოტე მარჯანიშვილს თან ჩამოჰყვა ბალერინა დებოლსკაია და ბალეტმაისტერი ფუტდკინი. მან 1926 წელს დადგა პანტომიმა - ბალეტი „მომავადობელი სინათლე“. ახმეტელთან და დამდგმელ ქორეოგრაფ სერგეევთან ერთად წარმოადგინა სპექტაკლი „მზეთამზე“, ეს იყო ქართული ბალეტის საძირკველი. „...მასში ცეკვა იყო არა დამხმარე, არამედ მთავარი კომპონენტთაგანი. „ქართული“ და „დავლური“ სიუჟეტისგან ვითარების ისეთი ხატოვანი მიზანსცენის ფუნქციას ასრულებდნენ, როგორსაც სრულყოფილი საოპერო ნაწარმოებში ამრიდან გამომდინარე, სიუჟეტის შემადგენელი იერსახოვანი არია და დუეტი წარმოადგენს ხოლმე“<sup>11</sup> – აღნიშნავდა ოთარ ეგაძე.

მომდევნო ბალეტი – პანტომიმა „ხანძარი“ დაიდგა ქუთაისის თეატრში. ეს იყო მიმოდრამა, რეალისტური ტრაგედია, რომლის

<sup>10</sup> ეგაძე, ქართული, 1961, გვ. 15.

<sup>11</sup> იქვე, ეგაძე, ქართული, 1961, გვ. 33.

ქორეოგრაფი დავით მაჭავარიანი გახლდათ. მათ მიერ დასახული ამოცანა მკვეთრი და რადიკალურად განსხვავებული ფორმების ძიებას ემსახურებოდა და ეწინააღმდეგებოდა არსებული სახეების ყოველგვარ განმეორებებს. „[...]არ უნდა შეიგნონ, რომ როცა თანამედროვეობას ფეხდაფეხ მივდევთ, ნაციონალურ კულტურასაც ვავითარებთ. ეს კი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბაბუის ზღაპრების ერთხმად გადამღერება...“<sup>12</sup> – აღნიშნავდა კოტე მარჯანიშვილი.

ხალხური ცეკვის სახეცვალებადობა განსაზღვრავს ძველი და ახალი ფორმის აუცილებლობას, დროში მორგების ადაპტაციის მიზნით. სასცენო გამომსახველობით ფორმაში მოქცეული ხალხური ცეკვები საოპერო, საბალეტო და თეატრალურმა ხელოვნებამ ახალ მისთვის განსხვავებულ ფაზაში გადაიყვანა, რომლებშიც ხალხური ცეკვის ელემენტებმა კლასიკური სახეცვალებადობა შეიძინა და ორიგინალურად წარმოჩინდა.

„[...] ჩვენ, ბალეტმაისტერებმა და რეჟისორებმა ღრმად და საფუძვლიანად უნდა შევისწავლოთ ხალხური ქორეოგრაფიული შემოქმედება, ვისწავლოთ ხალხისგან, ავავსოთ ჩვენი ბალეტი დრამატული შინაარსით, ვაშენოთ იგი მძაფრ სიუჟეტურ ქარგაზე, რომელიც

ასე დამახასიათებელია ხალხური ცეკვებისათვის – წერდა ჭაბუკიანი და სჯეროდა, რომ მხოლოდ ხალხური ცეკვების სულში ჩაწვდომით შეიძლებოდა ნამდვილი საბალეტო სპექტაკლების შექმნა“.<sup>13</sup> – იხსენებს ოთარ ეგაძე.

საოპერო და საბალეტო სპექტაკლისათვის, ფოლკლორული მასალის სასცენოდ დამუშავების სპეციფიკა დაეყრდნო კლასიკურ საბალეტო სისტემას, შესრულების, მანერის და კლასიკური მუსიკის ტონალობათა თავისებურებებს. ამგვარმა ფორმაცვალებადობამ და სახეცვალებადობამ ახალი კუთხით წარმოუდგინა მაყურებელს მისთვის ნაცნობი ინფორმაცია, რამაც მასში, მაყურებელში, სიახლის მიღების განცდა წარმოშვა.

„ბუნებრივია, ვმუშაობთ რა პირველ ქართულ ბალეტზე, ჩვენ ამოცანად ვისახავდით შეგვექმნა მწყობრი, მთლიანი, დრამატულად მძაფრი, სიუჟეტურად გააზრებული საცეკვაო სპექტაკლი.

<sup>12</sup> იქვე, ეგაძე, ქართული, 1961, გვ. 28.

<sup>13</sup> იქვე, ეგაძე, ქართული, 1961, გვ. 21.



ხალხური ცეკვის ელემენტები ღრმად არიან გადახლართული სპექტაკლში კლასიკურ ცეკვებთან საჭირო მომენტებში ერთის, ან მეორის უფრო წინ წამოწევით“.<sup>14</sup>

ქართული ხალხური ცეკვის ხელოვნების განვითარება ვერცერთმა შექმნილმა პრობლემამ და ბარიერმა ვერ შეაჩერა, მასში არსებული თვითმყოფადობისა და მაღალმხატვრული ღირებულებების გამო. მისი ფორმაცვალებადობა და სახეცვალებადობა ამტკიცებს მის სიცოცხლისუნარიანობას, განვითარება კი დროში ადაპტაციის მაჩვენებელია თავისი ნიშან-თვისებების შენარჩუნებით.

როგორც აღვნიშნეთ, ქართული ხალხური საცეკვაო ხელოვნება ერთგვარი საცავია იმ ინფორმაციის, განათლებისა და კულტურის, რომელსაც ქართველი ერი, მისი ისტორიის განვითარების პროცესისას, საუკუნეების მანძილზე თანდაყოლილად იძენდა და აგროვებდა.

ის წარმოადგენს ესთეტიკური ფორმის ღრმა შინაარსის ჰარმონიულ ერთობლიობას, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლების, პატრიოტული გრძობის გაღვივების, მაღალი ზნეობრივი პრინციპებისთვის ბრძოლის, ქართული ტრადიციებისა და სიწმინდის დაცვის მიზნით. მაშასადამე, ქართული ხალხური ცეკვა არის ცოცხალი ორგანიზმი, რომელსაც გააჩნია სახეცვალებადობის და ფორმაცვალებადობის უნარი, რის შედეგად დროში ადაპტირდება.

#### ბიბლიოგრაფია:

- თანდაშვილი მ., „მეხსიერება და მისი ფორმები“, <http://tandaschwili.com/thema->
- უჩა მურღულია ბლოგი. ვახტანგ VI (ლ. მენაბდე), <http://umurgulia82.blogspot.com/2018/05/vi.html>.
- თათარაძე ა., „ქართული ხალხური ცეკვა“, თბილისი, 2010, გვ. 18.
- Ненаследственная И Наследственная Изменчивость, [http://www.public-liceum.ru/files/File/izmenchivost\\_organizmov.pdf](http://www.public-liceum.ru/files/File/izmenchivost_organizmov.pdf).

<sup>14</sup> იქვე ეგაძე, ქართული, 1961, გვ. 78.

- კიკნაძე ვ., „ქართული რეჟისორის ისტორიის ნარკვევები“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ., 1982.
- რუხაძე ტ., „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“, (ციტირებულია წიგნიდან), 1949.
- აბრამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1925.
- გვარამაძე ლ., „ქართული საცეკვაო ფოლკლორი“, მეორე გამოცემა, თბ. 1997.
- ეგაძე თ., ქართული ბალეტი (ქორეოგრაფიული ნარკვევები), ხელოვნება, 1961.

## **THEATROLOGY**

**Nino (Nutsa) Kobaidze,**

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University

Ph.D. Student

Supervisor – Associate Professor Marine (maka) Vasadze

## **WITOLD GOMBROWICZ – YVONNE PRINCESS OF BURGUNDY**

**Key Words:** *Witold Gombrowicz, post-dramatic theatre, Yvonne Princess of Burgundy*

### **Abstract**

Witold Gombrowicz's legacy challenges traditional norms, blending philosophical inquiry with satire and humor, influencing not only literature but also theater and philosophy. Despite facing initial controversy, his innovative works have garnered recognition for their profound exploration of human nature. Particularly acclaimed are Gombrowicz's plays and novels, which are frequently examined within the framework of post-dramatic literature and theater, signifying his substantial impact on 20th-century literature.

Gombrowicz's plays exhibit a hallmark of post-dramatic literature: the presentation of multiple perspectives. Through this technique, he constructs a mosaic that challenges the stability of characters, inviting the audience to engage actively and question unfolding events. His commitment to the post-dramatic principle is evident in his theatrical innovations, which break conventions and redefine traditional boundaries, transforming the stage into a dynamic space of exploration.

Gombrowicz's „Yvonne, Princess of Burgundy“ serves as a prime example for analyzing post-dramatic elements. Employing absurdity, non-linear narrative, and multiple perspectives, Gombrowicz makes a significant contribution to the evolution of post-dramatic literature. His exploration of absurdity, fragmentation, and multiplicity of perspectives aligns with the essence of the post-dramatic movement,

ushering in innovative storytelling techniques that push literature and theater beyond traditional dramatic forms.

In „Yvonne, Princess of Burgundy“, Gombrowicz offers a reinterpretation of the well-known „Cinderella“ story, merging his favored genres of grotesque, tragifarce, and parody. Through this fairy tale format, he conveys a poignant message about the brutality of governance and the propensity of the powerful to oppress the weak without just cause, often merely for their amusement.

The play „Yvonne, Princess of Burgundy“ has seen numerous stagings in various cities and countries, showcasing its universal appeal and adaptability. Renowned figures such as Swedish director Ingmar Bergman and Norwegian theater director Alf Sjöberg have each provided unique interpretations, highlighting the play’s ability to resonate across different cultural contexts. Additionally, composers Boris Blacher and Philip Bußmann created operatic adaptations, further expanding the play’s artistic expression. Productions by directors Alla Sigalova and Vladimir Mirzoev in the Russian theater scene have been praised for their modern and innovative approaches. These diverse adaptations not only honor Gombrowicz’s legacy but also enrich the global theater landscape, cementing the play’s status as a significant and enduring work in theatrical history.

In the words of the author himself, the discussed play explores themes of „liberation from theatricality“ and the futile rebellion against restrictive norms. Gombrowicz’s work embodies grotesque and parody, echoing elements of surrealism while maintaining a humorous distance from collective artistic movements. His poetic strategy revolves around intellectual provocation and scandal, embracing contradictions and mystifying the audience with absurdity. Through complex characters burdened by stereotypes, Gombrowicz crafts a collage-like world. He suggests that the essence of writing lies in „entering the realm of dreams“ and allowing the narrative to evolve „with its logic“. By adhering to the principles of dreams, writers seek to uncover insights into existential quandaries through the symbolism and myths inherent in „the dreams of humanity“.

Tamar Tsagareli,  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Ph. D. Associated Professor  
Scientist-researcher of the Tbilisi Museums Union

## POSTMODERNISM IN PERSIAN PUPPET THEATRE

**Keywords:** *theatre, puppets, postmodern, Iran*

### Abstract

Iran's theatre space certainly boasts traditional performances, including puppet and marionette theatre, which is the area of greatest interest to the world's theatre universe.

Have you ever felt the eruption of puppet emotion on a stage or in a hall? Have you seen their plastic and amazingly beautiful gesticulation? Historical and religious events „resurrected“ by dolls, by the stage director of the puppet theatre of Tehran, „Aran“, Behrouz Gharib Pour.

Iran is the land of poems. These poems have reserved the myth world and Iranian beliefs of pre- and post-Islam, as well as their philosophical viewpoints. One thousand years ago, Ferdowsi, with his pure kind of art (language), preserved Farsi as one of the big and undeniable dimensions for the living of a culture, and in his great book „Shahnameh“, he made a true claim and believes that by creating this work of art, he has revived the culture, myths, and notions of Iranians. It is sometimes interpreted as a symbol of filicide, the contrast between old-thinkers and modern-thinkers, and sometimes as Rostam's selfishness and ignoring his father's kindness because he loses all humane feeling and just thinks of defeating his rival.

Therefore, the story of Rostam and Sohrab is the full-depicting mirror of power, love, ignorance, pride, wisdom, and unawareness of mankind and has been and will remain eternal.

Hafez's opera, a wonderful performance and ritual-dramatic spectacle, was implemented by Behrouz Gharib Pour. Tazieh's Persian passion, „Hafez's Opera“, was the stage director's inspiration, and exactly according to this opera, he moved indescribable scenographic colors into a beautiful puppet universe. It is mainly loaded with the

color gamma typical for so-called Eastern culture; mostly here are dominant scarlet, golden, and synchronized movements of revived dolls, which are driven by puppeteers so skilfully and hidden from the audience that while looking at them, you forget are you looking at the inanimate dolls or far distance standing alive actors. The emotional background of the viewers is strengthened by the shadows created by the footlights, which are showing fight scenes, where on the black and white background, sharply and fiercely, are presented very silhouettes of the army, running horses on the battlefield... Hafez's (Hafez means a person who knows the Koran by heart) shade, with the eagle face, is over-viewing the hall from above, which, together with esteem, is providing fear because you feel its power. You watch the performance, and in front of you is a drawing Persian puppet and shadow theatre with dancing Dervishes, whose movements are sharpened by the shining yellow color of the moon in the depth of the stage, which at the same time is a penetrating scarlet. With this confluence of colors, when in parallel you are listening to Alireza Ghorbani's melody, whose creative work is entirely dedicated to ancient Persian traditional and religious music, you are falling into amazing harmony. Here, with great taste, effectiveness, and a rich environment, is presented a puppet „live“ movement, accompanied by the combination of music and color gamma, which helps each of us, spectators, „turn over“, „appear“ and feel epos different from us, Georgians, with time and also traditionally.

Hafez's poetic phrase is exceptionally delightful and habitual, like the poet itself, which is skilfully transmitted in the performance. His doll is a symbol of a proud and independent man, delightful like an eagle, confronted by a community restrained by pharisaic morals that are not subject to any dogma and will be armed against all attempts to limit human freedom. This abandoned desire for personal revolt is followed as a motive for all of Hafez's creative work and opera, where Director Behrouz Gharib Pour used not only his poetry but also the Milavi, Omar Khayyám, Saadi, Khwaju Kermani, and Ubaydi Zākāni. With this stage producer, it is like opening the door of Persian traditions and poetry wider so that the audience can better feel the universe, where freedom lovers are „spinning round“ like dancing Dervishes. This devotes us to the hymns of beauty, true love, the beauty of nature, and spring.

## FILM STUDIES

Margalita Zubashvili,

Shota Rustaveli Theater and Cinema State University of Georgia

Ph.D. Student

Supervisor – Doctor of Arts, Professor Giorgi Chartolani

### THE INFLUENCE OF ONLINE STREAMING PLATFORMS ON MODERN CINEMA

**Keywords:** *film industry, Netflix, online streamers, viewers*

#### Abstract

„Two-thirds of U.S. Adults Would Rather Wait to Watch Movies on Streaming“ A new poll by HarrisX, exclusive to IndieWire, found that 34 percent of U.S. adults prefer to watch movies in theaters, which means a solid two-thirds would rather wait for them to be released on streaming.

The competition continues between streaming services and the Hollywood engine. „While we still see evidence of loyal moviegoers in recent box office numbers, our study shows that 2 in 3 movie watchers prefer to stream movies at home“ – Alli Brady, VP at HarrisX, told IndieWire. „Despite this causing some upheaval for the industry, it also means that the demand for content is only increasing – nearly half of consumers say they stream movies weekly, more than 7 times as frequently as those who do so in theaters“.

Brady’s pollsters also found that 30 percent of us stream a movie two or more times per week – the same percentage of respondents said they go to movie theaters „a few times a year“.

Poll Results:

Advantages of watching a movie in a cinema:

- The experience of watching a movie on the big screen: 59%
- The quality of surround-sound systems: 47%
- Escaping from „distractions“ at home was important to them. 39%
- The movie is exclusively shown in theaters. 30%
- Advanced viewing technologies such as 3D, IMAX, etc.: 30%
- The experience of watching a movie with an audience.: 26%
- To watch a movie premiere or special screening: 25%
- Nostalgia: 24%

Disadvantages of watching a movie in a cinema:

- Cost of movie tickets: 53%
- Cost of concessions: 42%
- Comfort of viewing at home versus in a theater: 40%
- Concerns over sanitation and hygiene: 23%
- Inability to pause the movie or take a break: 22%
- They're just straight-up „uninterested“ 22%
- Distractions from other members of the audience: 19%
- Inconvenient travel (travel time to the theater, traffic, parking, etc.): 15%
- Selection of films showing: 13%
- Inconvenient theater locations: 13%
- Limited availability of or inconvenient show times: 11%
- Seat selection: 8%

How TV series change the function and purpose of the film industry

The role of cinema as one of the main media instruments was gradually weakened by television. Especially in the post-war period, when people found it more fun to sit in their slippers and watch TV commercials than to see an epic movie on a big screen in a hall full



of people, it was so-called escapism for the people who experienced war.

Escapism – you will meet and hear this term more and more often in the modern world. In the 21st century, the internet and the ocean of information have made people feel constantly anxious. People increasingly want to escape from reality, from everyday life, and this explains the abnormal popularity of TikTok, where millions of meaningless videos are posted and help people turn off their brains.

The function of escapism used to be performed by cinema for people. Hollywood, as the film factory, produced films of all genres for all audiences: comedy, detective, science fiction, western, etc., films that dragged people into their world for a few hours and made them forget about reality.

In the 90s of the last century, romantic comedies became especially popular, as did the so-called family movies („You’ve Got Mail“, „Pretty Woman“, „Stepmother“, „Home Alone“, etc.). These films were seemingly about ordinary people and everyday life, films made with light drama and humor where people recognized themselves or their loved ones.

At the beginning of the 20th century, with the rise in popularity of television series, movies gradually lost their function of escapism – presenting „everyday life“, which was also facilitated by the existence of social networks. Information and ratings on newly released TV series spread quickly. Unlike movies, TV series are released over a long period and leave the viewers with a constant feeling of excitement. Online space was covered by spoilers, comments, photos, video clips, and memes. The boom of serials was something like a game for certain people – who would watch more TV series, who would understand the intention of the creators, why one character said this to another, etc. This was accompanied by the creation of a new culture: YouTubers, who posted short videos on this or that topic, especially on popular TV series, and shared with viewers their thoughts on this or that season and episode of the series. Similar videos have millions of views on YouTube.

Without leaving home, people could already reach not only desired genre series but also search for them according to their

interests or profession. Already in thousands of TV series, you will surely meet ones about doctors, policemen, bankers, clerks, craftsmen, actors, etc., not to mention TV series about housewives and their daily problems.

At the same time, the creators of the series had ambitions to make their product equal to the quality of cinema, so more and more famous directors, cameramen, artists, and, most importantly, actors joined the series, even such big actors as Meryl Streep. Perhaps the „Stars“ realized that the audience switched to counting the Emmy awards more than the Oscars. You will often hear the phrases, „It’s a very cool TV series; it’s like a movie“, „TV series are much better than movies“, etc.

If you look at the revenues of the cinemas, the films based on the Marvel comics have the highest box office. There are many reasons for the popularity of these films: the „Marvel Universe“ was created in the 1960s of the last century, first in the form of comics, then animated films, and at the beginning of the 21st century, full-length feature films followed. In addition to superhero movies being the ultimate escapism, new superheroes have emerged over the decades, whose names are already ingrained in people’s collective consciousness. The number of Marvel heroes and their stories are incredible. Therefore, the audience knows for sure that after watching the film, they will see something new and spectacular. The popularity of these films is also supported by the tandem of famous and highly-paid actors and stars.

Unfortunately, modern Hollywood movies, not just Marvel productions, have become very similar to TV series aesthetically - in editing, acting, superficial dialogue, and clip art. The authors seem to be afraid of telling the story; they are afraid that the eyes and minds of people accustomed to the speed of scrolling through social networks will not be relaxed, and in the films they use such polished spectacles and such fast editing techniques that the audience cannot even catch up with the film. Every scene and shot seems to be pre-made for the audience to be transported online - as gifs, memes, and TikTok clips. These films are built on the principle of the series - there will be sequels - because Marvel films are released almost every year.

But not enough time has passed yet to talk about the „doom“ of cinema. The time may come when people are tired of sitting at home and watching „plastic“ movies dictated by algorithms. Or, on the contrary, movie theaters can turn into museums, and the young people of the future will take pictures of the films shown on the cinema screen with their smartphones and publish them live on social networks. Who knows...

Maria Sichanin,  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Ph.D. student  
Supervisors – Associate Professor Ketevan Trapaidze  
Professor Davit Janelidze

## MYSTICAL GENRE, PECULIARITIES, AND NARRATIVE PRIVILEGES

*Keywords: Mystic genre, mystification, genre, technique, film language*

### Abstract

The cinematographer unites all fields of art: vision, desire, emotion, and people's destiny. From its origin until this day, art has survived at the expense of the interaction between the viewer, the listener, the appreciator, and the creator. The formation of different art movements, tendencies, and genres is an example of how much a person is interested not only in sharing art but also in exploring their reflection on it.

That is why the language of creative storytelling is diverse. Genre in cinema is one of the advisors or instructors for the audience. It seems to tell you: Here you will find the world in which you are interested, you will find a character who is similar to you, or you will come here and see something you've never seen that will show you who you are.

In any case, whichever invitation the viewer accepts, is their choice, and the genre is an emotional hint of what awaits them when they sit in front of the screen. What should a movie be like to satisfy the audience's emotional needs and spiritual hunger?! An interesting story, a memorable, unrepeatable image, the performance of convincing acting, and living all the emotions that the genre offers before sitting in front of the screen. For a creative person to make such a film, in addition to having a vision and taste, he needs to know the structure, regularities of the genre, and different layers of human nature. As a film director who loves the audience, the lack of genre narration in Georgian reality gives me a great feeling of protest.

„The audience loves the genre movie; it is loved everywhere, including in Georgia. However, it is a paradox that it is loved by the audience but not by filmmakers“. Manana Lekborashvili writes in a very interesting article, „Modern Georgian Cinematography and Genre Movies: Questions and Assumptions“, where she discusses the absence of presence in diverse Georgian genre films. I don't believe that Georgian viewers are all alike and that social problems are their only emotional hunger, especially when we have examples of recognized Georgian films that went beyond social drama, such as „Repentance“, „The Wishing Tree“, „The Plea“, „Melodies of Vera Quarter“, „Great Green Valley“, „Other People's Children“, „Father of a Soldier“, „The Sun of the Sleepless“, and „Autumn Sun“. I can continue naming movies endlessly, and it is obvious that Georgian values, culture, and social problems are not the cause of genre crises. It can be discussed for a long time why we cannot get out of the crisis or why we cannot allow our viewers to enjoy modern Georgian genre films. When the online platform for free pirated movies was shut down, it became obvious – not only that Georgian viewers love cinema, but also the statistics of which genre and which country movies and TV series they watch. At that time, watching the films they liked became as inaccessible as any modern Georgian film. However, not being able to watch modern Georgian films has never caused as much anxiety and despair. At that moment, I realized two things. The Georgian audience loves genre films, and the audience no longer has expectations of Georgian genre films.

My goal is to make it visible with the results of the film language of the mystery genre research that Georgian films of the mystical genre can find a place on the world's cinema screens.

If someone tells me that this genre has no future in Catholic reality and that the audience will soon forget about such a film, I will answer with three words: „Tengiz Abuladze – repentance“. This is a Georgian-genre film that won three prizes at the 40th Cannes International Film Festival: The Special Prize of the Main Jury, the Jury Prize of the Catholic Church for Humanism, and the „Fipress“ prize of the International Film Press Federation in 1984. Making films of any genre is related to costs; however, based on the results of

the research, I also want to simplify the path of those authors who intuitively want to make this genre but do not see the perspective in it in Georgia or think that the quality is necessarily determined by a large budget.

All genres have their loyal fans on their own, but mixing their favorite genres with the mystical genre is always a new and exciting experience. This genre is often equated with fantasy or horror. It may seem to us that their form is similar to a fictional world or includes terrifying bloody scenes, but genres close to the mystical genre in terms of character and narrative features – detective, psychological thriller, or drama – are more common. The main elements of the story of the detective genre are the investigation, the establishment of the truth, and the restoration of justice. The psychological thriller is the life-or-death struggle with the subconscious or the unconscious; in psychological drama, the visual materialization of complexes and incredible obsessive fears or feelings is the struggle with all this.

Nothing supernatural, occult, or mythological has anything to do with these genres, and this is what distinguishes the genres mentioned above from the mystical. Therefore, the connection of any genre with this genre, at the expense of intensifying their common elements, gives a new form and niche to what is different in them.

The main purpose of the mystical genre is to describe and study the psychological state of a mass of people or society through the circumstances and atmosphere that make them feel safe. It creates a sense of security, not with a harmonious and usual background but with an unreal one. This is a kind of backtracking that, at any moment, brings us back to the idea that all this is a fairy tale and does not correspond to reality. As long as cinema exists, filmmakers continue to search for new nuances in the life events of human nature. In the cinema, this movement seems to constantly give answers to the questions: Why (what are we afraid of)? How (do we behave) and why (what do we want)? At best, the authors manage to answer the question, what is ultimately important? The neutral and integrative nature of the „mystical genre“ allows us to answer these questions openly and deeply, regardless of age, gender, or background.

**Tea Chanturia,**  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Ph.D. Student  
Supervisor – Professor Aleksandre Vakhtangovi

## **TECHNOLOGICAL DETERMINISM IN THE FACE OF CULTURAL DETERMINISM?!**

**Keywords:** *determinism, technology, culture, society, technological and cultural evolution*

### **Abstract**

In the contemporary technological age, the debate surrounding technological versus cultural determinism stands as a paramount issue, especially when considering the impact of technology on society. These contrasting positions offer theoretical perspectives that scrutinize the intricate relationship between technology and culture, presenting opposing views on the driving forces behind societal change. This interaction between technological and cultural determinism raises pivotal questions about the reciprocal influences of technology and culture, ultimately shaping the trajectory of social development.

The central concern within the realm of determinism lies in understanding the extent to which technology shapes culture or vice versa. Technological determinism posits that advancements in technology predominantly dictate the course of cultural change, possessing an inherent ability to influence society irrespective of cultural factors. In contrast, cultural determinism contends that cultural values and beliefs are the primary drivers of technological development and implementation. Here, technology is perceived as an extension of culture rather than an autonomous force.

Delving into the dichotomy between these perspectives prompts questions about how technology impacts cultural practices and traditions and, conversely, the extent to which culture shapes technological innovation. The interplay between technology and culture and the resulting implications for societal progress and

evolution form the crux of this discourse.

To comprehend these dynamics, it is imperative to elucidate the concept of determinism itself. Philosophically, determinism posits that all events, whether physical or mental, including human behavior, are necessary consequences of antecedent causes. This philosophical framework serves as the foundation for exploring the interplay between technology and culture.

Technological determinism asserts that technology is the primary driver of societal change and development, influencing the structure and values of culture. Noteworthy examples, such as the printing press, the Internet, and smartphones, exemplify how technological advancements shape and transform societies. Conversely, cultural determinism emphasizes the dominant role of culture in shaping technological development, viewing technology as a product of cultural decisions and needs.

The views of the famous media theorist Marshall McLuhan were complex and somewhat unique; he did not belong to either the technological determinist or cultural determinist camps. He introduced the concept of media determinism, transcending the binary opposition between technological and cultural determinism. Marshall McLuhan's perspective argues that the medium through which information is conveyed is more influential than the specific content of the message. His famous phrase, «The medium is the message,» emphasizes the profound influence of the medium on society and culture, suggesting a dynamic and symbiotic relationship between technology and culture.

McLuhan's philosophy rejects rigid binary oppositions and offers a nuanced view that technology and culture interact in complex ways. Therefore, it provides a more holistic framework for understanding the dynamic interplay of these forces in shaping societal development and perception.

As constant waves of technological innovation continue to shape our world, the study of technological determinism becomes increasingly relevant. Historian Merritt Roe Smith's question, „Does technology drive history?“ emphasizes the significant power of technological progress and innovation in historical events and societal development.



Examining examples of technological determinism in action further elucidates its profound effects on society. From the printing press to artificial intelligence and automation, technological progress has consistently influenced societal structures, cultural practices, and economic systems.

In parallel, cultural determinism plays a decisive role in shaping various aspects of human life. Language and thought, gender roles, dress codes, and social hierarchies all reflect how culture influences individuals' behavior and choices. Cultural determinism, however, does not negate individual agency, as people often challenge and change cultural norms. Expanding on the implications of technological and cultural determinism, the concept of digital citizenship comes to the forefront.

As we navigate the digital landscape, ethical considerations related to online behavior and digital literacy become paramount. Both technological and cultural determinisms intersect in defining the norms and etiquette governing digital spaces. The ongoing discourse on misinformation, cyberbullying, and digital privacy exemplifies the need for a balanced approach that integrates technological advancements with cultural values to foster responsible digital citizenship.

Furthermore, the globalized nature of the digital sphere introduces a dimension of cultural diversity in online interactions. Acknowledging and respecting diverse cultural perspectives becomes an integral aspect of digital citizenship. Technology, in this context, serves as a bridge that connects individuals across cultures, necessitating a shared understanding of ethical conduct in the digital realm.

Ultimately, the relationship between technology and culture represents a complex, two-way dialectical process. The study of technological determinism and cultural determinism offers a more nuanced understanding of this intricate relationship. Technology, acting as a catalyst for change, introduces new ideas and modernizes cultural norms within the context of cultural values, beliefs, and historical contexts. This reciprocal relationship underscores the importance of recognizing the dynamic interplay between technology and culture, providing invaluable insights into societal progress and evolution.

## CHOREOLOGY

**Khatuna Damchidze,**  
Shota Rustaveli Theater and film Georgia State University  
Researcher of the Dimitri Janelidze Scientific-Research  
Institute, Choreologist, Doctor of Arts

**Giorgi Kraveishvili,**  
Doctor of Arts, Musicologist

### MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC CREATIONS OF MUHAJIRS (On The Example Of Turkish Klarjes, Lazes, And Abkhazians)

*Keywords: muhajirs, folklore, polyphony, instruments, dance movements, choreography, Ferkhuli, Abkhaz, Klarju, dance dialect*

#### Abstract

Giorgi Kraveishvili organized several expeditions to the historical Lazeti in 2014 and 2022; until then, the Muhajir Lazeti had been completely unstudied by both Georgian ethnomusicologists and choreologists. We did not know the types of melody and dance movements, nor did we know whether there existed vocal polyphony and singing genres different from historical Lazeti. Even though the foci of polyphony were not identified and only unison was noted in Muhajir Laz songs, the obtained material turned out to be extremely important from both the genre and purely musical viewpoints. It was proven that the melodies of the Laz songs, which are widely spread in historical Lazeti, are invariably encountered among the Muhajirs as well. These examples have preserved Laz melody, hidden polyphony, and all the basic characteristic features of the songs from historical Lazeti.

As for instrumental polyphony, in historical Lazeti there is both parallel and fourth polyphony, alien to the common Georgian musical language, as well as Bourdon polyphony, which is an organic part of the common Georgian polyphonic musical language. The first

type of polyphony is encountered on Kamancheh; the second is on Gudastviri, which is called chiboni in Achara and Shavsheti; Tiki in Tao; Gudastviri/Stviri in Racha and Pshavi; and Guda in Lazeti. Similar to historical Lazeti, the Muhajirs have also preserved lyrical, Naduri (while hoeing the cornfield), mourning songs, examples for milking a cow, changing weather, and lullabies.

The Muhajir Lazs know the bride-accompanying songs „Gelino“ and „Gelini.“. Melodically, these songs are the variants common in the Klarjetian villages of Borchkha. Common among the Muhajir Lazs is the accordion, which they call muzika.

Giorgi Kraveishvili conducted the first musicological expedition to the Muhajir Klarjetians in 2017. At that time, his goal was to record not only examples of all genres but also the second type of vocal two-part singing common in historical Klarjeti. However, unlike 2017, it was already noticeably difficult for the Muhajirs to sing in two voices cleanly in 2023.

Even though we recorded round dances in full form only in one village, the expedition to Klarjeti turned out to be fruitful since we identified several completely unknown examples.

If circular dances are characteristic of the Lazs and Klarjetians, the Abkhazians have a dance of a man and a woman, to the accompaniment of singing, an accordion (Mizirkan in Abkhazian), and the stricks of a pole on a large wooden board. „Narina“ is performed accompanied by accordion and singing. As for the instruments, such as the bowed Apkhartsa and wind Acharpan, they have disappeared among the Abkhazians of Turkey. On the other hand, the tradition of playing with wooden poles is not encountered in Abkhazia, Georgia.

About the instruments, there is a unified dynamic among the Muhajir Abkhazians, Klarjetians, Lazs, and Acharans of Turkey – ancient chiboni has disappeared among the Muhajirs. This may be explained by the severity of migration and the loss of the tradition of making and using the instrument.

## Choreographic part

In Georgia, muhajirism mainly affected the Muslim population, professing Islam. In the 19th century, the painful process of forced migration from Georgia took place in several stages.

First of all, it should be noted that the choreographic examples preserved in the Abkhazian dance dialect of Georgia were alien to the Abkhazians of Turkey. The folk choreographic heritage of the Abkhazians of Turkey consists of the following examples: 1. round dance „Au, Rasha“; 2. „Narina“ with variants – a round dance and couple dance; 3. A duet dance „Apsua Qoshara“.

Klarjetian Muhajir settlements are mostly found in the Marmara Sea region.

Of purely Georgian folk dance examples, the following were highlighted in their dance creativity: „Jilvelo“, „Zhuzhunela“, „Naridana Ridana“, „Gelini“, „Gelino“, „O, Ho Hoi“/„O, Hoi“, „Vai, Hai Hai“ and „Ghoris Kukul lavnani“. Each of these is a round dance. It should be noted that the folk traditions of the Klarjetian Muhajirs did not know the couple-dancing of a man and a woman in olden times.

Historical Lazeti is divided into two parts: a smaller part is in Georgia, and the other large part is in Turkey. There are settlements and villages of the Laz Muhajirs in the interior of Turkey as well.

As the research has confirmed, the Laz of Turkey created Laz art, but of a different kind, which outlines the following picture: 1. Only Georgian Laz, shared with Turkish Muhajir Klarjetian, Acharan creativity; 2. The Pontic-Black Sea is associated with the multi-ethnic expressive art of this region. It should be noted that the Lazs refer to dance as horon or khoron.

According to ethnophores, from purely Laz round dances here, they knew „Jilvelo“, „Vahahai“, „Gelini“, „Gelino“, „Chuku, Chuku Vahahei.« These folk choreographic examples are the Laz analogs of Klarjetian and Acharan round dances („Chuku, Chuku Vahahei“ being the variant of Acharan „O, Hoy“) with minor variant differences. As for the Black Sea-Karadeniz choreographic creativity, the following round dances are presented here: „Kasab Oini“, „Dik Oini“, „Uch Ayaki“, „Rize Khoroni“, „Khopas Khoroni“, and other examples with

similar structure and musical-choreographic composition that do not represent only the dance art of the Georgians.

In conclusion, it can be said that the study of folk creativity is one of the means for identifying the historical memory of a society. From the standpoint of enriching folk choreographic creativity, both Klarjetian dance dialect and Muhajir creativity deserve to become a part of Georgian cultural heritage.

Viktoria Kharatishvili,  
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University  
Ph.D. Student  
Supervisor – Professor, Emeritus Ucha Dvalishvili

## **BULL IS A SYMBOL OF AGRICULTURAL FERTILITY AND A SIGN OF ENSURING THE HARVEST IN WEDDING RITUAL DANCES**

*Keywords: Ferkhuli, dance, ritual, wedding customs, bull cult*

### **Abstract**

When studying traditional folk customs and agrarian dances during the spring cycle, special attention is paid to the relationship between actions related to the fertility of the crop and wedding customs, the crossing point of which was represented by dances in praise of the „Pureuli“ (cereals for making bakery products) deities.

The signs of fertility in the multi-tiered institution of marriage manifested themselves in the process of spring plowing and sowing. Wedding ritual dances ensured the couple’s fertility and meant the dance of the bride and groom, which represented a kind of ritual in the cycle of human reproduction in which the main function of the „bride and groom“ was placed. In rituals to ensure the harvest, the passing of the first „Khnulli“ instead of marriage was dominant, where the main figure was not the bride and groom but the symbol of agrarian work, the „bull“, traces of which appeared in wedding rituals as well. It is worth noting the fact that they knew how to slaughter a bull at a wedding in Kartli, which had to be attended by „grooms“, „Makari“ (honorary guests of the groom), and family members. They played dance music, and the groom, inside the circle around the bull, began to dance „Lekuri“, and then they slaughtered the bull. In Georgia, people light candles on the horns of a bull while passing the first plow paths. A candle is associated with light (the sun). It is noteworthy that in Egyptian mythology, a cow pregnant by lightning gave birth to the sun. What further strengthens the

connection is the cult between the sun and the bull.

These two symbols of fertilization play an important role in spring festivals and wedding ritual dances. Since the candle and heavenly bodies, personifying the woman and son also appeared in the three-month rituals of plowing and sowing, we cannot help but consider the very interesting ritual dance „Ferkhuli“ (round dance) of seven couples.

According to Tina Ivelashvili, during the wedding in Samtskhe-Javakheti, „Ferkhuli“ (round dance) occupied a large place. The bride and groom had to „meet“ the round dance „Ferkhuli“. The aforementioned dance was slow and calm. During the performance, the dancers took three steps forward and two steps back and thus rotated the round dance, „Ferkhuli“. Everyone took part in the dance; the number was not determined. The next day they „recaptured the groom“, where they performed „seven pairs of round dances – Ferkhuli“. Only seven pairs of husbands and wives were supposed to take part in the „Ferkhuli“ round dance. Together with them, both the groom and the bride were present in Ferkhuli, holding lit wedding candles in their hands and dancing in a circle. Its analogy is the Armenian wedding ritual, which was accompanied by a dance with candles and contained signs of fertility and a bountiful harvest. Seven couples were supposed to take part in this dance.

The dancers stood side by side, shoulder to shoulder, towards the center of the circle, holding hands to form a circle to ward off evil spirits. The bride and groom walked around only three circles, and then the „Ferkhuli“ continued without them until the candles went out. It is noteworthy that during the dance, the groom took wheat grains from his right pocket and threw them to the dancers to ensure a good harvest. The material presented in the work reveals a direct connection between the cult of the bull and wedding rituals and the abundance and fertility of both people and crops.

It should be noted that spring, with its varied cycle, is understood as a mystical marriage of earth and sky, the first moon and night (the setting sun); therefore, in the three-year rituals of plowing and sowing, the heavenly bodies representing men and women also appeared, whose purpose in the system of fertilizing the earth is

revealed in numerous songs and dances. This is the Georgian round dance associated with the cult of the sun (I was in the sky, I saw the sky), the lyrics of which depict the relationship between agriculture and the deified luminaries. As we have already mentioned, the host of the wedding sacrament represented the bride and groom, and the bull presided over the harvest fertility ritual. Even though the goal is common and both cases serve the cult of fertility, ritual dances for them are performed differently. Thus, one should distinguish between two types of ritual delay of the spring cycle associated with the fertility cycle and the forms of its implementation: „First, it must be a ritual performed directly for the reproduction of a person, which is represented in the form of a wedding“. Judging by the available materials, the necessary accompanying action of the ritual is a circular „Ferkhuli“, dance, in which the player is inside the circle. It could be a bull, a bride and groom, or just a groom.

Second are ritual dance games associated with the agrarian cult, the main function of which was the abundance of the harvest and the fertility of the annual agricultural cycle. Such dance mysteries were mostly theatrical; they were characterized by pantomime erotic games and competitions. It is noteworthy that the form of games held to fertilize the land was mainly in two rows. However, dances in praise of the deities of fertility and fertility can also be found in the form of circular „Ferkhuli“. which indicates the existence of a cult with various choreographic elements and the importance of dance in ceremonial rituals as the best form of contact with the mystical world and a means of praising the deities.



## **DRAMA DIRECTION**

**Sofiko Kikabidze,**  
Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University  
Ph.D. Student  
Supervisor – Doctor of Theater Arts, Giorgi Abkhazava

### **THE CHANGE OF FORM AND APPEARANCE OF GEORGIAN FOLK DANCE, ITS ADAPTATION IN TIME**

*Keywords: dance, choreography, visualization, adaptation, shapeshifting, folk, folklore*

#### **Abstract**

The art of Georgian folk dance is a kind of storehouse of information, education, and culture that the Georgian nation naturally acquired and collected over the centuries during the development of its existence and history. The information conveyed by the ancestors does not lose its relevance to this day due to the presence of characteristic signs of adaptation and development.

The form of Georgian folk dance: changeability, adaptation to time – is a universal ability characteristic of a living process, which is characterized by cultural memory in the nation, revealing its positive and negative factors:

1. Lack of authorization: indeterminacy, visual observation and study of movements, repetition, memorization, and transmission of what was seen with the eyes played an important role in the development of Georgian folklore. Each performer enriched the source, the original image, with a peculiar plastic manner of performance or by adding some detail, which led to a lack of authorization, copyright, and establishment among the people.
2. The paucity of the visual side: unfortunately, relying on oral transmission or written sources, in practice we find lost folk dances that have not experienced a change in form due to the failure of visual transmission, which today is limited only to

available information (archival and theoretical sources).

3. Some of them show a lack of characteristic signs of development, the content of which could not fit in with the ideology of their contemporaries. It means ancient primary sources related to rituals, mass or individual dances, or part of independent dances, which stopped their development at the stage of their existence, and now they exist intact in the described documentary sources. Some of them, for the given reasons, can mean that they even disappeared without being recorded.
4. Also, among them, the presence of foreign culture inflow and establishment tendencies is recorded, based on the influences of Asian-European culture. The Georgian intangible heritage culture of the 17th century faced an alarming situation regarding its origin and individuality. In this period, the trends of the influx and introduction of Iranian culture into Georgian culture are revealed. These anti-national trends were opposed by Sul Khan-Saba Orbeliani, Archil, Vakhushti, and Teimuraz II. In their own or translated works, issues of educating the next generation on moral principles occupy a large place. It was a different, fixed form sought for the preservation, self-preservation, and development of the nation's identity. Every literary work created by them purposely carries artistic expression value and deep content.

All available information: archival, historical, theoretical, and archaeological, as well as expeditionary materials of dance, are an invaluable source for the creators and prove its viability and adaptability in time based on the change of form. Characterization with this universal ability rests on heritable and non-heritable variable events. The transition to a new stage of human consciousness and the introduction of Christianity led to the replacement of ritual processions with new faces and events, but despite the acquisition of new signs and elements, the manner of performing rituals, the regional location, its purpose, and its naturalness remained unchanged, and most of them are handed down by inheritance to this day. All this is an indication that their natural variability is an indicator of adaptation each time, keeping its form.

In the non-hereditary group, there are folk dances or mythological themes transformed into stage-performance art in the form of variations. When entering the stage space, the creative process reveals new signs in it. Following the stage laws, taking into account the number of performers and the limited time, the form of the presentation changes, but depending on the content and theme of the performance, its purpose and essence, as well as its genetic origin, remain unchanged. The code of the processed material under the influence of environmental factors is unchanged, and the non-hereditary change of the existing one is characterized by a new form of representation. Based on the imagination of the artists, we get the stage versions of the folk dance, which we still see today as a separate number in the repertoire of theater, opera, or ballet performances. The modification of the changes obtained from the given signs of such an event is not hereditary; it appears only as a sample of the imagination of a specific author and is fixed specifically as one of the options of the stage solution proposed by the choreographer, which is based on folk. dance material. All non-hereditary and heritable changing patterns of Georgian folk dance represent the intangible cultural value of Georgia.

The process resulting from cultural memory and development, from the beginning to the present day, continues in the period of development of the history of Georgian folk dance; at each stage of its existence, it always appears in a new form. Thus, the Georgian folk dance, which was transformed, modified, and presented in new forms over time, can adapt to the modern stage space. Therefore, Georgian folk choreography is a living organism that can change its face and shape, as a result of which it can adapt over time.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

---

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