

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო  
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი  
განათლების, პუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა  
ფაკულტეტი

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი

სამეცნიერო შრომების კრებული

**ISSN 1987-5851**

# ხელოვნებათმცოდნობითი ეტიუდები

**STUDIES IN ART CRITICISM**

**VII**

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
ბათუმი 2016

რედაქტორი – **მაია ჭიჭილეიშვილი**  
ტომის რედაქტორი – **სოფიო თავაძე**

ტომის სარედაქციო საბჭო: **ერმილე მესხია, ლელა ოჩიაური, ანა კლდიაშვილი, ხათუნა მანაგაძე, ქეთევან გოგოლაძე.**  
ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: **თამარ სირაძე**

**Editor – Maia Chichileishvili**

**Volume editor – Sofio Tavadze**

**Volume Editorial Board: Ermile Meskhia, Lela Ochiauri, Ana Kldiashvili, Khatuna Managadze, Ketevan Gogoladze**

**Editor of the English Text: Tamar Siradze**

სამეცნიერო შრომების კრებული ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის 20 წლის იუბილეს ეძღვნება. იგი ერთადერთი უმაღლესი სახელოვნებო დაწესებულებაა საქართველოში, რომელიც ერთდროულად ახორციელებს სწავლებას კულტურის, თეატრალური, კინო-ტელე, სამუსიკო, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების საშემსრულებლო და თეორიული სპეციალობების მიმართულებით. ამ ხნის განმავლობაში უნივერსიტეტმა რთული გზა განვლო და არა ერთ ახალგაზრდა სპეციალისტს გაუკაფა გზა შემოქმედებით, სამეცნიერო თუ პედაგოგიურ საქმიანობაში. ჩვენს ქვეყანასა თუ უცხოეთში მოღვაწე ხელოვანები, უნივერსიტეტის ახალგაზრდა სპეციალისტები, რომელებიც თავად აგრძელებენ ახალი თაობების აღზრდას ადასტურებს, რომ ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქვეყნისა და რეგიონის კულტურულ ცხოვრებაში.

**საქართველო, ბათუმი, ლ.ასათიანის ქ.№37  
Georgia, Batumi, №37 Asatiani Street**

**www.batu.edu.ge  
info@batu.edu.ge**

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2016

**გამომცემლობა „ანისიალი“, 2016**  
თბილისი, 0179, გ. ვაკევაძის გამზ. 19, თე: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30  
E-mail: universal@internet.ge

# „სელოვნებათმცოდნეობა“

## ანა კლდიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული  
ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა  
დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

## ფორმის ანალიზი ხელოვნების ნიმუშის კვაკუთხედი (ისტორიული ჭრილი და პრეტიკა)

თანამედროვე ეტაპზე არაფერია ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების ღრმად წვდომაზე უფრო მნიშვნელოვანი.

კონკრეტული ნაწარმოების შესწავლის გარეშე  
ხელოვნების ისტორიის პრობლემები მხოლოდ  
ნაწილობრივ შეიძლება გადაწყდეს.

## ჰანს ზედლმაიერი

როგორც ყოველთვის, ყველაფერი გენიალური მარტივია. ბატონშა ლეომ ფაქტიურად ფორმულის სახით ჩამოაყალიბა ხელოვნებათმცოდნეობის ძეთო-დოლოგიური პარადიგმა.

ჩვენს მიერ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მეთოდებზე ყურადღების გამახვილება რამდენიმე ფაქტორმა განაპირობა. უკანასკნელ ხანებში ჩვენს ინტელექტუალურ წრეებში გაჩნდა ერთგვარი ნიჰილისტური დამოკიდებულება ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც მეცნიერების დარგის, მიმართ. უმეტესწილად ეს გამოიხატება იმით, რომ ხელოვნებათმცოდნეობას მეცნიერების ვიზრო დარგად მოიხსენიებენ და ის მხოლოდ ფორმის ანალიზამდე დაყავთ; თავად ფორმის ანალიზს კი ეჭვის თვალით უყურებენ და ლამის საძრახისად მიაჩინათ, რადგან თვლიან, რომ თანამედროვე ხელოვნების საკვლევად ის არ გამოდგება (თუმანიშვილი, 1915:5).

ეს ალბათ დასავლეთში გასული საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისიდან მეცნიერების ამ დარგის ახლებურად გააზრების მცდელობის, მისი დროის გა-

მოწვევების შესაბამისი ტრანსფორმაციის ერთგვარ გამოძახილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

საქმე ის გახლავთ, რომ ფორმის ანალიზის მეთოდის კრიტიკა ლამის მისი გაჩენისთანავე დაიწყო და დღემდე გრძელდება. XX ს-ის განმავლობაში არ დარჩენილა ფილოსოფოსი თუ ხელოვნებათმცოდნე, რომელსაც ამ მეთოდის ნაკლოვანებებზე, ან არასრულყოფილებაზე არ შეეჩერებინოს ყურადღება, თუმცა, ისინი ყველანი წარმატებით იყენებდნენ ამ მეთოდს. მის საფუძველზე 1980-იანი წლებიდან მოყოლებული კი, დასავლეთის ჰუმანიტარულ სამეცნიერო წრეებში ავტორის, რეციპიენტის და ასევე, ფერწერის, როგორც სახვითი ხელოვნების დარგის, „სიკვდილის“ გამოცხადების შემდეგ, თანამედროვეობის აღიარებული მეცნიერები (გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსი ჰანს ბელტინგი, იტალიელი ფილოსოფოსი ჯანი ვატიმო, ამერიკელი მეცნიერი არტურ დანტო და სხვ.) საერთოდ ხელოვნების, და ხელოვნების ისტორიის, დასასრულზეც ალაპარაკდნენ.

დანტოსთვის ხელოვნების დასასრული საერთოდ ისტორიის, კერძოდ კი ხელოვნების ისტორიის, დასასრულის ტოლფასია, იმ ხელოვნების ისტორიისა, რომელიც მას (ლიოტარის მსგავსად) ესმის, როგორც „ნარაციის უპირატესობა“, ანდა, მკაცრად დეტერმინირებული (განსაზღვრული) „თხრობა (ისტორია) ხელოვნების შესახებ“ (The story of art). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დანტოსათვის (ისევე, როგორც ბელტინგისთვის) ხელოვნების და მისი შემსწავლელი მეცნიერების დასასრული გაგებულია არა როგორც „სიკვდილი“, როგორც ეს ფერწერის შემთხვევაშია, არამედ დასასრული ალექსანდრიული, როგორც ახალი სივრცის გახსნა და გასაქანი პოლიტილისტურობისა და პლურალიზმისათვის ერთი იმპერატიული სტილის არარსებობის პირობებში. მთავარი კი ისაა, რომ, მათი აზრით, თავად ხელოვნება ფილოსოფიური რეფლექსის სფეროში ინაცვლებს. შესაბამისად, იგი თვლის, რომ ხელოვნების ისტორიამაც, როგორც მეცნიერებამ, რომელიც ხელოვნებას სწავლობს, ახალი ადექვატური გზები, ხერხები და მეთოდები უნდა მოძებნოს მის საკვლევად.

არ შეიძლება, ამ მოსაზრებამ, რაგინდ არ ვეთანხმებოდეთ მას, არ დააფიქროს ამ დარგის სპეციალისტები და შეკითხვები არ გაუჩინოს მათ. დაფიქრება ამ საკითხებზე გვმართებს იმიტომაც, რომ თუ ჩვენ გვინდა, ჩვენი ასწლოვანი სახელოვნებათმცოდნეო სკოლა არსებობდეს მომავალშიც, ის უცილობლად უნდა განვითარდეს დროის მოთხოვნების შესაბამისად, როგორც ეს ნებისმიერ ცოცხალ ორგანიზმს ახასიათებს, ანუ მან, საკუთარი საუკეთესო ტრადიციების შენარჩუნების კვალად, რეაგირება უნდა მოახდინოს დროის გამოწვევებზე.

დღევანდელი ჩვენი მეცნიერება ორ პოლუსს შორისაა გახლეჩილი: ერთი მხრივ, ჩვენ გვაქვს ტრადიციას მიჯაჭვული, მხოლოდ ფორმის ანალიზში „ჩაკეტილი“ კვლევები, რომლის შედეგად კიდევ ერთი და კიდევ ერთი უცნობი ხელოვნების ნიმუში თარიღდება ან შეისწავლება და ამით სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოდის. შესაძლოა, ამ თითო ნიმუშთან მიმართებით სხვა საკითხებიც განიხილებოდეს (მაგ., სად იყო ადგილმონაცვლებული რელიეფი ტაძრის ფასადზე, ან უნდა დაბრუნდეს თუ არა ესა თუ ის ნამუშევარი თავის პირვანდელ ჩარჩოში? და სხვ.). ცხადია, ამაში ცუდი არაფერია, სულაც პირიქით, მაგრამ კვლევა მხოლოდ აქ არ უნდა მთავრდებოდეს (ეს არ ახალია, დასავლურმა მეცნიერებამ

ამ საკითხზე ფიქრი, მსჯელობა ლამის ფორმალისტური სკოლის ჩამოყალიბების პარალელურად დაიწყო), რადგან ასეთ შემთხვევაში ხელიდან გვისხლტება ხელოვნების ნაწარმოების არსი, ფაქტობრივად, ესაა ხელოვნების ნიმუშის კვლევა ხელოვნების მიღმა.

მეორე მხრივ, კი გვაქვს ე.ნ. ლიბერალური ტიპის კვლევები, რომლებიც სრულიად უვლის გვერდს კონკრეტულ მასალას, არ ეფუძნება ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშის ანალიზს და მხოლოდ ე.ნ. “ფილოსოფიური განაზრებებითაა” დაკავებული. ამ შემთხვევაშიც, ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოები ისე იყარგება “მრავალსართულიან” და უცხო სიტყვებით დახვავებულ ე.ნ. კულტუროლოგიურ ტექსტებში, რომ მისი არა მარტო საზრისის, არამედ სულაც კვალის მიგნებაც კი უჭირს მკითხველს.

ცხადია, ხელოვნების შესახებ (ან ამა თუ იმ მხატვრის შემოქმედების შესახებ) არსებობს რამდენიმე ერთეული ღირებული ესსეც, რომლებშიც ერთგვარად ცნობიერების ნაკადის გადმოღვრა ხდება ავტორთა მიერ. ეს ნიჭიერად შესრულებული ესსები გარკვეულწილად სუბიექტურობის ნიშნითაა აღბეჭდილი, შესაძლოა, სასიამოვნო და საინტერესო საკითხთავია, მაგრამ მეცნიერებასთან, ხელოვნებათმცოდნეობასთან მათ კავშირი არ აქვთ.

ამ რეალიების გათვალისწინებით ალბათ ყველაზე სწორი იქნება, თვალი გავადევნოთ ხელოვნების ისტორიის, როგორც პეტარებული მეცნიერების ერთ-ერთი დარგის, განვითარებას ისტორიულ ჭრილში, გადავხედოთ აგერ უკვე თითქმის საუკუნენახევარზე მეტი ხნის განმავლობაში ისტორიულად ჩამოყალიბებულ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მეთოდებს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, რაც ამ ეტაპზე სამომავლო პერსპექტივების დასახვაში თუ ვერ დაგვახმარება, მრავალ პრობლემასა თუ კითხვას მაინც წამოჭრის: კვლევის რომელი მეთოდი მუშაობს დღესაც, რომელმა გაუძლო დროს, რომელი მათგანი გამოდგება ძველი თუ თანამედროვე ხელოვნების კვლევისას, რა პრობლემები დგას დღეს ამ დარგის მკვლევართა წინაშე? პედაგოგებისათვის კი ძალზე აქტუალურია ხელოვნების ისტორიის სწავლებასთან დაკავშირებული კითხვები: რა და როგორ უნდა ვასწავლოთ მომავალ ხელოვნებათმცოდნებს, პასუხობს თუ არა თანამედროვე გამოწვევებს ის, რასაც ჩვენ დღეს ვასწავლით მათ, ხომ არ არის განსახორციელებელი რაიმე სახის ცვლილებები და სხვ.

ცხადია, ეს სტატია ამ შეკითხვებზე პასუხს ვერ გასცემს, მაგრამ, ჩავთვალოთ, რომ ჩვენი ამოცანა მხოლოდ საკითხის დასმაა, რაც გახსნის სივრცეს დისკუსიისათვის, რომელსაც, დროთა განმავლობაში პრაქტიკული შედეგებიც შეიძლება მოყვეს.

ხელოვნების ისტორია, როგორც მეცნიერების დარგი, ფეხს იდგამს XIX სის 50-იანი წლებიდან. უკვე 1917 წელს გერმანელმა ფილოსოფოსმა ოსკარ ვალცელმა კანტის საზოგადოების ერთ-ერთ სხდომაზე ხელოვნების ისტორია აღიარა, როგორც მეცნიერების დარგი, რომელსაც კვლევის საკუთარი მეთოდები გააჩნია. უფრო მეტიც, მან ამ დარგის სიმნივესაც კი გაუსვა ხაზი (История европейского искусства, 1969:47). და მართლაც, ამ დროისათვის უკვე ჩამოყალიბებულია ე.ნ. ფორმალისტური სკოლა და გამოქვეყნებულია ამ სკოლის წარმომადგენელთა – ადოლფ ფონ პილდებრანდტის, კონრად ფიდლერის, ალოის რიგლისა და ჰაინრიხ ვიოლფლინის ფუძემდებლური ნაშრომები.

ფორმალისტურმა სკოლამ დააყენა საკითხი სპეციფიკური, მხოლოდ სახვითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხედვის არსის შესახებ, აქცენტი გააკეთა წმინდა მხედველობით გონზე, რომელიც მხატვრული ფორმის ხასიათს განსაზღვრავს და ხელოვნების ამ დარგს სულიერი მოღვაწეობის გარკვეულ სახეობად აქცევს. ფორმალისტები ამტკიცებდნენ, რომ ხელოვნებაში ყველაფერი არის ფორმა, სუფთა ფორმა, მაგრამ თუ ფორმალიზმის პირველი წარმომადგენლები – ჰილდებრანდტი და ფიდლერი ფორმას თავის თავში ჩაკეტილ, თვითმკმარ არსად აღიქვამდნენ, რიგლი და ვიოლფლინი საკუთრივ ფორმის შინაგან კანონებზე და ეპოქების მიხედვით ფორმის ცვლილებაზე ანუ სტილებზე საუბრობდნენ; ისინი სტილის ფარგლებში მომხდარ ფორმისმიერ ცვლილებებზე ამახვილებდნენ ყურადღებას და ამის საფუძველზე ხელოვნების ისტორიას, როგორც სტილების ისტორიას განიხილავდნენ. ვიოლფლინმა სტილების ტიპოლოგიაც კი მოგვცა. გარდა ამისა, ფორმალისტებმა პირველებმა შემოიღეს ზოგიერთი წმინდა სახელოვნებათმცოდნეო კატეგორიაც, რომლებსაც დღესაც ვიყენებთ.

პრაქტიკულად გამოყენების დროს ფორმის ანალიზის მეთოდი ფაქტობრივად სამი კომპონენტისაგან შედგება: 1. ე.წ. დესკრიფცია 2. სახვით საშუალება-თა (კომპოზიცია, ფერი, ხაზი, სივრცე, განათება და ა.შ.) ანალიზი 3. ფორმის კომპარატივისტული ანალიზი. ესაა ამ მეთოდის სამი ძირითადი ხერხი, რომელთა საშუალებით ხორციელდება ფორმის ანალიზი. განვიხილოთ თითოეული მათგანი ცალ-ცალკე.

**ე.წ. დესკრიფცია** ხელოვნებათმცოდნისთვის მოსამზადებელ სამუშაოს, ერთგვარ გამას წარმოადგენს, რომლის დროსაც ხდება ნაწარმოების ძირითადი გამოსახულებებისა და ელემენტების, კომპონენტების აღწერა. ხშირად ჰქონიათ, (განსაკუთრებით კი დამწყებ სტუდენტებს), რომ ეს იოლი საქმეა, თუმცა, როდესაც საქმეს შეუდგებიან, აღმოჩნდება, რომ თვალით აღქმულის (რაც არაა მექანიკური პროცესი) ვერპალიზაცია არც ისე იოლია. მით უმეტეს, რომ დეტალური აღწერა კი არა აუცილებელი, არამედ ყურადღება იმ ელემენტებსა თუ კომპონენტებზე უნდა შეჩერდეს, რომელებიც შემდგომი ანალიზისას გამოგვადგება და არა ყველა წვრილმანზე. ზოგჯერ შეიძლება აღწერა სულაც არ მოხვდეს საბოლოო ტექსტში, ანდა, ცალკე ნაწილად კი არ გამოიყოს ნაშრომში, არამედ სხვადასხვა ტიპის ანალიზის შემადგენელი ნაწილი გახდეს.

**სახვით საშუალებათა ანალიზი** შესაძლებლობას გვაძლევს დავაფიქსიროთ ამა თუ იმ სახვითი ელემენტის (კომპოზიცია, ხაზი, ფერი და ა.შ) რაგვარობა, რათა შემდგომ უკვე კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე დავადგინოთ ამა თუ იმ ნაწარმოების სხვასთან მსგავსება თუ განსხვავება, ან ერთი მხატვრის შემოქმედებაში მომხდარი სტილური ცვლილებები, ან სულაც ეპოქალური ძვრები, შესრულების თარიღი და სხვ. საბოლოოდ კი კომპარატივისტული ანალიზის მეთოდის საფუძველზე გამოვავლინოთ ნამუშევართა რომელიმე ერთი ჯგუფის ტიპოლოგიური ნიშნები, ან თუნდაც ეპოქის, პერიოდის საერთო სტილური მახასიათებლები.

ფორმალისტების მიერ შემუშავებული ფორმის ანალიზის ეს ხერხები ფორმის განვითარების შინაგან ლოგიკას ეფუძნება და ავლენს, რაც ხელოვნების ისტორიკოსებს მასალის დაჯგუფების, კლასიფიკირებისა და დათარიღების

საშუალებას აძლევს. ისეთ შემთხვევაში, როდესაც არსებობს დიდალი შეუსწავლელი, დაუთარიღებელი მასალა, ფორმის ანალიზის მეთოდი სრულიად ფას-დაუდებელია. სწორედ ამ მეთოდზე დაყრდნობით მოახერხა ქართულმა სახელმოვნებათმცოდნეო სკოლამ გიორგი ჩუბინაშვილის თაოსნობით მოკლე დროში სრულიად ცარიელ ადგილზე ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშების კლასიფიკაცია, დათარიღება და სხვადასხვა ასპექტით შესწავლა.

როგორ მუშაობს ეს ხერხები ტრადიციული სახელოვნებო ფორმების ანალიზისას, კარგადაა ცნობილი, მაგრამ საინტერესოა, გამოდგება თუ არა ე.წ. სტილის ანალიზის ეს სამი ხერხი ხელოვნების თანამედროვე არატრადიციული ფორმების გასაანალიზებლად და ვნახოთ, რას მოგვცემს ეს. ამისათვის ჩვენ შევარჩიეთ თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი რეზონანსული და წარმატებული ნიმუში მარინა აბრამოვიჩის პერფორმანსი The Artist Is Present.

**1. დესკრიფცია.** 2010 წელს ნიუ-იორკის MoMA-ში მოქმედი მარინა აბრა-მოვიჩის რეტროსპექტიული გამოფენა, რომლის დროსაც მის ძველ პერფორმან-სებთან ერთად (რომლებშიც მისი მონაფერები იღებდნენ მონანილეობას) წარ-მოდგენილი იყო ახალი პერფორმანსი The Artist Is Present. სამი თვის განმავლო-ბაში არტისტი ყოველ დღე 7.5 საათი იჯდა დიდი ხალვათი დარბაზის ცენტრში მდგომი მცირე ზომის, სადა მაგიდის ერთ მხარეს, მის საპირისპირო მხარეს კი რიგ-რიგობით ისხდნენ პერფორმანსში მონანილეობის მიღების მსურველები, სხვადასხვა სქესის, ასაკისა და აღმსარებლობის ადამიანები. არტისტსა და ვი-ზიტორებს შორის კონტაქტი მზერით მყარდებოდა. წყვილი რამდენიმე ხანს (და ეს ვიზიტორის სურვილზე იყო დამოკიდებული) ერთმანეთს დაუინებით უმზერ-და. ზოგი ვერ უძლებდა დიდხანს, ზოგი პირიქით, ახანგრძლივებდა მზერის აქტს; ძალიან ბევრი ადამიანი ტიროდა, იყო ღიმილიც, სიცილიც. მთლიანობაში პერფორმანსში 1500-ზე მეტმა ადამიანმა მიიღო მონანილეობა. აღსანიშნავია, რომ მესამე თვეს გაქრა მონანილებს შორის მდგარი მაგიდა. იცვლებოდა პერ-ფორმატორის კაბის ფერიც: თავდაპირველად მარინა აბრამოვიჩს ლურჯი კაბა ეცვა, შემდეგ წითელი, ხოლო პერფორმანსის ბოლო ეტაპზე ქათქათა თეთრ კა-ბაში გამოწყობილი წარსდგა. არტისტის კაბები, ფერის სხვაობის მიუხედავად, ერთ თარგზე იყო მოჭრილი. გრძელი დახურული კაბა უხვ ნაოჭებად ეფინა ია-ტაკზე, მთლიანად ფარავდა სხეულს (მხოლოდ ხელის ფალანგები ჩანდა), სხეუ-ლის ფორმები თითქოს იკარგებოდა მასში. დაბოლოს, აუცილებლად უნდა აღი-ნიშნოს, რომ პერფორმანსს ყავდა დამსწრებებიც, ვინც ორი ადამიანის მზერით ურთიერთობას აკვირდებოდა. პერფორმანსის ყველა წვრილმანს აფიქსირებ-დნენ ვიდეოკამერები.

**2. სახვით საშუალებათა ანალიზი.** ცხადია, პერფორმანსის შემთხვევაში ტრადიციულ სახვით საშუალებებსა თუ ხერხებზე ვერ ვისაუბრებთ, მაგრამ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში არტისტის მიერ შერჩეული ფორმის სამეტყველო ენა გაანალიზების საშუალებას მაინც იძლევა. პირველ რიგში, ამ პერფორმანსს აქვს სივრცობრივი კომპოზიციური სტრუქტურა, ოღონდ ეს სტრუქტურა ორმა-გობით ხასიათდება. როდესაც ადამიანი მხოლოდ დამსწრეა, მისთვის პერფორ-მანსის კომპოზიციას გააჩნია წრეში ჩაწერილი აზრობრივი და კომპოზიციური ცენტრი მაგიდასთან მჯდომი ადამიანების სახით. ყოველი კონკრეტული ადამი-ანისათვის ეს კომპოზიცია ინდივიდუალურია ხედვის წერტილიდან გამომდინა-

რე, რადგან თითოეული დამსწრე სხვადასხვა რაკურსით ხედავდა ცენტრს; თი-თოეულისათვის ცენტრის სტრუქტურა სხვადასხვაგვარი იყო – სიმეტრიული, ასიმეტრიული, ფრონტალური. მეორე კომპოზიციური სტრუქტურა კი, მხოლოდ მზერის აქტის მონაწილე ვიზიტორის თვალწინ იყო – თავად არტისტი, მისი სტა-ტიკური ფიგურა, როგორც პორტრეტი.

უმნიშვნელოვანესია ფერადოვანი გადაწყვეტაც: დარბაზის თეთრ სივ-რცეში მარინა აბრამოვიჩის მაქსიმალურად სადა, ასკეტურობით აღბეჭდილი ლურჯი, ნითელი და თეთრი კაბების საკმაოდ დიდი ლაქები მკაფიო ფერადოვან აქცენტს ქმნიდა სივრცეში და ამით მზერის აქტის მთავარ ფიგურაზე აჯაფვავ-და დამსწრეთა ყურადღებას. პერფორმანსი ერთი შეხედვით სტატიკური იყო, თუმცა, შინაგანი დაძაბულობის მუხტი თითქოს მთელ დარბაზში ტრიალებდა (ეს ფოტოებზეც ჩანს და ამაზე დამსწრენიც საუბრობდნენ).

ეფექტებზე უარის თქმა, კომპოზიციის სტატიკური ლაკონიური სტრუქ-ტურა, ძუნი ფერადოვანი აქცენტი; ინტერიერის, არტისტის ჩაცმულობის, ვარ-ცხნილობის (მაკიაჟსაც კი არ იკეთებდა მ. აბრამოვიჩი 3 თვის განმავლობაში) სისადავე და, შეიძლება ითქვას, სიმკაცრეც კი, პერფორმანსის თავშეკავებულ, არაეპატაჟურ ესთეტიკას განსაზღვრავდა.

**3. კომპარატივისტული ანალიზი.** ცხადია, ამ შემთხვევაში კომპარატი-ვისტული ანალიზის ჩატარებისას ჩვენ სტილის საკითხებს ვერ შევეხებით, რო-გორც ამას ფორმალისტები აკეთებდნენ ტრადიციული ხელოვნების ანალიზი-სას, რადგან ის უბრალოდ არ არსებობს ამ შემთხვევაში. მაგრამ, როდესაც ჩვენ მ. აბრამოვიჩის ამ პერფორმანსს მისავე უფრო ადრეულ ან მომდევნო ნამუშევ-რებს შევადარებთ, თავისთავად გამოიკვეთება მსგავსი, თუ განმასხვავებელი ნიშნები, რომელთა სამუალებით ჩვენ გარკვეულწილად შეგვეძლება მისი ნამუ-შევრების დაჯგუფება, კლასიფიცირება. თუ მთლიანად პერფორმანსის დაახ-ლოებით 50-წლიან პრაქტიკას გადავავლებთ რეტროსპექტულად თვალს, ეგებ, ტიბოლოგიური ჯგუფების გამოყოფაც მოხერხდეს (შეიძლება ვინმეს გაკეთე-ბულიც აქვს და მე არ ვიცი) და ამ არტისტის ნამუშევრებსაც განესაზღვროს ად-გილი ამ რეტროსპექტივაში. თუმცა აქ, ამ სამუშაოს, მაგრამ თავად ამ არტის-ტის შემოქმედებაზე თვალის გადავლების შედეგად რამდენიმე მნიშვნელოვანი სახასიათო ნიშანი შეგვიძლია გამოვყოთ:

a) მ. აბრამოვიჩის მემკვიდრეობაში არის პერფორმანსები, რომლებშიც ადამიანები მონაწილეობენ და პერფორმანსები, რომლებშიც ისინი მხოლოდ მა-ყურებლები არიან.

b) არტისტი მთელ რიგ თავის პერფორმანსებში (ძირითადად ადრეულებ-ში) იყენებს საკუთარ შიშველ სხეულს, იკვლევს მას, ანტერესებს ის როგორც ფორმა, აინტერესებს მისი ენა; თუმცა, სხეული, როგორც ინსტრუმენტი, ესთე-ტიკური კატეგორიების მიღმაა.

c) მის მემკვიდრეობაზე თვალის რეტროსპექტულად გადავლებით იკვე-თება მისი პერფორმანსების სტრუქტურის ცვლილება დინამიკიდან სტატიკისა-კენ.

d) ასევე, იკვეთება გარეგნული ეფექტების კლებისა და საზრისთა მკაფი-ოდ, სრულიად გააზრებულად გადმოცემის და ამის შესატყვისი ზუსტი და მაქსი-მალურად ადექვატური ფორმების ძიების ტენდენცია.

და აი, მივადექით ფორმისა და შინაარსის, ფორმისა და საზრისის ურთიერთმიმართების საკითხებსაც.

ვენის სკოლის მომდევნო თაობის წარმომადგენლები – ა. შმარზოვი, ლ. კელენი, ვ. ვორინგენი, პ. ფრანკლი და სხვ. – თავად იყვნენ რა რიგლისა და ვიოლფლინის მიმდევრები, მაინც აღნიშნავდნენ მათი მეთოდის ნაკლოვან მხარეებს. მაგ.: კელენი სვამდა კითხვას: “სტილი მსოფლმხედველობაა?” იგი თვლიდა, რომ სტილი განსაზღვრულია არა მხედველობის, ხედვის განსაკუთრებულობით, ან მასალით, არამედ მსოფლმხედველობით. პაულ ფრანკლი კი ამბობდა – “რამდენადაც ხელოვნება ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის შედეგია, ის გარკვეულ საზრისს გამოხატავს” (Арсланов, 2005:477). თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ თეზას არც რიგლი და ვიოლფლინი უარყოფდნენ. რიგლი გარკვეულნილად გადიოდა ფორმის ფარგლებიდან, მის მიერ შემოღებული ობიექტურად განვითარებადი “შემოქმედებითი/მხატვრული ნების” ცნება, რომელიც ჰეგელის აბსოლუტური იდეის მსგავს ცნებად შეიძლება მივიჩნიოთ, სწორედ ამის გამოხატულება გახლდათ. ვიოლფლინის მიერ ჩამოყალიბებული ფორმის კვლევის მეთოდი კი, იმ-თავითვე დიქოტომიური იყო. იგი განმარტავდა, რომ ხელოვნების ინტერპრეტირებისას პირველ პლანზე უნდა გამოვიდეს ფორმა. უფრო მეტიც, თავად საზრისი არასწორად იქნება გაგებული, თუ მნახველმა მხატვრული ფორმა ვერ აღიქვა, რადგან სწორედ ის გვამცნობს საზრისის შესახებ, “გვესაუბრება” მასზე, მაგრამ ფორმის აღნერა, ანალიზი უცილობლად შეიცავს იმ ღირებულებათა შესახებ მსჯელობასაც, რომელსაც ეს ფორმა გამოხატავს და ამკვიდრებს. “ბოლოს და ბოლოს ყოველ ახალ ფორმაში კრისტალიზდება ახალი მსოფლალქმა/მსოფლგაგება და ცხადდება ეპოქის სული” (Вельфлин, 1997:266).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფორმალისტების კრიტიკა XX ს-ის 10-20-იან წლებში აქტიურად მიმდინარეობდა. ფორმალიზმის საზღვრებიდან გასვლის, ხელოვნების ისტორიის, როგორც მეცნიერების პრინციპულად განსხვავებულ საფუძველზე დამყარების უმნიშვნელოვანესი მცდელობა დაკავშირებულია მაქს დვორუჟავის (1874-1921) სახელთან. მ. დვორუჟავი თავადაც ვენის სკოლის წარმომადგენელი გახლდათ, შესანიშნავად ფლობდა და იყენებდა კიდეც სტილისტური ანალიზის მეთოდს, მაგრამ, მისი აზრით, ფორმალისტთა მიდგომა უკიდურესად ამარტივებდა ისტორიულ პროცესებს და მათი ნაკლი იმაში მდგომარეობდა, რომ მისდევდნენ რა თავისი დროის პოზიტივისტურ ფილოსოფიას, ფორმალისტები არ სვამდნენ საკითხს სამყაროს საზრისის, ზოგადად ადამიანის და მისი ყოფიერების შესახებ, რადგან თვლიდნენ, რომ ამ მეტაფიზიკურ საკითხებს მეცნიერებასთან არანაირი შეხება არ შეიძლებოდა ჰქონოდა. ამის საპირისპიროდ, მაქს დვორუჟავმა ხელოვნების ისტორიის, როგორც სულის ისტორიის კონცეფცია შეიმუშავა; მან დასვა კითხვა “ხელოვნების ისტორია ფორმის ისტორიაა, თუ სულის ისტორია?” თავისი სულიერ-ისტორიული მეთოდის გამოყენებით მან დასაბუთა (სხვათა შორის, თავის კვლევაში “კატაკომბების ფერწერა”, 1924 წ. გამოიყენა ფორმის ანალიზის მეთოდიც), რომ ა. რიგლმა გვიანრომაულ ხელოვნებაში იმიტომ გააერთიანა ადრექრისტიანული ხელოვნებაც, რომ ვერ დაინახა პრინციპული მსოფლმხედველობრივი სხვაობა ამ ორი სხვადასხვა ტიპის სულიერ მოვლენას შორის (Дворжак, 2001). ამგვარად, მ. დვორუჟავის ე.ნ. სულიერ-ისტორიულმა მეთოდმა ხელოვნების ისტორია მიაბრუნა ხელოვნების

ნანარმოებში საზრისის ძიებისაკენ და, შესაბამისად, გაჩნდა საზრისთა კვლევის მეთოდების შემუშავების აუცილებლობაც, რაც გერმანელი მეცნიერის ერვინ პანოვსკის (1892-1968) სახელთანაა დაკავშირებული.

პანოვსკის "... იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი წარმოადგენს ხელოვნების ნანარმოების ოდინდელი საზრისის ძიებას ყველა იმ ხელმისაწვდომი სახვითი თუ წერილობითი წყაროების დახმარებით, რომელიც შეიძლება ხელოვნების ნიმუშს დავუკავშიროთ" (ებერლაინი, 2005:187).

ე. პანოვსკი უკვე სვამს საკითხს არა სახვითი ხერხების, ან სტილების კვლევის შესახებ, არამედ თავად მხატვრული სახე-ხატის კვლევისა და მისი საზრისთან მიმართების შესახებ (Панофский, 1999). პანოვსკის მიხედვით, ხელოვნების ნანარმოების ინტერპრეტაციისას მთავარი ამოცანაა მხატვრულ სახეებში დავანებული, არაპირდაპირ გაცხადებული, უფრო მეტიც, დაფარული ჰუმანისტური საზრისების ამოცნობა-ამოკითხვა. მისი აზრით, ერთმანეთს შერწყმული და ურთიერთშენივთული სახე-ხატი და საზრისი ერთობლიობაში განსაზღვრული ეპოქის სულის კვინტესენციას წარმოადგენს. პანოვსკი თავის იკონოლოგიაში ხელოვნების ნანარმოების ინტერპრეტაციის მთელ სისტემას ქმნის, რომელიც თავის თავში ფორმის ანალიზის მეთოდებსაც მოიცავს. ძირითადად კი, იგი ინტერპრეტაციის სამ საფეხურს გამოყოფს:

**1. ნინა იკონოგრაფიული აღნერა, რომელიც გულისხმობს ე.ნ. “პირვანდელი, ბუნებრივი სიუჟეტის”** აღქმას, როგორც ამას თავად პანოვსკი უწოდებს. ანუ ამ ეტაპზე ინტერპრეტატორი ერკვევა იმაში, რასაც თვალით ხედავს. ესაა სიუჟეტის საგნობრივი და ემოციურ-გამომსახველობითი აღქმა; ასევე, სახვითი საშუალებების თავისებურებათა დაფიქსირება, რაც ფორმალისტების დესკრიფციას შეესაბამება. ლეონარდო და ვინჩის “საიდუმლო სერობის” გააღლიზებისას, პანოვსკი ამ საფეხურის შესატყვისად ამბობს: “ჩვენ ვხედავთ გამლილ სუფრასთან მჯდომ 13 მამაკაცს, რომლებიც რაღაცაზე არიან კონცენტრირებული და მსჯელობენ” (Панофский, 1999:64). თუ პანოვსკის მეთოდს მივყებით, აქ ჩვენ პირდაპირ უნდა გავიმეოროთ დესკრიფციისას მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსის შესახებ ზემოთქმული.

**2. იკონოგრაფიული ანალიზისას უნდა გაიხსნას “მეორადი ანუ პირობით სიუჟეტი”.** ამ შემთხვევაში ხელოვნების ისტორიკოსს დაჭირდება ტიპების ისტორიის, სხვადასხვა ეპოქაში ამა თუ იმ თემის, სიუჟეტის გამოსახვის ტრადიციის ცოდნა; ასევე იმის ცოდნა, თუ როგორ, რა ხერხებითა და საშუალებებით გამოისახებოდა ესა თუ ის პერსონაჟი, თუ საგანი სხვადასხვა დროს და რა სიმბოლური თუ ალეგორიული, ან რა სემანტიკურ-სემიოტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა მას ამა თუ იმ ეპოქაში; ამ პროცესში ხელოვნებათმცოდნე ხშირად წერილობით წყაროებსაც მოიხმობს. იკონოგრაფიული კვლევისას მას აუცილებლად დაჭირდება კომპარატივისტული ანალიზი.

იკონოგრაფიული მეთოდი გამოსახულების იდენტიფიცირების, ანდა ატრიბუციის შემთხვევაში ფასდაუდებელია. მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსის განხილვისას კი, ჩვენ არც ერთი ეს პრობლემა არ გვიდგას, თუმცა, თუ ამ პერფორმანსის საზრისის ამოკითხვა გვინდა, ცალკეული ელემენტების იკონოგრაფიულ ჭრილში გააზრება მაინც მოგვიწევს. მაგ., არტისტის კაბა, რომელიც, თავისი ფორმით, იატაკზე დაფენილი ნაოჭების ორნამენტულობით და კაბის სქელ ქსო-

ვილში “ჩაკარგული” სხეულით შორეულ ასოციაციას იწვევს ჩრდილოეთ რენე-სანსის მადონებთან, რაც ერთგვარ მინიშნებას გვაძლევს პერფორმანსის ქრისტიანულ კონტექსტზე. ეს მინიშნება კიდევ უფრო გაძლიერდება, თუ კაბის ფერების სემანტიკასაც განვიხილავთ. ქრისტიანულ კულტურებში შავში გარდამავალი მუქი ლურჯი, გაიაზრება როგორც კოსმოსის ფერი, მარადისობის სიმბოლო; ნითელი ქრისტიანულ კულტურაში ღვთაებრივი ცეცხლის, განწმენდის, მიჯნის გადალახვის ფერია. ამავე დროს, ის ღვთისმშობლის ფერიცაა, როგორც შეუწველი მაყვლის სიმბოლო; თეთრი კი, ტრანსფორმაციის, ფერისცვალების, ახალ ხარისხში გადასხვლის ნიშანია. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ამ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება და წარსულის ტრადიციული დეტალების შორეულ, თუმცა მაინც იკონოგრაფიულ პარალელებად მოხმობა პერფორმანსის შემთხვევაში უადგილოა, მაგრამ თუ თავად მ. აბრამოვიჩის სიტყვებს მოვიშველიებთ – “ძალიან მიკვირს, როდესაც ჩემს სტუდენტებს სურთ გახდნენ პერფორმატორები და ამ დროს წარმოდგენა არ აქვთ ხელოვნების ისტორიაზე” – გასაგები გახდება, რომ არტისტი სულაც არ უარყოფს წარსულის გამოცდილებას, ცარიელი ფურცლიდან არ იწყებს საკუთარ დისკურსს და რომ ამ პერფორმანსში შემთხვევითი არაფერია.

კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალი: ერთადერთი ქმედება ამ პერფორმანსში არის მზერა. შესაბამისად, თვალები, როგორც ადამიანის ხილული სახიდან მისი “შინას” ყველაზე ძალუმად გამომხატველი, მისი სულის სარკე, ამ პერფორმანსის მთავარ ინსტრუმენტად იქცევა. და ამ შემთხვევაშიც ქრისტიანული კონტექსტი არც თუ ისე ღრმადაა დაფარული, რომ მისი ამოცნობა ვერ შევძლოთ.

ძალზე საინტერესო იქნება თავად მოტივის – ორი ადამიანის ერთმანეთის პირისპირ მზერით კონტაქტის დამყარების – იკონოგრაფიული კვლევა. უპირველეს ყოვლისა, თავად მ. აბრამოვიჩის შემოქმედებაში გვაქვს ამ მოტივის პარალელი: 1981-1987 წლებში ჩატარებული პერფორმანსების სერია სახელწოდებით “ღამის ზღვის გადალახვა” (“Nightsea Crossing”), რომლის დროსაც მარინას პირისპირ მისი მაშინდელი მეუღლე ულაი იჯდა. 22 პერფორმანსი სხვადასხვა დროს მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქში, მუზეუმში, თუ ლია ცის ქვეშ იმართებოდა.

მარინა აბრამოვიჩი თავად განსაზღვრავს ამ პერფორმანსს, როგორც silent life-ს (ჩუმი, უტყვი ცხოვრება), იგი ამბობს, რომ ეს იყო ერთგვარი ექსპერიმენტი, რომლის მიზანი სრული გარეგნული პასიურობის პირობებში ცნობიერების აქტიურობაზე დაკვირვება იყო. მონაწილეთა ცნობიერების აქტიურობის შესახებ პერფორმანსის დამსწრე მნახველი, ცხადია, ვერაფერს იგებდა. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ეს შინაგანი პროცესები არც თავად არტისტებს აღუნერიათ შემდგომ, ამიტომ უცხო თვალისოვის ეს იყო ერთგვარი ინტიმური აქტი, რომლის უნებლივ დამსწრენიც აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე ადამიანები. ცხადია, საბოლოო ჯამში, ეს იყო ორი უახლოესი ადამიანის მიერ გაუცხოების დაძლევის სურვილი მზერით, სულიერი კონტაქტის დამყარების, ან გამყარების მცდელობა, მზერით ერთმანეთისათვის იმის თქმა, რასაც ისინი სიტყვით არ/ვერ გამოთქვამდნენ. ფაქტიურად, ეს ერთგვარი გამოცდა იყო, რომელსაც ერთ დღესაც ულაიმ ვერ გაუძლო და დატოვა პერფორმანსი (მოგვიანებით მა-

რინა მიატოვა კიდეც). საინტერესოა, რომ ერთ-ერთი ვიზიტორი, რომელიც 2010 წლის MoMA-ს პერფორმანსის დროს მარინას წინ იჯდა, სწორედ ულაი იყო. აქტი გამეორდა თითქმის 30 წლის შემდეგ, აქ უკვე მარინამ ვერ გაუძლო და ატირდა. წარმატებული არტისტის წინაშე ხომ ახლა უკვე მისი ცხოვრების ოდინდელი ხელმოცარული და მოტეხილი თანამგზავრი იჯდა, რომელთანაც მას სიყვარული, საუკეთესო წლები და აქტიური შემოქმედებითი თანამშრომლობა აკავშირებდა. პატივების აქტი შედგა. მაყურებელთა წინაშე ორი, ოდესლაც ძალზე ახლობელი ადამიანის ცხოვრებისეული დრამა გათამაშდა.

ორი ადამიანის, მეუღლეების მზერით კავშირზე უნებურად სულ სხვა ეპოქის, სხვა მედიუმით განხორციელებული პიერო დელა ფრანჩესკას ცნობილი ფედერიკო მონტეფელტროს და მისი მეუღლის ბატისტა სფორცას წყვილედი პორტრეტი შეიძლება ამოგვიტივტივდეს. ეს პორტრეტი, რომელზეც ადამიანებისა და ღვთის წინაშე თავიანთი მოვალეობის შეგრძნებით აღსავსე, ყოველი სიქველით შემკული ქმარი და მისი ერთგული კეთილშობილი მეუღლეა გამოსახული, მათ შორის სულიერი კავშირის წარმოჩენას როდი ისახავს მიზნად. ამ რეპრეზენტაციული პორტრეტის მთავარი მიზანი რენესანსული იდეალის პრიზმაში დანახული პიროვნების ინდივიდუალობის და მისი ღირსების ხაზგასმაა, რასაც პორტრეტის უკანა მხარეს გამოსახული მონტეფელტროსა და მისი მეუღლის ტრიუმფის სცენები და მათი თანმხლები წარწერებიც ადასტურებს. ცხადია, პიერო დელა ფრანჩესკას ამ ნამუშევარს მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსების პირდაპირ პარალელად ვერაფრით განვიხილავთ, რადგან ის სრულიად სხვა მიზანდასახულობისაა, მაგრამ თავად მოტივი გარკვეულ ალუზიებს მაინც იწვევს. ასეთივე ალუზია ჩნდება როგორ ვან დერ ვეიდენის (“მადონა ყრმით ლუკა მახარებელთან ერთად”), ვან ეიკის (“კანცლერ როლინის მადონასა” და “არნოლფინების ოჯახთან”) ნამუშევრებთან, თუმცა, ამაზე შეჩერება ძალზე შორს წაგვიყვანს.

ამ შემთხვევაში ალბათ აუცილებლად უნდა გავიაზროთ, რა მოვლენაა ეს: წარსულის “არქივიდან” ცალკეული დეტალების, კაბის ნაოჭების სტრუქტურის, ფერების, თუ თუნდაც სახეცვლილი მოტივის ამოტივტივება. თანამედროვე ინტერტექსტუალური კულტურა რომ “კარგად დავიწყებულ” ძველს საკუთარ პრიზმაში ატარებს, ეს ცნობილი ფაქტია. პოსტსტრუქტურალისტების აზრით, ამას თანამედროვე ადამიანის აზროვნების წესი განსაზღვრავს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია თანამედროვე მხატვრული აზროვნების მუდმივი თვითრეფლექსია, მიდრეკილება უნივერსალური თემებითა და სისტემებით ოპერირებისაკენ, საზრისობრივი კავშირების ვარიაციებით თამაში, რომლის დროსაც ქრება დრო და სივრცე, არ არსებობს “ადრე” და “გვიან”, “შორს” და “ახლოს” და ხდება ყოველივეს აღრევა კალეიდოსკოპური პრინციპით; ახლის შექმნა კი – მხოლოდ უკვე არსებულის სხვადასხვაგვარი კომბინაციების აწყობით, ანუ ციტაციის მეთოდით. “აქტუალურ ფორმებში ნათელიქმნება განსხვავებულ საწყისთა ტიპობრივი პოსტმოდერნული შერწყმა და ურთიერთშელნევა” (ველში, 1999:21). ე.წ. “ციტატური აზროვნება”, რომელიც ინტერტექსტუალურობის პრინციპის გამოხატულებაა, სრულად ვლინდება პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკაში და ჩვენს შემთხვევაშიც. ციტაციის რამდენიმე ფორმიდან<sup>1</sup>მ. აბრამოვიჩი, ჩვენი აზრით, ერთ-ერთს – ალუზიას – მიმართავს, მაგრამ, ცხადია, რომ აქ არც

ირონიაა, არც პაროდია და არც სარკაზმი, რაც ასერიგად ახასიათებს თანამედროვე ხელოვნებას. აქ საქმე მინიშნებასთან გვაქვს, ოღონდ, ისლა დაგვრჩენია ვიკითხოთ, რაზე მიგვანიშნებს ავტორი? აქ კი უკვე ჩვენ მივადექით საზრისის საკითხს, რომლის გასახსნელად პანოვსკი თავისი იკონოლოგიის მესამე საფეხურს, ე.წ. “იკონოლოგიურ ინტერპრეტაციას” გვთავაზობს.

**3. იკონოლოგიური ინტერპრეტაცია.** პანოვსკის აზრით, საზრისის ამოკითხვისას გარკვეული თემებისა და წარმოდგენების გაანალიზების მეშვეობით უნდა გამოირკვეს, ცვალებად ისტორიულ პირობებში როგორ და რაგვარად არის გამოხატული კონკრეტულ ნიმუშში ადამიანის სულის არსობრივი ტენდენციები (ებერლაინი, 2005:190), რისთვისაც მას საკმარისად არ მიაჩნია მხოლოდ ცოდნა და ანალიზი დახელოვნება. იგი თვლის, რომ ამ ეტაპზე მკვლევარისთვის გარკვეული სულიერი გამოცდილებაა საჭირო, რომელსაც იგი “სინთეტურ ინტუიციას” უწოდებს (Panofsky, 1977).

მისთვის სწორედ ესაა აღქმა/გაგების უნარი. ე.წ. სინთეტურ ინტუიციას პროფესიონალი ინტერპრეტატორი, თუ უბრალოდ დილეტანტი ფლობს მაშინ, როდესაც მის სულში მარადიული საკაცობრიო პრობლემების მთელი სპექტრი ცოცხლად არის დალექილი. ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი ინტერპრეტატორისათვის ღირებულებათა მყარი სისტემის ქონის აუცილებლობაზე მიუთითებს. ინტერპრეტაციისას, კვლევის წინა ეტაპებზე ჩატარებული ფორმისა თუ იკონოგრაფიული ანალიზისას გაკეთებული დასკვნების გამოყენებაც მოგვიწევს, რათა ჩვენი ინტერპრეტაცია საფუძველს არ იყოს მოკლებული.

მ. აბრამოვიჩის პერფორმანსის კომპოზიციური ანალიზისას ჩვენ მის ორმაგობაზე ვისაუბრეთ. შესაბამისად, კომპოზიციური სტრუქტურის ორმაგობა საზრისის ორმაგობასაც, მის ორ შრეს განსაზღვრავს. რას ვგულისხმობთ? დამსწრეთათვის ის ერთია: მათთვის ე.წ. “ხელოვნების ნიმუში” სწორედ ეს ცენტრალური კომპოზიციაა, რომელიც ადამიანებს შორის ცოცხალ კონტაქტს, როგორც გარკვეულ ფასეულობას წარმოაჩენს. ორი პირისპირ მჯდომი ადამიანის ცოცხალი ურთიერთობა, ვირტუალურ ურთიერთობათა სამყაროში აქტიურად გადანაცვლებული გაუცხოებული თანამედროვე ადამიანისათვის რაღაც დაკარგული და მივიწყებული, წარსულსჩარებული გრძნობის შეხსენებაა. ადამიანებს შორის ცოცხალი კონტაქტის დამყარების ძლიერმა სურვილმა ყოველგვარი ბარიერის მოსპობა უკარნახა არტისტს და მცირე ზომის მაგიდაც კი ააღებინა პერფორმანსის მეორე ნახევარში.

პერფორმანსის მეორე საზრისობრივი შრე კი მხოლოდ ერთი კონკრეტული ადამიანისთვის, არტისტის პირისპირ მჯდომი ვიზიტორისათვის არსებობს. მისთვის არტისტი “ხელოვნების ნიმუშად” იქცევა და მასთან “ურთიერთობა” ისეთივე ინტიმური აქტი ხდება, როგორც ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუშის აღქმა, მაგრამ თუ ხელოვნების ნიმუშის აღქმისას მნახველი გადის რთულ გზას ნიმუშის ფიზიკური აღქმით დაწყებული, ემოციური აღქმისა და საზრისის გაცნობიერების გავლით, კათარზისამდე, ამ პერფორმანსში აღსაქმელი ობიექტის (თავად არტისტის) საზრისის ამოკითხვის მომენტი ბუნდოვანია, რადგან ხელოვნების ნაწარმოები ცოცხალი ადამიანითაა ჩანაცვლებული და თანაც უტყვია. მ. აბრამოვიჩი თავადვე ამბობს: ”ადამიანები მოდიან თავისი ტკივილებით, სიყვარულით, ცნობისწადილით, მე კი ვქრები, გადავიქცევი სარკედ, რომელშიც ისინი

საკუთარ თავს ხედავენ". ანუ არტისტი ერთგვარ გამტარად იქცევა ადამიანსა და მის "მეს" შორის. იგი ერთგვარ კენოზისს ახორციელებს, უარს ამბობს საკუთარ აზრებზე, გრძნობებზე, ერგვარად აცარიელებს საკუთარ თავს და ამ სიცარიელეში, ცარიელ წიაღში "უშვებს" სხვას, რის შედეგადაც ეს "სხვა" ახლიდან იბადება. რა მექანიზმით ხდება ეს? როგორ ახერხებს იგი, რომ უარი თქვას საკუთარ აზრებზე, გრძნობებზე? გამოაცარიელოს საკუთარი თავი? როგორ იქცევა ის მედიუმად უცნობია<sup>2</sup>, მაგრამ ის, რომ ადამიანებმა მათ მიერვე შექმნილი ცივილიზაციის, თუ კულტურის მიერ საკუთარ სულში დახვავებული "ნაგავი" გადაქექეს, მის სიღრმეებში ჩაიხედეს და საკუთარ თავს შეხვდნენ, ფაქტია. ამას ვიზიტორთა უმეტესობის გამომეტყველება და ცრემლები ადასტურებს. კათარზისი შედგა. ამ კათარზისის რელიგიურ კონტექსტზე, მის მექანიზმზე არტისტის მიერ პერფორმანსის მსვლელობისას მისი კაბების ფერის ცვლა მიგვანიშნებს. ლურჯის სიმყარიდან ცეცხლოვანი წითლით განწმენდა, მიჯნის გადალახვა და სხივოსანი თეთრით ახალ ხარისხში ასვლა ერთი სულიერი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის, კათარზისის ნიშანად გვესახება. ორი ადამიანის პირისპირ ურთიერთობის შედეგად განცდილი კი რელიგიური აქტის, ლოცვის ან მედიტაციის ტოლფასი ხდება, შესაძლოა, აღსარებასაც წააგავს, ოღონდ უტყვა აღსარებას, აღსარების ჩამბარებლის გარეშე, აღსარებას საკუთარ თავთან. მაგრამ რა არის ეს? ლრმა რელიგიური საზრისის მექნე ნანარმოები, თუ პროფანაცია, ან სულაც მკრეხელობა? აქ უკვე პანოვსკის მიერ შემოტანილი ინტერპრეტატორის ღირებულებათა სისტემა უნდა ჩაერთოს და პასუხებიც, შესაძლოა, სრულიად განსხვავებული იყოს ანუ სუბიქტურობის მომენტი გაჩნდეს. სწორედ ამ ეტაპზე იხსნება სადისკუსიო სივრცე.

ამ პერფორმანსის მიზანი საზოგადოდ ხელოვნების მიზნებთან თანხმობაშია და თავისთავადაც კეთილშობილურია: საკუთარი თავის პოვნასა და კათარზისის მიღწევაში დაეხმაროს ადამიანს, რადგან ღირებულებალრეული პოსტპოსტმოდერნული ეპოქის ადამიანისათვის ეს არც ისე იოლია; მით უმეტეს, რომ ხშირად ამ გზის ტრადიციული ფორმით გავლა ათასგვარი ფორმალობის მარნუხებში აქცევს ადამიანს და მექანიკურ ხასიათს იღებს; მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ კათარზისი უინტიმურესი აქტია, მ. აბრამოვიჩმა კი ის სოციალურ სივრცეში გამოიტანა, საჯარო გახადა, რეპრეზენტაციულობა შესძინა. თავად კი, საკუთარი ნებით მედიუმად იქცა, ერთგვარად მსხვერპლიც კი გაიღო; მან ფაქტიურად საკუთარი თავით ხატი ჩაანაცვლა, რაზეც მართალია, შეფარულად, მაგრამ სრულიად შეგნებულად, ღვთისმშობლის კაბის დეტალებით მიგვითითა. ამგვარად, ერთი შეხედვით ფორმით საკმაოდ სადა პერფორმანსი საზრისობრივად ღრმა აღმოჩნდა, მიზანდასახულობით, ინტენციით, როგორც პანოვსკი იტყოდა, კი საკმაოდ ამბიციური.

შესაძლოა, ჩვენი ეს მოკლე ინტერპრეტაცია, ვინმესთვის სადავო იყოს, ან ვინმემ სხვა ჭრილში – ფილოსოფიურში, სოციალურში ან რელიგიურში – გადაიტანოს მსჯელობა და სხვა ასპექტები წამოსწიოს, მაგრამ ერთი რამ ცხადია – თანამედროვე არტის ამ ნიმუშის საზრისამდე ლოგიკურად მისვლა სწორედ სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდების, და პირველ რიგში, ფორმის ანალიზის საშუალებით მოხდა. სწორედ ამის წარმოჩენა იყო კიდეც ჩვენი მიზანი ამ ეტაპზე.

ვფიქრობთ, რომ მომავალში კვლევა ქრონოლოგიურად მომდევნო სახე-ლოვნებათმცოდნეო და სხვა ჰუმანიტარული მეცნიერებების მეთოდებით გა-ვაგრძელოთ. საბოლოოდ კი, ერთგვარი ექსპერიმენტი ჩავატაროთ, მეთოდების შესახებ ყველა ინფორმაცია და მსჯელობა ამოვილოთ და ვნახოთ, რა ტიპის კვლევას მივიღებთ.

### **შენიშვნები:**

1. ციტაციის ფორმებია: 1. თავად ციტაცია, რომელიც გულისხმობს პირველწყაროს კომპოზიციური სტრუქტურის ან/და მხატვრული ელემენტების პირდაპირ გამეორებას, გადმოტანას; 2. სტილიზაცია – სტილური ფორმების ცნობიერად გადამუშავება; 3. ალუზია – მინიშნება, ხუმრობა, ხშირად ირონიული, პაროდიული ან სარკასტული ქვეტექსტით; 4. რემინისცენცია – ინტუიციური ციტატური ფორმა; გამოძახილი, მხატვრულად გადამუშავება; ციტაციის ყველაზე შემოქმედებითი ფორმა, რომლის დროსაც მხატვარი მას გაუცნობიერებლად მიმართავს, როგორც მოგონებას რომელიმე სტილზე ან კონკრეტულ ნაწარმოებზე.

2. ცნობილია, რომ მ. აბრამოვიჩი კარგად იცნობს და იყენებს კიდევ აღმოსავლურ პრაქტიკებს. იგი ხშირად მიმართავდა ტიბეტელი ბერების გამოცდილებას საკუთარი ცნობირების, სხეულისა და გრძნობების მართვის მიზანით.

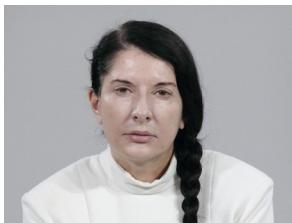
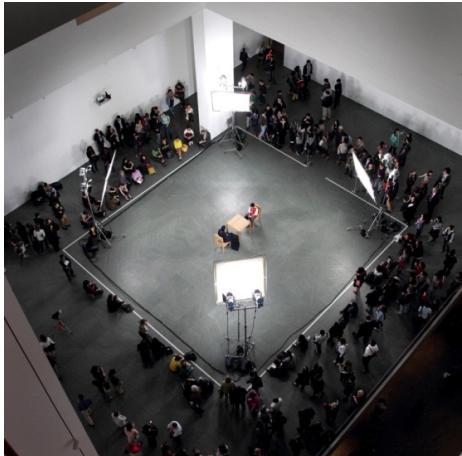
<http://cyberleninka.ru/article/n/vozvyshennoe-i-nizmennoe-v-performansah-mariny-abramovich>

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ებერლაინი ი.კ., კრ. ხელოვნების ისტორია. შესავალი. შინაარსი და შიგთავსი: იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი. თბ., 2005.
2. ველში ვ., პოსტმოდერნი. ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა. კრ. “პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი”, თბ., 1999.
3. თუმანიშვილი დ., მხატვრული ფორმა. ACADEMIA, №4, 2015.
4. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века, 2005.
5. Вельфлин Г. Классическое искусство. СПБ.
6. Двожак М. История искусства как история духа. СПб, 2001.
7. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начала XX века. Кн. 1, М., 1969.
8. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства, СПб, 1999.
9. Panofsky E. Kunsttheorie und Einzelwerk, Kolin/Wien, 1977.

### ილუსტრაციები

პანოვსკის ინტერპრეტაციის სამი საფეხური	ინტერპრეტაციის სახე-ობა	ინტერპრეტაციის საშუალებები
1. წინა იკონოგრაფიული აღნერა	პირვანდელი ანუ ბუნებრივი სიუჟეტი ა) საგნობრივი; ბ) ემოციურ-გამომსახველობითი	დესკრიფტია და სტილისტური ანალიზი (სახვით საშუალებათა ანალიზი)
2. იკონოგრაფიული ანალიზი	მეორადი ანუ პირობითი სიუჟეტი	კომპარატივისტული და სემიოტიკურ-სემანტიკური ანალიზი,
3. იკონოლოგიური ინტერპრეტაცია	ე.წ. “სინტეტური ინტუიცია”	ინტერპრეტატორის ლირებულებათა სისტემა, მისი მსოფლიმხედველობა.





**ნანა თხელიძე**  
ასოცირებული პროფესორი  
ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული კოსტიუმის  
კონსტრუქციული ელემენტები**

შუა საუკუნეების ხელოვნების ხასიათი უკიდურესად წინააღმდეგობრივია. ერთი მხრივ, ესაა პროპაგანდა რელიგიური იდეებისა და ასკეტიზმის, მეორე მხრივ კი ადამიანის შინაგანი ცხოვრების უდიდესი სიმდიდრის, მისი სულიერი მდგომარეობის, შრომის, სილამაზის გამოსახვა და ზუსტად ეს მხარე შუა საუკუნეების კულტურისა ამზადებს მის აღმასვლას აღორძინების ეპოქაში.

რელიგიის ღრმა ზეგავლენის ქვეშ, რომლითაც გამსჭვალული იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფერო, შუა საუკუნეების პერიოდში წარმოიშვა ახალი ესთეტიკური იდეალი ასკეტი ადამიანისა, რომელიც უარყოფს მიწიერი ცხოვრების სიხარულს. ეკლესიების ფრესკებზე გამოსახულია არაპროპორციული, ჰაეროვანი უსხეულო ფიგურები, რომელთა სახეებზე ასახულია წამების კვალი. ამ პერიოდისათვის ტანსაცმლის დეკორატიული განყობის საერთო პრინციპებს შორის შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი:

1. ტანსაცმლის საყელოს მოდის, სახელოების მოდისა და სახელოს გაწყობა ნაქარგობით, გვირისტით და სხვადასხვა ცხოველის ბერვით;
2. ტანსაცმელში ღია ფერების, აგრეთვე კონტრასტული ფერების გამოყენება;

3. ტანსაცმლის მორთვაში მოცულობითი ორნამენტების გამოყენება;
4. ქსოვილის მორთვა ოქროსა და ვერცხლის ორნამენტებით;

5. ძვირფასი ქვებითა და ოქროთი მორთული ხელთათმანების წარმოშობა.

ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში ყველაზე გავრცელებული ქსოვილია სელი, ასევე გამოიყენება ტილო, მაუდი, ტყავი, აღმოსავლური და ბიზანტიური აბრეშუმი და სხვა. ფერადოვანი გამა ნათელია, სუფთა ალისფერი, წითელი, ცისფერი, ბალახისფერი და სხვა. გვიანი გოთიკის პერიოდში კოსტიუმში შემოდის მუქი ფერები.

V საუკუნეში დასავლეთ ევროპაში არსებობდა ტანსაცმლისადმი პრინციპულად ახალი მიღვომა, რაც გულისხმობდა იმას, რომ ტანსაცმელს ადამიანის სხეულის ფორმა უნდა განესაზღვრა და მისთვის თავისუფლად გადაადგილების სამუალება უნდა მიეცა. ტანსაცმლის ძირითად ნაწილებს წარმოადგენდა შარვალი უხეში ქსოვილისაგან და ზედა პერანგი. რომანული პერიოდის ევროპული ტანსაცმლის სხვადასხვა ფორმებზე საუბარი ძნელია, რადგან შემორჩენილი არ არის იმდროინდელი ტანსაცმლის ნიმუშები.

შუა საუკუნეების მამაკაცის კოსტიუმი (IX-XII ს.) შედგებოდა ერთმანეთზე ჩაცმული ორი ტუნიკისაგან. თავდაპირველად ტუნიკები იყო მოკლე, მუხლებამდე, მაგრამ შემდეგ ისინი დააგრძელეს, ხოლო მოკლე ტუნიკებს ატარებდნენ გლეხები და ახალგაზრდები. მეფის ტუნიკა იატაკს სწოდებოდა.

ქვედა ტუნიკა – კამიზა იყო გრძელი, მთლიანად აჭრილი სახელოებით, ხოლო ზედა ტუნიკა – კოტა - უსახელო ან მოკლე სახელოებიანი. მოდური იყო ნა-

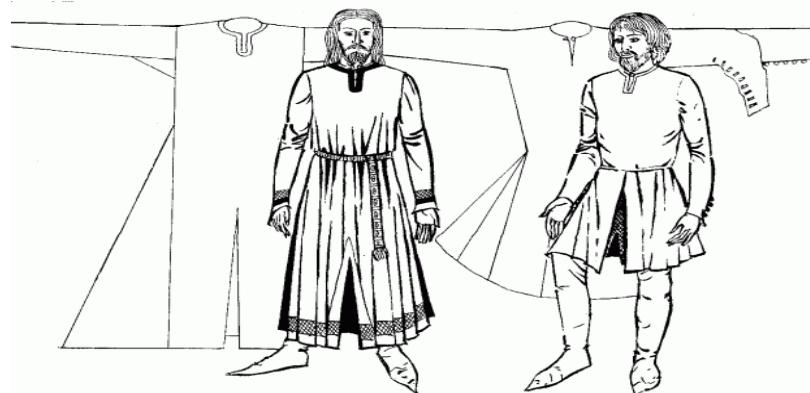
ხევარნწიული ან მართკუთხა ფორმის კოტა. მას კერავდნენ უფრო ძვირფასი ქსოვილისაგან, ვიდრე კამიზას. ტუნიკები ყოველთვის იყო წელზე შემორტყმული. ბერძნებისა და რომაელებისაგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების მამაკაცები აუცილებლად ატარებდნენ შარვალს (ბრე). შარვალი – შოსი იყო ძალიან გრძელი, კოჭებამდე, ვინო, მაგრამ არა ტანს შემოკრული, ფეხზე შემოტმასნილ იყო ე.წ. წინდ-შარვალი, ყველაზე მოდული იყო წითელი შარვალი.

ჯვაროსნების ლაშქრობების გავლენით, XI-XII საუკუნეებში კოსტიუმმა ცვლილება განიცადა. რუბახამ მიიღო ოქროსფერი ფერი, ჰქონდა მცირედ შეჭრილი. ზამთარში რუბახის ზემოთ იცმევდნენ დუბლეტს – ორფენიან ქურთუკის მსგავს სელის ქსოვილის სამოსს, ხოლო ზედა ტანსაცმელს, როგორც მამაკაცების, ასე ქალებისთვის წარმოადგენდა ბლიო. ბლიო იყო ერთიანად აჭრილი სამოსი, რომლის მხრებიდან გამიჯნული ზედა ნაწილი იბნეოდა თასმებით. XI საუკუნეში მამაკაცის ზედა ტანსაცმელი იყო მოკლე ნახევრადნრიული ფორმის ლაპადა, შემდეგ კი მარჯვენა ბეჭზე შებნეული ლაპადა-მანტია. კამიზას ჰქონდა თავისუფალი სილუეტი, კალთა და ზურგი ერთნაწილიანი, იღლიისა და გვერდის ადგილებში ჩასადგმელები, იღლიის განაჭერი მართკუთხა ფორმის, ტრაპეციის ფორმის ჩაკერებული გრძელი სახელო, საყელოს გარეშე დამუშავებული მრგვალი ფორმის ყელის განაჭერი.

ქალის კოსტიუმი შედგებოდა გრძელი, კოჭებამდე დაშვებული ორი ტუნიკისაგან, რომელსაც ერთი მეორეზე იცმევდნენ. ზედა ტუნიკის ქვეშ იცმევდნენ ტილოს პერანგს – კამიზას. ტუნიკებს უნოდებდნენ კოტასა და სურკოს, კოტას სახელოები იყო გრძელი და ვიწრო, ხოლო სურკოსი – მოკლე და ფართო, ზოგჯერ კი სახელოები საერთოდ არ ჰქონდათ. სურკო ხშირად თეძოებამდე ჩამოშვებული სარტყლით იყო შემორტყმული, კოსტიუმის სილუეტი უახლოვდებოდა ტრაპეციას. მხრებში ვიწრო ტანსაცმელი ძალიან ფართოვდებოდა ქვევით, წელის ხაზი ამაღლებულია. XI საუკუნიდან დაიწყეს ქვედა ტანის წინა ნაწილის აწევა და მისი მოფარდვა მუცელზე, რაც დაკავშირებული იყო იმასთან, რომ ამ პერიოდში დიდ პატივს სცემდნენ ორსულ ქალებს. ზედა ტანსაცმელად იყენებდნენ გრძელ ან ნახევრად გრძელ ლაპადებს კაშკაშა ფერებით.



გოთიკური სტილი



**გრძელი და მოკლე კოტა**

ქალი, ისევე როგორც მამაკაცი, ატარებდა ბლიოს, რომელიც მასთან შე-დარებით იყო გრძელი, ბლიოს ლიფი იყო ვიწრო, წინა მხარე კი დახურული, სახელოები ბოლოში გაფართოებული. ბლიოს ტრაპეციის ფორმის სილუეტი ბოლოში ფართოვდებოდა. ქალის ბლიო – ტრაპეციის სილუეტის, კალთა ერთკალ-თიანი, ერთნაწილიანი, ზურგი ერთნაწილიანი, ბოლოში გაფართოებული, მუ-შავდება გვერდულებით, მხრის ხაზი სწორი, სახელო ჩაკერებული, ბოლოში გა-ფართოებული, კისრისა და ყელის განაჭერი ოვალური, დახურული ფორმის.

ქალის სამოსი – ტრაპეციის ფორმის, წინა ნაწილი ერთკალთიანი, ორნაწი-ლიანი, ზურგი ერთნაწილიანი, მუშავდება ამოღებული დეკოლტეთი, წელის ხა-ზი ანეულია ზემოთ დასაშვებთან შედარებით, სახელო ჩაკერებული, გრძელი, ბილოში ზომაზე მეტად გაფართოებული, ტრაპეციის ფორმის.



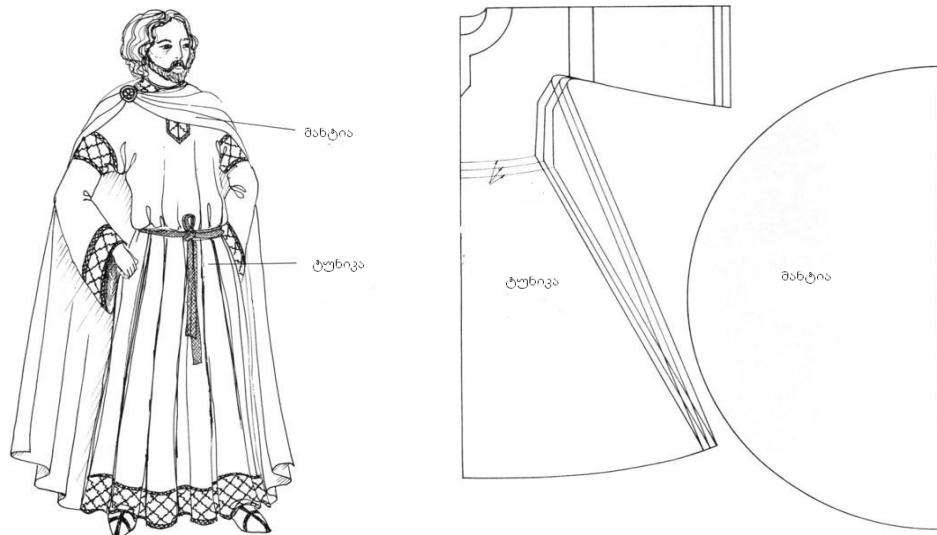
**X-XI საუკუნეების ქალის ევროპული სამოსი**

**XIII საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი ქრა-კერვას, რომელმაც გამოიწვია განსაკუთრებული ცვალებადობა ქალის კოსტიუმში. ამ პერიოდისათვის ქალის**

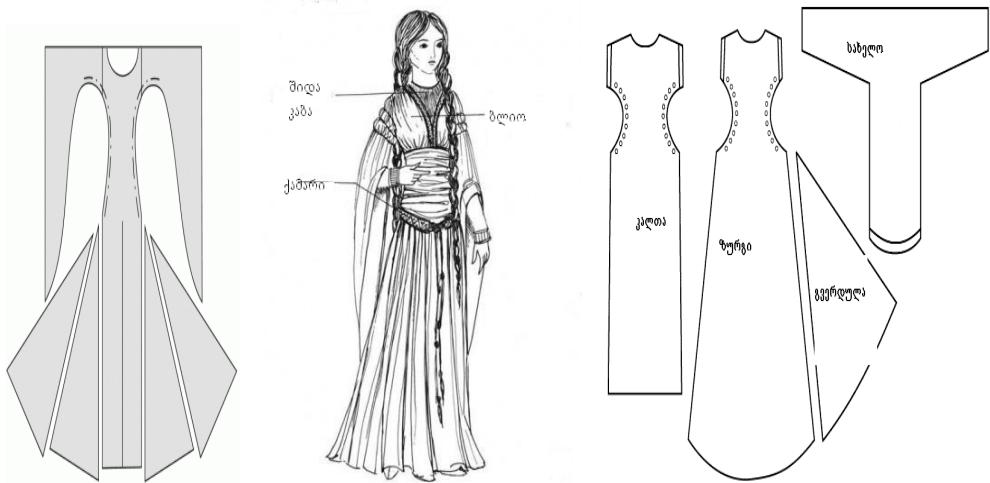
კოსტიუმში პირველად ჩნდება ჩაკერებული ტიპის სახელოები. თავდაპირველად სახელოებს აკერებდნენ დროებით (მაგალითად ერთი დღით), საღამოს ხსნიდნენ, რადგან ტანსაცმელი იყო ძალიან ვიწრო და მისი გაძრობა სხვანაირად შეუძლებელი იყო, ზოგჯერ სახელოს ამაგრებდნენ ზონრებით, ხოლო მოგვიანებით, როცა გამოიგონეს საკინძე, დაიწყეს სახელოების ჩაკერება მუდმივი ტარებისათვის. ქალის სამოსი – თავისუფალი სილუეტის, ტრაპეციის ფორმის, მხრის ხაზი დახრილი, იღლიის მრუდი თითქმის წელის ხაზამდე ამოჭრილი, ყელის განაჭერი მართკუთხედის ფორმის.

XIV საუკუნეში ჩნდება ჩახსნილი უშესაკრავო ტანსაცმელი, ასევე საყურე. გოთიკის ზეგავლენა ტანსაცმელზე ჩნდება XV საუკუნეში. XV საუკუნეში ყველაზე მოდური ქსოვილია ხავერდი, რომელიც გვიან შუა საუკუნეებში წარმოიშვა. ქსოვილები მდიდრულად ორნამენტირებულია, განსაკუთრებით გამოიყენება მცენარეული ორნამენტები. ტანსაცმელში ჭარბობს ღია ფერები.

მამაკაცის კოსტიუმში საზოგადოების ყველა კლასის წარმომადგენელთათვის ქვედა სამოსს წარმოადგენს კამიზა, მის ზემოთ კი კოტა, რომელიც ხშირ შემთხვევაში კოჭებამდე აღნევს. კოტას ჰქონდა დეკორატიული სარტყელი და გრძელი მკლავები, მაგრამ XIV საუკუნიდან კოტა გამოვიდა მოდიდან. მოდაში შემოდის ე.წ. პურპური – მოკლე ქურთუკი მოკლე სახელოებით. პურპურის გარდა, მოდაში შემოდის ვიწრო, თეძოებს შუამდე დაშვებული სამოსი ე.წ. კოტარდი სხვადასხვა ფორმის, ვიწრო ან ფართე სახელოებით. კოტარდს გააჩნდა დეკორატიული სარტყელი.



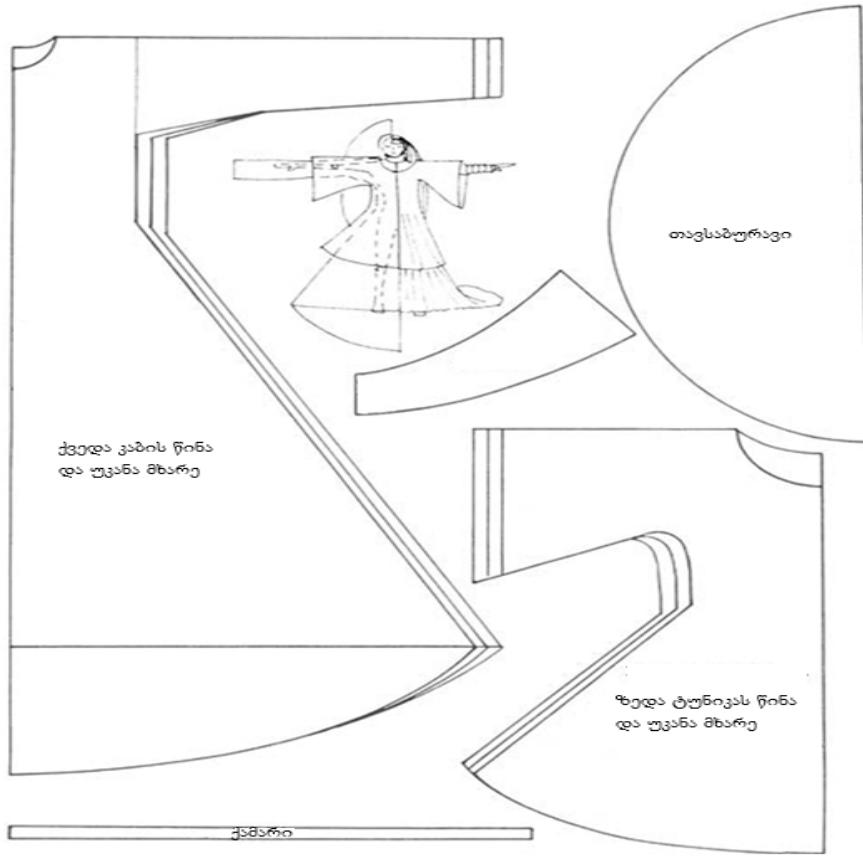
XII საუკუნის მამაკაცის სამოსის – ტუნიკისა და მანტიის თარგები



**ქალის ბლიო და ბლიოს კონსტრუქციები**

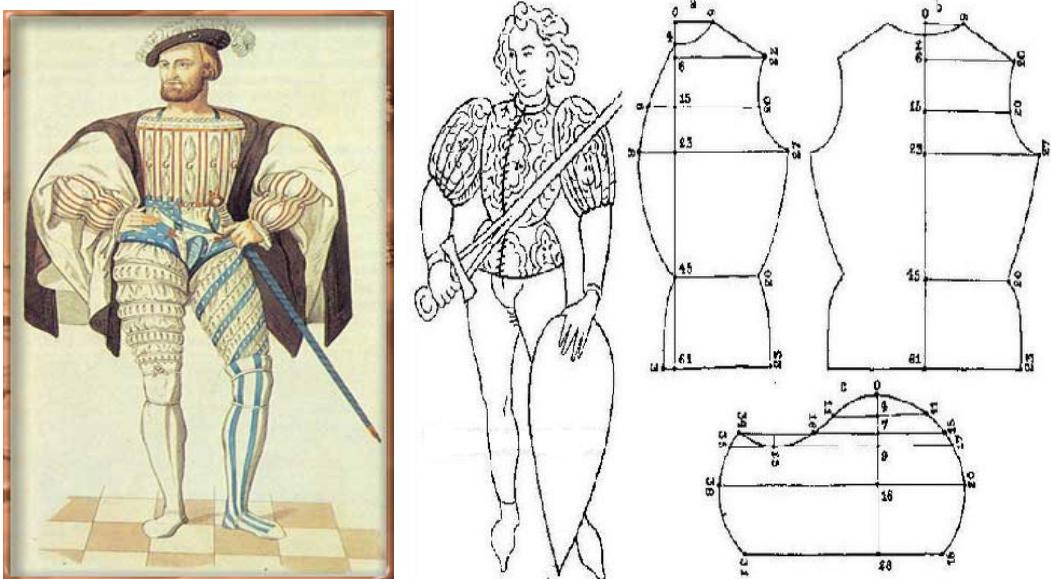


**XI-XII საუკუნეების ქალის სამოსი**



## XI საუკუნის ქალის სამოსის კონსტრუქცია

გოთიკური არქიტექტურის წაგრძელებული პროპორციები, მსუბუქი, ნატიფი, ზემსწრაფი ხაზები გავლენას ახდენდნენ გვიანი შუა საუკუნეების კოსტიუმის ფორმებზე. თუ მამაკაცის კოსტიუმი ტანზე მიკრული სილუეტით ხაზს უსვამდა ბეჭებისა და მკერდის სიგანეს, ძლიერ ფეხებს, ქალის ტანსაცმელში პირი-ქით-აქცენტირებულია მათი სილამაზე.



პურპური და მისი კონსტრუქცია

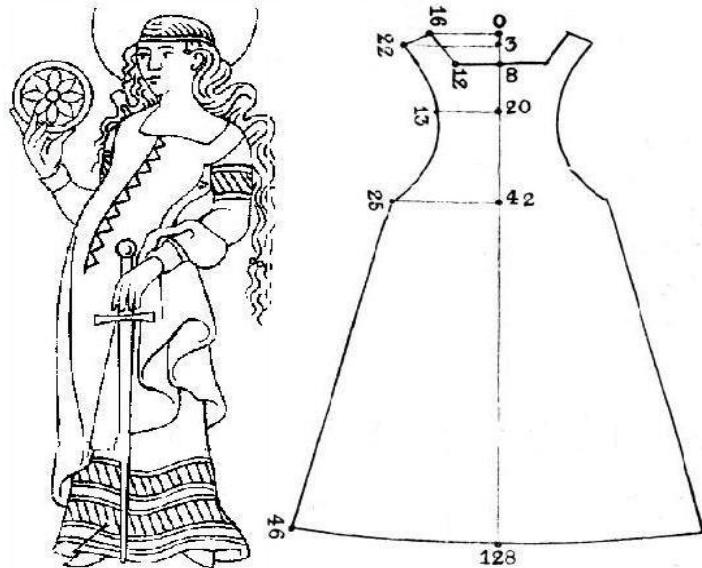


XIII საუკუნის ქალის სამოსი

ქალის ტანსაცმელში წელს ქვემოთ სილუეტი ფართოვდებოდა. ამ პერიოდში დიდებულ ქალთა ტანსაცმელში გადიდდა ტანსაცმლის რაოდენობა. ეს იყო: ტუნიკა, კოტა, სურკო.

XV საუკუნეში ქალის კოსტიუმის პროპორციები იცვლება. სურკოს წელის ხაზი აინია ზემოთ, ქვედა ტანი უკანა მხრიდან დაგრძელდა, რომლის სიგრძე რა-

მოდენიმე მეტრს აღწევს, ნინიდან სურკო დამოკლებულია, რაც გვაძლევს საშუალებას, დავინახოთ კოტას მორთული კალთა. ეს განსაზღვრავს ფიგურის გარკვეულ დგომას მუცლით ნინ, რაც შეესაბამებოდა წარმოდგენას ქალის სილამაზეზე.

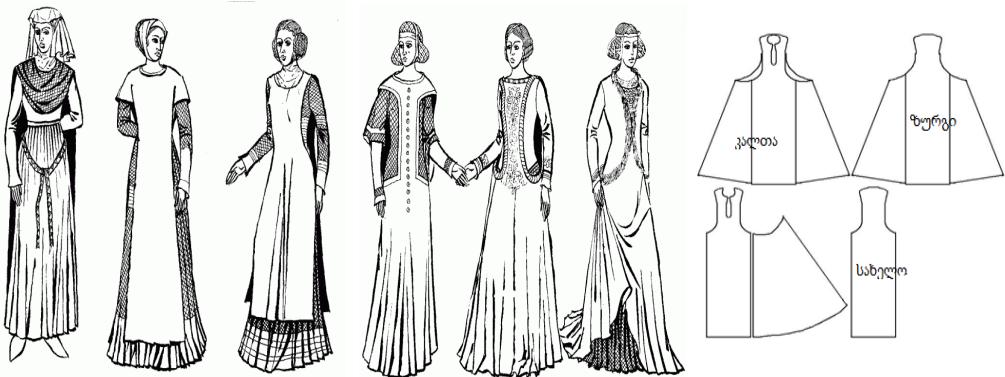


XIII საუკუნის ქალის სამოსის კონსტრუქცია



XV საუკუნის ქალის სამოსი

ქალის სურკო – თავისუფალი სილუეტის, ტრაპეციის ფორმის, ერთკალთიანი, კალთა – სამნაწილიანი, ზურგი – სამნაწილიანი, სახელო ჩაკერებული, ყელისა და კისრის ამონალები მრგვალი, ოვალური ფორმის.



### სხვადასხვა ფორმის ქალის სურკო

ამრიგად, შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული კოსტიუმის კონსტრუქციული ელემენტები მეტად მრავალფეროვანია. უნდა აღინიშნოს, რომ იმ პერიოდისათვის ტანსაცმელში მოხდა კონსტრუქციების დაუჯერებელი გართულება, რაც გამოწვეული იყო იმდროინდელი ეპოქის არქიტექტურით.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თხელიძე ნ., კოსტიუმის კონსტრუქციის განვითარების ისტორია, ქუთაისი, 2013.
2. Захаржевская Р.В. История костюма: От античности до современности. Издательство: Рипол Классик. 2005.
3. Плеханова Е.О. История костюма, текстильного и ювелирного искусства. Издательство: УдГУ. 2011.

ქეთევან ჩირგაძე  
აკადემიური დოქტორი

მერაბ დათუაშვილი  
ასოცირებული პროფესორი  
ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

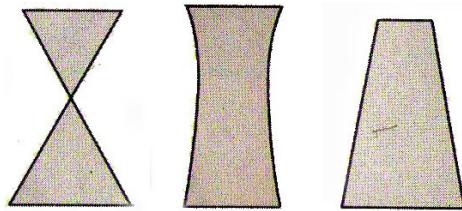
## ქალის ქართული კაბის ფორმათა შედარებითი ანალიზი

ქართული ეროვნული სამოსი ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ერთ-ერთი განუყოფელი ნაწილია. მიუხედავად ჩვენი ქვეყნის ურთულესი ისტორიული პირობებისა, მან თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზის მანძილზე შეძლო საკუთარი ტრადიციების, მხატვრული ინდივიდუალობისა და ქართული ხასიათის შენარჩუნება.

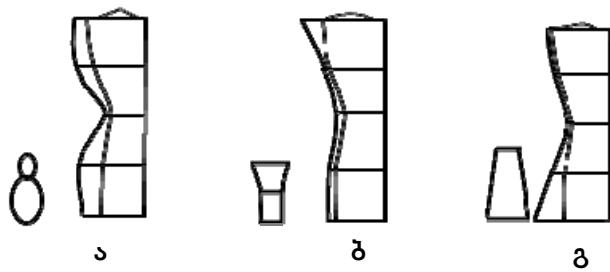
ქართულ ეროვნულ სამოსს მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. წლების მანძილზე საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მთაში, ბარსა და ზღვისპირეთში ყალიბდებოდა სამოსის განსხვავებული, მაგრამ ერთი საერთო ქართული ხასიათის მქონე ფორმები. ქართული ეროვნული სამოსი ეთნიკური კუთხეების მიხედვით დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. საერთო ქართულ ჩაცმულობასთან ერთად, რომელიც ქალებისათვის ტრადიციულ გრძელ კაბას, ხოლო მამაკაცებისათვის ჩოხა-ახალუხს წარმოადგენდა, საქართველოს თითოეულ ეთნიკურ კუთხეს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კოლორიტული სამოსი ჰქონდა. ძლიერ განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან მთისა და ბარის ტანსაცმელი. ცხოვრების განსხვავებული წესებისა და მკაცრი კლიმატური პირობებიდან გამომდინარე განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა საქართველოს მთიანი რეგიონის ტანსაცმელი, მაშინ, როცა ბარის მოსახლეობა ძირითადად ერთნაირ ტანსაცმელს ატარებდა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტანსაცმელი განსხვავდებოდა ფორმებითა და სილუეტებით.

ეროვნული სამოსის ფორმების შესწავლისათვის აუცილებელია ტანსაცმლის ფორმის წარმოქმნის პროცესის შესწავლა. ტანსაცმელს გააჩნია რთული სივრცით-მოცულობითი ფორმა, რომელსაც ქმნის მისი შემადგენელი ნაწილები. ფუნქციონალური დანიშნულებიდან გამომდინარე, განსახვავებენ ძირითად ნაწილებს – მინიმალურად აუცილებელ ნაწილთა რაოდენობას, რომელიც ქმნის ნაწარმის სახეს და დამატებით ნაწილებს, რომლებიც წარმოადგენს აუცილებელს ამა თუ იმ კონკრეტული ნაწარმისათვის, თუმცა მათი არსებობა ზრდის ტანსაცმლის ფუნქციონალურ დანიშნულებას და მოდელურ მრავალფეროვნებას. დეკორატიულ ნაწილებს ენიჭება არა აუცილებელი, მაგრამ ნაწარმის გარეგნული იერსახის გამრავალფეროვნების ფუნქცია (ნაოჭები, დეკორატიული სარქველები, ქამრები, მოსაჭიმები, მაქმანები და სხვა). ნაწარმში ფორმის შემადგენელი ყველა ნაწილი უნდა ემორჩილებოდეს არქიტექტონიკის კანონებს და ამავე დროს უნდა ქმნიდეს ჰარმონიულ მთლიანობას.

ტანსაცმლის ფორმის ძირითად მახასიათებლებს მისი ზომები წარმოადგენს. განასხვავებენ ნარმის შიგა და გარე ზომებს. გარე ზომები წარმოადგენს ფორმის რიცხობრივ მახასიათებელს, რომელიც უზრუნველყოფს მის შესაბამისობას მთლიან მოცულობასთან და ასევე ცალკეულ ნაწილებს შორის დამოკიდებულებას. ფორმის შიგა ზომები იგივე გარე ზომებია, ოღონდ შედარებით შემცირებული კონსტრუქციის სისქიდან გამომდინარე (სარჩული, შუასადებები და საზედაპირე მასალა), ეს სხვაობა გამოხატულებას პოულობს პაკეტის სისქეზე დანამატის სიდიდეში. შესაბამისად, ნანარმის ფორმის ზომებზე შესაძლებელია ვიმსჯელოთ იმ მონაცემებით, თუ რამდენად განსხვავდება მისი ზომები სხეულის ზომებისაგან ძირითადად კონსტრუქციული სარტყელების დონეზე (მხრის, გულმკერდის, წელის, თეძოს და ბოლო განაჭერ ნაპირებთან), ასევე მის ცალკეულ უბნებთან (კალთა, ზურგი, გვერდი) და წერტილებთან (მხრის, კისრის ძირის და სხვა). ფორმის გრძივი ზომების შესახებ მსჯელობა შესაძლებელია მისი ცალკეული უბნების დამოკიდებულებით სხეულის კონსტრუქციული სარტყლების სიგრძეებთან (წელი, თეძო, მუხლი, წვივი, კუნთქვეშა ჩაღრმავებულებების კუთხე და სხვა). ნანარმის ფორმის ზომებსა და ადამიანის სხეულის ზომებს შორის განსხვავებას უზრუნველყოფს კონსტრუქციული დანამატები მხრის, გულმკერდის, წელის, თეძოს ხაზზე და ბოლო განაჭერ ნაპირთან (ნახ: 2). დანამატების სიდიდეების მიხედვით ტანსაცმლის ფორმა შეიძლება იყოს სხეულზე მჭიდროდ გამოწყობილი, ნახევრადგამოწყობილი და თავისუფალი. დანამატები შესაძლებელია გადანაწილებულ იქნას თანაბრად – კონსტრუქციული სარტყელების მიხედვით, ან პირიქით, ხასიათდებოდეს არათანაბარი განაწილებით. არათანაბარი განაწილებისას მიღებულ ფორმებში გამოყოფენ გამოკვეთილ წელის ხაზს, ან პირიქით – ტანსაცმლი გაფართოებული შეიძლება იყოს ნანარმის ზედა, ქვედა ან შუა ნაწილში (ნახ: 1,2,3,4,5,6,7) (შერშევა, 2006:288).

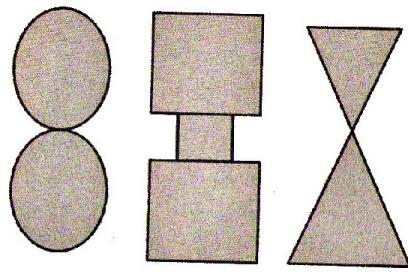


ნახ. 1. ფორმის ვარიანტები: ა) მკვეთრად გამოწყობილი წელის ხაზით. ბ) ზომიერად გამოწყობილი წელის ხაზით. გ) თავისუფალი.

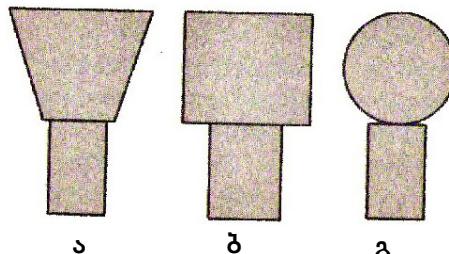


ნახ. 2. დანამატების განაწილების ვარიანტები მკვეთრად გამოწყობილი წელის ხაზის მქონე ფორმებისათვის: ა) განონასწორებული ფორმა გა-

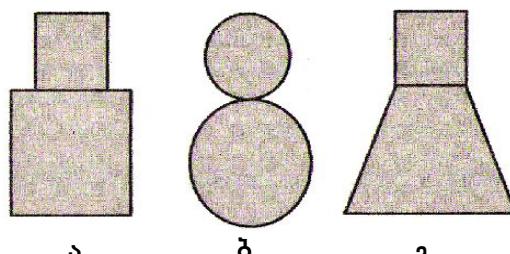
ფართოებული გულმკერდისა და თეძოს ხაზით. ბ) ზედა ნაწილში გაფართოებული ფორმა. გ) ქვედა ნაწილში გაფართოებული ფორმა.



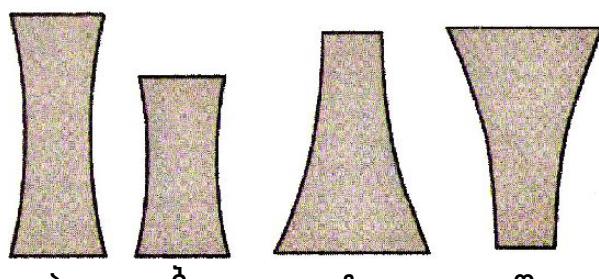
ნახ. 3. გამოკვეთილი წელის ხაზის მქონე განონასწორებული ფორმა



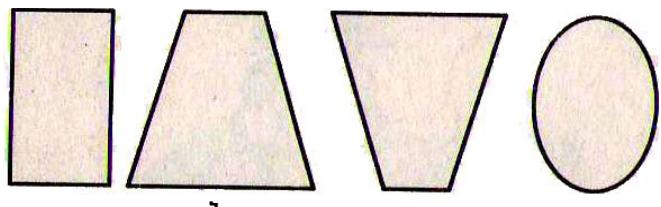
ნახ. 4. მკვეთრად გამოწყობილი წელის ხაზის მქონე ფორმა გაფართოებული ზედა ნაწილში



ნახ. 5. მკვეთრად გამოწყობილი წელის ხაზის მქონე ფორმა გაფართოებული ქვედა ნაწილში



ნახ. 6. ნახევრად გამოწყობილი წელის ხაზის მქონე ფორმის ვარიანტები



**ნახ. 7. თავისუფალი წელის ხაზის მქონე ფორმის ვარიანტები**

ქართული ეროვნული სამოსისი ფორმების შესწავლის შედეგად, განხორციელდა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის ქალის ეროვნული სამოსის ფორმათა შედარებითი ანალიზი.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონში ქალის ჩაცმულობის ძირითად ელემენტს წარმოადგენდა კაბის სხვადასხვა სახეობა, რომელთა სქემატური გამოსახულება და მათი სილუეტური ფორმების შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან ნაჩვენებია ცხრილში 1.

### ცხრილი 1

#### აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონის ქალის კაბის ფორმათა ანალიზი

რეგიონის დასხლება	ჭრავი, მთიულეთი.	ხევსურეთი	თემეთი	ხევი,
ესკიზის სქემატური გამოსახულება				
შესაბამისობა ზოგად ფორმებთან				

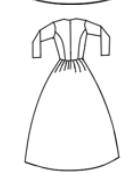
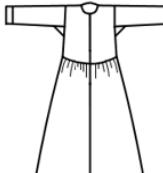
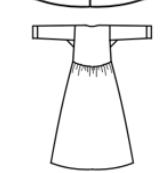
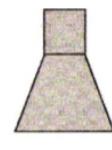
აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონის ქალის კაბების ფორმათა შედარებითმა ანალიზმა აჩვენა, რომ მთიულეთში, ფშავსა და ხევში ქალის კაბა გადაჭრილია წელის ხაზზე და გამოირჩევა წელის არები მკვეთრი გამოწყობილობით. მათგან განსხვავებით, ხევსური და თუში ქალები იმოსებოდნენ თავისუფალი სილუეტის კაბებით; ხევსურული კაბა ტრაპეციულია, ხოლო თუშური – სწორი. თუშურ კაბასა და ხევსურ „სადიაცოს“ არ გააჩნია მხრის ნაკერი, ყელის

ამოღებულობა მართვულთხაა. ხევში კაბები ყელის განაჭერი ნაპირიდან ბოლოს ხაზამდე შეხსნილია.

აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონში ქალის ძირითად ჩაცმულობას წარმოადგენდა კაბის სხვადასხვა სახეობები, რომელთა სქემატური გამოსახულება და მათი სილუეტური ფორმების შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან მოყვანილია (ცხრ. 2).

## ცხრილი 2

### აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონის ქალის კაბის ფორმათა ანალიზი

რეგიონის დასხელება	ქართლი (წელიანი კაბა)	კახეთი (სახლართავიანი)	ქიზიეთი	მესხეთ-ჯავახეთი
ესიონის სქემატური გამოსახულება	 	 	 	 
შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან				
	ნახ.3.5. გ	ნახ.3.5. გ	ნახ.3.5. გ	ნახ.3.5. გ

შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოიკვეთა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონში ქალის კაბები ძირითადად გამოირჩოდა წელის არეში მკვეთრად გამოყვანილი სილუეტითა და კონუსურად გაფართოებული ქვედა ნაწილით. დადგინდა, რომ ყველა სახის კაბა წელის ხაზზე გადაჭრილია. ქართლსა და მესხეთ-ჯავახეთში გავრცელებული კაბების ზედა ნაწილის კალთები ორნაწილიანია, წინ გახსნილი, მრგვალი ყელის ამოღებულობით, ხოლო კახეთსა და ქიზიეთში ყელის განაჭერი ნაპირი სამკუთხედისებურია, ზურგი – ქართლში, კახეთსა და ქიზიეთში ოთხნაწილიანია, მუშავდება გვერდულებითა და შუა ნაკერით, ხოლო მესხეთ-ჯავახეთში არსებულ კაბებში ზურგი ერთნაწილიანია. ქართლში კაბის ქვედა ნაწილების წინა და უკანა ნახევრები ერთნაწილიანია, კახეთსა და ქიზიეთში სამ-სამ ნაწილიანი, ხოლო მესხეთ-ჯავახეთში წინა ნახევარი ორნაწილიანია, უკანა ნახევარი კი ერთნაწილიანი. სახელო ჩაკერებული, გრძელი. კახეთში სახელო ბოლოვდება ყოშით, მესხეთ-ჯავახეთში – მანქეტით, ხოლო ქიზიეთში სახელო ორმაგია და გარე სახელო იღლიის ხაზიდან გახსნილია ბოლომდე (ჯავახიშვილი, 1983:318).

დასავლეთ საქართველოს მთის რეგიონში ქალის ძირითად ჩაცმულობად გამოყენებული იყო კაბის სხვადასხვა სახეობები, რომელთა სქემატური გამოსახულება და მათი სილუეტური ფორმების შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან მოყვანილია ცხრილში (ცხრ. 3).

### ცხრილი 3 დასავლეთ საქართველოს მთიანი რეგიონის ქალის კაბის ფორმათა ანალიზი

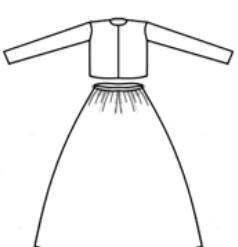
რეგიონის დასახულება	ლენსუმი,	რაჭა	აჭარა
ესკიზის სქემატური გამოსახულება			
შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან			
	ნახ.35.გ	ნახ.35.გ	ნახ 35.ა

კვლევებით გამოიკვეთა, რომ დასავლეთ საქართველოს მთიან რეგიონში გავრცელებული კაბები ერთმანეთისგან გასხვავდებიან. კერძოდ, ლეჩხუმში გამოიყენებოდა ე.წ. „სამჯორჯლიანი“ კაბა. კაბა გადაჭრილია წელის ხაზზე, ზედა ნაწილი კონსტრუქციულად იმეორებს ქართული კაბის კონსტრუქციას, ხოლო ქვედა ნაწილი დამუშავებულია ბოლოში სამრიგა არშიით. სახელო ჩაკერებული, გრძელი ორმაგი, გარე სახელო გახსნილია იღლიის ხაზიდან ბოლომდე. რაჭაში გამოიყენებოდა სახლართავიანი ქართული კაბა. აჭარაში გავრცელებული ქალის კაბები იყო სწორი სილუეტის, გადაჭრილი თეძოს ხაზზე, ქვედა ნაწილი ნაოჭაყრილია, ზედა ნაწილი სწორი, ყელის განაჭერი ნაპირი ოთხკუთხედისებური ან შეიძლება დამუშავდეს საყელოთი. სახელო ჩაკერებული, შედგება სამი განივი ნაწილის და იღლიის არეში შედგმულისგან, ბოლოში მანუეტით.

დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონში ქალის ძირითად ჩაცმულობას წარმოადგენდა კაბის სხვადასხვა სახის სახელოები, რომელთა სქემატური გამოსახულება და მათი სილუეტური ფორმების შესაბამისობა ზოგად ფორმასთან მოყვანილია ცხრილში (ცხრ. 4).

#### ცხრილი 4

#### დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონის ქაბის კაბის ფორმათა ანალიზი

რეგიონის დასახელება	იმერეთი	გურია, აფხაზეთი	სამეგრელო	
ესვაზის სქემატური გამოსახულება	 	 	 	
შესაბამისობ აზოგად ფორმასთან	 ნახ.3.5. გ	 ნახ.3.5. გ	 ნახ.3.5. გ	 ნახ.3.5. გ

კვლევებით გამოიკვეთა, რომ დასავლეთ საქართველოს ბარში გამოყენებული კაბები ძირითადად გამოირჩევიან წელის არეში მკვეთრად გამოყვანილი სილუეტით, კონუსურად გაფართოებული ქვედა ნაწილითა და გადაჭრილი იყო წელის ხაზზე. განსხვავებით იმერეთში გამოიყენებოდა ე.წ. „კუტკა“ და ქვედა კაბა. სამეგრელოში გავრცელებული კაბა კონსტრუქციულად იდენტურია ქართული კაბისა, მხოლოდ სახელო იდაყვის ხაზიდან ბოლომდე გახსნილია და ქვედა ტანის უკანა ნახევარი ორნაწილიანია.

ამრიგად, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის ქალის ქართული ფორმათა შედარებითი ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა, რომ ქალის ძირითად სამოსს წელში გადაჭრილი, გრძელი, გამოწყობილი სილუეტის და ბოლოში მკვეთრად გაფართოებული კაბა წარმოადგენდა. ზოგიერთ რეგიონში გამოიყენებული იყო წელში გადაუჭრელი სწორი და ტრაპეციული სილუეტის კაბები. კაბის ყელის განაჭრი ნაპირი ძირითადად სამკუთხედისებული იყო, თუმცა იშვიათად გვხვდება მისგან განსხვავებული კონფიგურაციებიც. სახელო გრძელი, ჩაკერებული, გვხვდება ორმაგი, სხვადასხვა დაბოლოებებით (ყოშით, მანჟეტით, გაფართოებული), შეხსნილით და მის გარეშე.

ჩატარებული კვლევის შედეგებმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ქართული ეროვნული სამოსის ფორმათა მრავალგვარობა და მათი ორიგინალობა.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ჯავახიშვილი ი., მასალები საქართველოს შინამრეწველობის და ხელოსნობის ისტორიისათვის, ტ. III, მეცნიერება, 1983.
2. Шершнева Л.П., Ларькина Л.В. Конструирование одежды: Теория и практика: Учебное пособие. М, 2006.

## ორიენტირები ერთშესაბამის სამოსის ნაკარგობაზე

ქართული ეროვნული ტანსაცმელი მატერიალური კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია. ტრადიციული სამოსი არამარტო კულტურის ნათელი და თვითმყოფადი ელემენტია, არამედ დეკორატიული ხელოვნების სხვადასხვა სახის სინთეზიცაა. ქართულ ეროვნულ სამოსში ასახულია ქართველი ხალხის სული და მისი წარმოდგენა მშვენიერებაზე. ქართული ეროვნული ტანსაცმლის უნიკალობას და მაღალმხატვრულ ღირებულებას სხვა მნიშვნელოვან მაჩვენებლებთან ერთად, მისი დამზადებისათვის გამოყენებული მასალათა თვისებები და გაფორმების წესი განსაზღვრავს.

ქართველი ხალხი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ტანსაცმლისათვის ქსოვილების შერჩევას და მის სათანადო მორთულობას. ისტორიულ წყაროთა მიმოხილვით გარკვეული წარმოდგენა იქმნება ქართველთა ჩაცმულობაში გამოყენებული ქსოვილების, ნაქარგობისა და ძვირფასი თვლების შესახებ, რომელთა შორის ჩვენს წინაპართა მიერ პრიორიტეტი ჰქონდა მინიჭებული შინნაქ-სოვ შალს, აბრეშუმს, ლარს, ჭიჭაურს, ოქრომკედას, ვერცხლს და მარგალიტს.

ქართული ფეიქრობისა და ქარგულობის ნიმუშები ადასტურებენ არა მარტო იმას, რომ საქართველოს ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული ხელსაქმე, არამედ იმასაც, რომ ეს ნიმუშები ნატიფი გემოვნების, დახვეწილი შესრულების და მხატვრული გადაწყვეტის ერთიანობას წარმოადგენენ. აკად. ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ ქსოვა-მქარგველობა ჩვენს ქვეყანაში ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ხანაში ყოფილა გავრცელებული და გვიან ფეოდალურ ხანაში, მონღლოლებისა და ირან-თურქეთის დაპყრობითმა ომებმაც კი ვერ შეანელა ქარგვა-ხელსაქმისადამი ინტერესი და სიყვარული (ჯავახიშვილი, 1983:318). ეკლესია-მონასტრებთან არსებულ სახელოსნოებში გლეხის პატარა გოგონებს წერა-კითხვის გარდა, ჭრა-კერვასა და ქარგვას აწავლიდნენ. ქარგავდნენ მაღალი საზოგადოების ქალბატონებიც.

ქართული ნაქარგობა დანიშნულების მიხედვით ორ მთავარ ჯგუფად იყოფა: საერო და საეკლესიო ნაქარგობები. საეკლესიო ხასიათის ნაქარგობას თავისი მნიშვნელობა და ქარგვის გარკვეული წესი ჰქონდა. იქმნებოდა სარწმუნოებისადმი მიძღვნილი ქართველ ოსტატთა ორიგინალური აზროვნების, განუმეორებელი სილამაზის ნიმუშები. ბიზანტიის ფერთა კანონებში ჩამოყალიბებული იყო სპექტრის შვიდი ძირითადი ფერი, რომელთა გამოყენება ხდებოდა არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ ქრისტიანულ სამყაროში: ოქროსფერი და

ვერცხლისფერი სიმბოლო იყო თვით ღმრთისა; წითელი ფერის სიმბოლურობა მრავალმხრივია – უფლის მონამეობასა და მსხვერპლად გაღებულ სისხლზე მიანიშნებს, ასევე უკავშირდება უფლის აღდგომას; ლურჯი, ცისფერი – მუდმივობის, სიმყარისა და ერთგულების სიმბოლოა; მწვანე – უფლის ცხოველმყოფელობის, სიცოცხლის, სიყმანვილის, ახალი სიცოცხლის ფერია; იისფერი, ლურჯისა და წითლის შერწყმა ადამიანის განღმრთობის საიდუმლოებაა; ყავისფერი – დედამიწის სიმბოლოა (დავითიშვილი, 1973:68).

საეკლესიო ნაქარგობებში გამოიყენებოდა ასევე გეომეტრიული ელემენტები – სწორი და ტეხილი ხაზები, წრე და კვადრატი, რომელთაგან თითოეულს თავისი დანიშნულება ჰქონდა. სარწმუნოების მარადისობისა და უსასრულობის ნიშნად გამოიყენებოდა მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების გამოსახულებები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მცენარეული ორნამენტების გამოყენება. ვაზისა და მისი რტოების გამოსახულება ქრისტესა და მის ეკლესიაზე მიუთითებდა (ნახ. 1).



ნახ. 1. საეკლესიო ნაქარგობები

როგორც საეკლესიო, ისე საერო ნაქარგობაში განსაკუთრებული დატვირვით გამოიყენებოდა ჯვრის სიმბოლიკა. საეკლესიო ნაქარგობებში იგი მუდმივობის და უცვლელობის სიმბოლოა, სიმბოლო კაცობრიობის ხსნისა, მისი ჰორიზონტალური მკლავი მაცხოვრის მიწიერ ცხოვრებას განასახიერებს, ხოლო ვერტიკალური – ღვთაებრივ ძალასა და ზეციურ მადლს. ჯვარი ქვეყნიერების სიმბოლოცაა, მისი ოთხი მკლავი დაკავშირებულია ქვეყნიერების ოთხ მხარეს-თან და წარმოადგენს ოთხი მიმართულებით გაშლილი სამყაროს ცენტრს.

რაც შეეხება საერო ნაქარგობას, ქართველი ოსტატები იყენებდნენ როგორც ეროვნულ, ისე აღმოსავლურ დეკორატიულ მოტივებს, ამასთანავე ისინი ითვისებდნენ და ეუფლებოდნენ ოქრომკედის დამზადების რთულ ტექნიკას. ნაქარგობა იმდენად მაღალ დონეზე იდგა, რომ ოქრომკედით მოქარგული ტანსაცმელი და მოსასხამები ძალზედ ძვირფას საჩუქრად ითვლებოდა. განსაკუთრებით ფართოდ იყენებდნენ საქართველოში მხატვრულ ნაქარგობას ოქრომკედითა და ვერცხლმკედით როგორც ტანსაცმელზე (ქართული კაბის სარტყელი, გულისპირი, ყურთმაჯები, შეიდიში, ხევსური ქალისა და მამაკაცის ტალავარი, ქალისა და მამაკაცის თავსაბურავის ცალკე ელემენტები – ჩიხტი, თავსაკრავი, მანდილი, ყაბალახი, ფაფანაკი და სხვა), ასევე საოჯახო ნივთებზე (მუთაქისა და

ბალიშის პირები, სუფრები და სხვა). შესაბამისად, ქარგვის ტექნიკაც მეტად მრავალფეროვანი და მრავალსახოვანი იყო.

ქარგვის დროს გამოიყენებოდა მძივები, თვალმარგალიტი, აბრეშუმი, ზე-ზი, ოქრომკედი და ვერცხლმკედი, აგრეთვე სხვა მასალები. განსაკუთრებით დიდი რუდუნებით ირთვებოდა და იქარგებოდა ქართული ეროვნული კოსტიუ-მის – ქართული კაბის გულისპირი, სარტყელი, თავსაკრავი, ლეჩაქი. დიდი ყუ-რადღება ექცეოდა ფერებს და მათ ურთიერთშეხამებას. ამავე დროს ითვალის-წინებდნენ ქალის ასაკს, მის ინდივიდუალობას. ახალგაზრდა ქალებისათვის შე-ირჩეოდა ნათელი, ცოცხალი ფერები – ნითელი, თეთრი, პირისფერი, ცისფერი. საშუალო ასაკის ქალებისათვის – თეთრი, ლურჯი, იისფერი, შინდისფერი, ხან-შიშესულთათვის – შავი, ლურჯი.

გარდა ესთეტიკური ფუნქციისა, ნაქარგობას ჰქონდა ასევე დამცავი დანიშ-ნულებაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა საქართველოს მთა, სადაც ორნამენტი სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი იყო და ბნელი ძალებისა-გან თავდასაცავი დანიშნულება ჰქონდა. ყველაზე მეტ დამცავ ორნამენტს ქა-ლებისა და ბავშვების ტანასაცმელზე ქარგავდნენ, ავი სულებისაგან დასაცა-ვად.

იქარგებოდა ყველა დროის ქართული ტანსაცმელი, მაგრამ განსაკუთრე-ბით აღსანიშნავია ქარგულობა და ორნამენტები ხევსურულ ტანსაცმელში. ის ნაქარგთა განსაკუთრებული სიმრავლითა და სილამაზით ყველასაგან გამოირ-ჩეოდა. ხევსურული ტალავარი მდიდრულადაა მორთული ჭრელი აპლიკითა და უფაქიზესი ნაქარგებით, განსაკუთრებით თვალშისაცემია ჯვრის ორნამენ-ტის გამოყენება. ჯვარი არა მარტო რელიგიური ნიშნის, არამედ მრავალი სხვა ელემენტის მატარებელი იყო. იგი ამ კუთხის ტანსაცმელში ჯერ კიდევ წარმარ-თული პერიოდიდან გამოიყენებოდა – ოთხი კუთხის სიმბოლო იყო და შემდგომ მასზე მაცხოვრის გაკვრით კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინა – გახდა ქრისტიანობის სიმბოლო და ბოროტების დამთრგუნველი, ამიტომ უფლისადმი რწმენითა და მოწინებით აღვსილი ხევსური უხვად ამკობდა თავის ტანსაცმელს ჯვრებით (ნახ. 2) (ბრაილაშვილი, 1990:267).

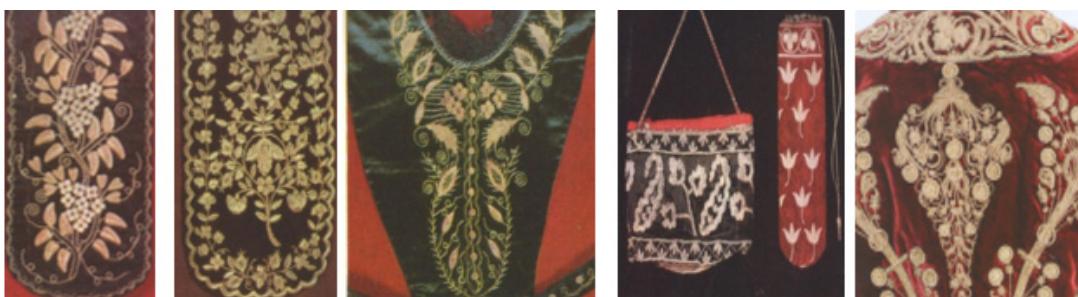


ნახ. 2. ხევსურული ჩოხის ძაფური ნაქარგები და ნაჭრელები

ნაქარგობის გარდა, ტანსაცმლის გაფორმებისათვის ძველ საქართველოში იყენებდნენ სხვადასხვა სახის გასაფორმებელ მასალებს: ფერად ღილებს, შუშის

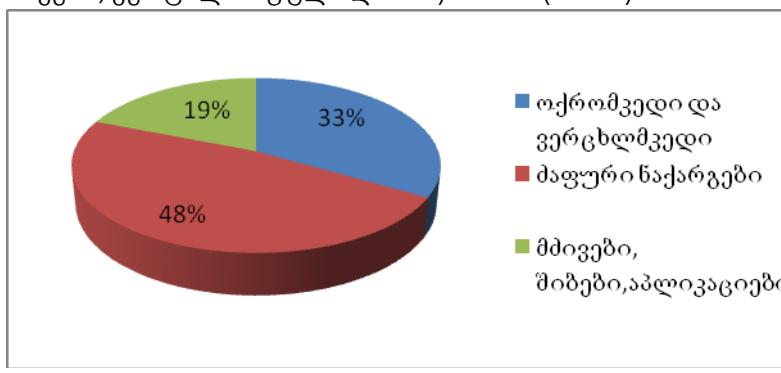
მძივებს, ვერცხლის ფულს და ა.შ. მაგალითად, რაჭველი ქალები საკმაოდ რთული ტექნოლოგით დამუშავებული ტანსაცმლის გაფორმებისათვის იყენებდნენ ღილებს, „შუშის ღვრინჭილას“ და ქსოვილის აპლიკაციებს.

ქართულ ეროვნულ სამოსში ფართოდ გამოიყენებოდა ოქრომკედით და ვერცხლმკედით შესრულებული მცენარეული ორნამენტები, რომელთა დახმარებით მქარგველი სიცოცხლის ხის გამოსახულებას ქმნიდა. ზოგჯერ მარტო მცენარეული სახეებით ქარგავდნენ, ზოგჯერ კი, სხვადასხვა ორნამენტს ერთმანეთს უთავსებდნენ. იქარგებოდა ტრადიციული სამოსის ისეთი ელემენტები, როგორიც იყო ქართული კაბის სარტყელი, გულისპირი და სახელოთა ბოლოები, ყაბალახი, ჩიხტის გარსაკრავები, ხავერდის ქისები და სხვა (ნახ. 3).



**ნახ. 3. ოქრომკედით და ვერცხლმკედით შესრულებული მცენარეული ორნამენტები ქართული ეროვნული სამოსის ელემენტებში**

ქართული ეროვნული სამოსის შესწავლის შედეგად გამოვლინდა, რომ ქართული ეროვნული სამოსის გაფორმებაში უპირატესობა ენიჭებოდა ძაფურ ნაქარგებს და მათი ნილი შეადგენდა 48%, ოქრომკედის და ვერცხლმკედისა – 33%, ხოლო სხვადასხვა სახის გასაფორმებელი მასალებისა კი (ფერადი ღილები, შუშის მძივები, ვერცხლის ფული და ა.შ.) – 19% (ნახ. 4).



**ნახ. 4. ქართული ეროვნული სამოსის ნაქარგების სახეები**

ამრიგად, ქართული ეროვნული სამოსის შესწავლის შედეგად გამოვლინდა, რომ ტრადიციული სამოსის მხატვრულ ინდივიდუალობას და ორიგინალობას მნიშვნელოვანილად განაპირობებდა მასში გამოყენებული ნაქარგობების სხვადასხვა სახეები, რომელთაც როგორც ესთეტიკური, აგრეთვე სიმბოლური და ფუნქციონალური დანიშნულება ქონდათ. ქართული ნაქარგობები თამამად

შეიძლება მივიჩნიოთ ხელოვნების ნიმუშებად, რაც ძველი ქართველი ოსტატების დახვენილ გემოვნებაზე მეტყველებს.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ბრაილაშვილი ნ., ასეთი მახსოვს საქართველო, ეთნოგრაფიული ჩანახატები, ხელოვნება, თბილისი, 1990.
2. დავითიშვილი ქ., ძველი ქართული ნაქარგობა, ხელოვნება, თბილისი, 1973.
3. ჯავახიშვილი ი., მასალები საქართველოს შინამრეწველობის და ხელოსნობის ისტორიისათვის, ტ. III, მეცნიერება, 1983.

რატი ჩიბურდანიძე  
ხელოვნების თეორიისა და  
ისტორიის აკადემიური დოქტორი  
ასოცირებული პროფესორი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

## ვაჭარიან ილიუშინი – მხატვარი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე

რუსი მხატვრების აქტიური მოღვაწეობა საქართველოში დასაბამს XIX საუკუნიდან იღებს. ამ მხრივ გამონაკლისს არც აჭარა წარმოადგენს, რომელიც დედასამშობლის 1878 წელს დაუბრუნდა. საუკუნეების გზაგასაყარზე ბათუმი შავიზღვისპირეთის უმნიშვნელოვანესი ნავსადგური და სამრეწველო ქალაქი გახდა. ეკონომიკურ აღმასვლასთან ერთად გარკვეული კულტურული ძვრებიც დაიწყო. ბათუმით ინტერესდებოდნენ ცნობილი რუსი მწერლები, პოეტები, მხატვრები, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები.

აჭარაში სახვითი ხელოვნების განვითარების ისტორიაში მხატვარ ვალერიან ილიუშინს განსაკუთრებული ადგილი უკავია. ის ბათუმში 1907-1942 წლებში ცხოვრობდა და მთელი ამ ხნის მანძილზე ნაყოფიერ შემოქმედებით, პედაგოგიურ, საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა.

ვ. ილიუშინი დაიბადა პენზაში 1888 წელს. ადრეულ ასაკში დაობლებული დეიდის და ჩინოვნიკი ბიძის ლარიბ ოჯახში იზრდებოდა. მხატვრობაზე მეოცნებები ბიჭს ბედმა გაუღიმა – მისი ნახატები შემთხვევით ნახა პენზის სამხატვრო სასწავლებლის დირექტორმა, „პერედვიუნიკული მოძრაობის“ ცნობილმა წარმომადგენელმა და ფერწერის აკადემიკოსმა კონსტანტინ სავიცკიმ, რომელმაც შეგირდი სასწავლებელში ჩარიცხა და სწავლის ქირისგანაც გაათავისუფლა. ილიუშინი სანიმუშო მოსწავლედ ითვლებოდა. 1905 წ. მასწავლებელთა და მოსწავლეთა ნამუშევრების ერთობლივ გამოფენაზე მისი ერთ-ერთი პეიზაჟი (“შამბარიანი გუბურა”) ივან სავონინმა, ე.წ. „პენზელმა ტრეტიაკოვმა“ შეიძინა, რაც ახალგაზრდა მხატვრის პირველი აღიარება იყო. სასწავლებლის წარმატებით დამთავრების შემდეგ, სწავლის გაგრძელებას პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში აპირებდა, მაგრამ ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო, ექიმების რჩევით, სამხრეთში წასვლა გადაწყვიტა.

1907 წელს ვ. ილიუშინი ბათუმში ჩამოვიდა და ვაჟთა გიმნაზიაში ხატვისა და ფერწერის მასწავლებლად დაიწყო მუშაობა. იგი მოხიბლა ჩვენმა ქალაქმა, მოლბერტით დაიარებოდა ბათუმის ქუჩებში, აკეთებდა ლამაზი, ყვავილებში ჩაფლული პატარა ქალაქის ეტიუდებს – ზღვა და ზღვისპირა ბულვარი, პორტი, გარეუბნების ხედები მთააგონებდა მხატვარს. პერედვიუნიკების შემოქმედებითი ტრადიციების მემკვიდრის, რუსული რეალისტური სკოლის მიმდევრის ვ. ილიუშინის პალიტრა თანდათან იხვენებოდა, მდიდრდებოდა სინათლით და უღერადი სამხრეთული ფერებით.

1910 წ. მხატვარი დაქორნინდა. მისი მეუღლე ეკატერინა მარშევსკაია, იმავე გიმნაზიის ისტორიის მასწავლებელი, კარგად ფლობდა ფრანგულ და იტალიურ ენებს. 1911 წ. ილიუშინი ცოლთან ერთად იტალიაში გაემგზავრა. მოგზაუ-

რობა შთამბეჭდავი აღმოჩნდა, მხატვარმა მოინახულა რომის, ფლორენციის, ვენეციის, მილანის, ნეაპოლის მუზეუმები. ვენეციელი ჟანრისტი მხატვრის, პროფესორ ანტონიო პაოლეტის გაკვეთილებმა მას აკვარელის რთული, რაფინირებული ტექნიკისადმი დიდი ინტერესი გაუღვივა. იტალიაში ილიუშინმა რამდენიმე თვე დაპყო. მხატვრის იმდროინდელ სურათებში აღიბეჭდა მილანური ხეივნები, ვენეციური გონდოლები, მარინები, კუნძული კაპრი და ა.შ., რომლებიც ნათელი კოლორისტული გამით და ხალისიანი განწყობით ხასიათდება (“სორენტოს ყურე”, “ვენეცია. სან-მარკოს მოედანი” და სხვ.).

1912 წ. იტალიიდან დაბრუნებულ ახლგაზრდა კოლეგას მხატვარმა დიმიტ-რი პახომოვმა ერთობლივი ექსპოზიციის მოწყობა შესთავაზა. გამოფენას, რომელზეც ძირითადად პეიზაჟი და ყოფითი ჟანრი იყო წარმოდგენილი, წარმატება ხვდა წილად. პეტერბურგის აკადემიის კურსდამთავრებული დ. პახომოვი ბათუმში მოღვაწე პროფესიონალ მხატვართა ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენელი იყო, რომელიც ჩვენს ქალაქში 1910 წელს ჩამოვიდა. 1917 წ. მან ბათუმის რეალობაში პირველი პერსონალური გამოფნა მოაწყო. 1922-23 წწ. დააარსა ბათუმის სახალხო სამხატვრო სტუდია და ხელოვნების მოღვაწეთა საზოგადოება.

1920-იანი წლებიდან ილიუშინის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება. აქტიურ შემოქმედებით და პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად, ის დაკავებულია აჭარის მხატვართა კოლეგივის შექმნის საორგანიზაციო საქმეებით. მისი ინიციატივით 1922 წ. მოეწყო გამოფენა, რომელშიც მონაწილეობდა ბათუმში მოღვაწე მხატვართა საკმაოდ დიდი საავტორო ჯგუფი. იმ დროისათვის (1920-30-იანი წწ.) შემოქმედთა ძირითად ბირთვს შეადგენდნენ: დიმიტრი პახომოვი, გრაჩ სეჩენიანი, ალექსანდრ პოგოდინი, ილიადარ ზაგოსკინი, ნინა პელიპენკო, ალექსანდრე ქავთარაძე, ბოგდან კირაკოსიანი, ოლგა ჩაჩუა-სელეზნიოვა, ვლადიმერ სელეზნიოვი, ტარიელ ჭანტურია, დურსუნ იმნაიშვილი. 1940-50 წლებისთვის მათ რიგებს შეუერთდა შემდგომი თაობის მხატვართა ჯგუფი: მამუდ ბოლქვაძე, ნიკოლაი იაკოვენკო, ანტონ ფილიპოვი, იუზა ბარდანაშვილი, იაგო ახობაძე, იოანის აბრამიძისი, შოთა ხოლუაშვილი, შოთა ზამთარაძე და სხვ., რომელთა უმეტესობა ილიუშინის ყოფილი მოსწავლე იყო. ამრიგად, აჭარის მხატვრული ცხოვრება თანდათან საგრძნობლად გამოცოცხლდა.

საგულისხმოა, რომ 1920-იან წლებში ბათუმს ხშირად სტუმრობდნენ ისეთი ცნობილი ხელოვანნი, როგორებიც იყვნენ: მოქანდაკე სტეფან ნეფედოვ-ერზია (1922), ფერმწერი ბორის იოგანსონი (1924), გრაფიკოსი პიოტრ სტარონოსოვი (1925), რომლებსაც მასპინძლობას ილიუშინების ოჯახი უწევდა. მათ აქ იზიდავ-და მშვენიერი ბუნება, სტუმართმოყვარე ხალხი, უძველესი ისტორია.

სსრკ სახალხო მხატვარი ბ. იოგანსონი ქალაქის შემოგარენში ეტიუდებს ასრულებდა, მაგრამ მისი ჩამოსვლის მთავარ მიზანს რევოლუციური რუსეთის მხატვართა ასოციაციის (AXPP) შექმნა წარმოადგენდა. ვ. ილიუშინის და ი. ზაგოსკინის ერთობლივი ძალისხმევით დაარსდა ამ ორგანიზაციის ბათუმის ფილიალი, რამაც ადგილობრივ მხატვრებს საკავშირო გამოფენებში მონაწილეობის საშუალება მისცა.

ვ. ილიუშინისათვის კეთილ მოგონებად რჩებოდა მოქანდაკე ს. ერზიასთან მეგობრობა. ამ თვითმყოფადი მორდველი სკულპტორის ნაწარმოებები, რომელ-საც ევროპელი კრიტიკოსები “ვოლგისპირელ როდენს” უწოდებდნენ, მსოფლი-

ოს სხვადასხვა მუზეუმებშია ექსპონირებული. 1906-1914 წლებში შემოქმედი იტალიასა და საფრანგეთში ცხოვრობდა, მონანილეობდა მილანის და ვენეციის საერთაშორისო გამოფენებში (1909), პარიზის “საშემოდგომო” და “დამოუკიდებელთა” სალონებში (1912), რითაც საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ბათუმში ერზიამ თითქმის ერთი წელი დაჰყო და ამ ხნის განმავლობაში ხის და მარმარილოს რამდენიმე ბიუსტი გამოკვეთა, ესენია: ვლადიმერ ლენინის (2 ვარიანტი), კარლ მარქსის, ფილიპე მახარაძის, შოთა რუსთაველის (2 ვარიანტი), ილია ჭავჭავაძის პორტრეტები (ყველა დაცულია აჭარის ხარიტონ ახვლედიანის სახელობის მუზეუმში).

აჭარის მუზეუმებში ვ. ილიუშინის 200-მდე ფერნერული და გრაფიკული ნამუშევარია დაცული. ხელთარსებული ორიგინალური თუ ელექტრონული მასალიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ იყო არ იყო დიდი გაქანების შემოქმედი. ჩვენი აზრით ის, ისევე როგორც საქართველოში მოღვაწე რუსი მხატვრების უმეტესობა, ე.წ. “მეორე რიგის” თუ “მეორე ეშელონის” ოსტატთა რიცხვს განეკუთვნება, თუმცა, მიუხედავად ამისა, ილიუშინის შემოქმედებითი ინტერესები საკმაოდ ფართო იყო. მან არაერთი ტილო მიუძღვნა სოციალისტური რეალიზმის თემატიკას (“ბათუმის ნავთობგადამამუშავებელი ქარხანა”, “ჰესი მთებში” და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ ეს ნამუშევრები მოკლებულია ამ მიმართულებისათვის დამახასიათებელ პათეტიკას თუ მონუმენტურობას, ისინი უპირატესად კამერულ ხასიათს ატარებენ და ე.წ. ინდუსტრიული პეიზაჟის ვიზროჩარჩოში რჩებიან. მხატვარი მუშაობდა პორტრეტის და ნატურმორტის ჟანრშიც, მაგრამ თავისი ბუნებით, უპირველეს ყოვლისა, პეიზაჟისტი იყო. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო და მნიშვნელოვანია ილიუშინის ეთნოგრაფიული ხასიათის სურათები, რომლებიც მაღალმთიანი აჭარის მკვიდრთა ყოფაცხოვრებას, ისტორიას ასახავენ. იგი ხშირად მოგზაურობდა აჭარის მთიანეთში, გადადიოდა სოფლიდან სოფელში, სწავლობდა აჭარლების ადათ-წესებს, ზნერვეულებებს, ჩაცმულობას. მხატვარი დამაჯერებლად გადმოსცემს მთიელთა ინდივიდუალურ, სახასიათო პორტრეტებს, ტიპაჟებს, ძველ ციხე-სიმაგრეთა კოლორიტულ ნანგრევებს, საცხოვრებელ სახლებს და ა.შ., რომლებიც დიდი ოსტატობით არის შესრულებული. ეს აკვარელური სურათები ხასიათდება ერთგვარი დოკუმენტური სიზუსტით; ნათელი კომპოზიციური სტრუქტურა და დახვეწილი ფერადოვნება, მეაფიო ნახატი და ფორმების შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება ნამუშევრებს რეალისტურ გამომსახველობას ანიჭებს.

აჭარაში მხატვართა ახალი თაობების აღზრდის საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა 1936 წელს ბათუმში გახსნილმა სამხატვრო სასწავლებელმა, რომლის დირექტორად ილიუშინი წლების განმავლობაში მუშაობდა. 1939 წ. ის საქართველოს მხატვართა კავშირის აჭარის განყოფილებას ჩაუდგა სათავეში. იგი არჩეულ იქნა სსრკ მხატვართა კავშირის წევრად (1935), მას ენიჭება აჭარის ა.რ. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის (1941), საქართველოს დამსახურებული პედაგოგის (1934) საპატიო წოდებები. ამავე პერიოდში მხატვარი აწყობს პერსონალურ გამოფენებს საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებში, მონანილეობს თბილისში, მოსკოვსა და ერევანში გამართულ საკავშირო დათვალიერებებში, რომლებიც საანგარიშო ხასიათს ატარებდა.

მეორე მსოფლიო ომმა ძირდესვიანად შეცვალა ვ. ილიუშინის ცხოვრება. 1942 წ. ის მეუღლესთან ერთად სამარყანდში გაემგზავრა, სადაც მათი ქალიშვილი ლიდია იყო ევაკუირებული. ლენინგრადის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა მძიმედ განიცადა ბლოკადის დღეები და ფსიქიურად დაავადდა. მისი გადარჩენა ვერ შეძლეს. 1945 წ. ცოლ-ქმარი კურგანში გადასახლდა, სადაც ფრონტზე მძიმედ დაჭრილი, ინვალიდობით დემობილიზებული მათი ვაჟი ნიკოლაი იყო პოსპიტალიზებული. ერთი წლის შემდეგ გარდაიცვალა მხატვრის მეუღლე.

ომისშემდგომ კურგანში, პროვინციულ ურალსიქითურ ქალაქში, სადაც არანაირი სამხატვრო ტრადიცია არ არსებობდა, ილიუშინი ჩვეული ენთუზიაზმით შეუდგა სახვითი ხელოვნების სტუდიის ჩამოყალიბებას. დიდი სულიერი ტრავმების მიუხედავად, იგი განაგრძობს შემოქმედებით მუშაობას. მოწოდებით პედაგოგმა, როგორც ბათუმში, იქაც მხატვართა არაერთი თაობა აღზარდა. 1965 წ. მას რსფსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა.

1973 წელს კურგანში ვ. ილიუშინის იუბილე აღინიშნა. სსრკ სახელმწიფო პრემიების ლაურეატმა მხატვარმა ირაკლი თოიძემ 85 წლის ხელოვანს მოსკოვიდან მის მიერ დასურათებული “ვეფხისტყაოსნის” ილუსტრაციები გაუგზავნა. ი. თოიძეს და ვ. ილიუშინს დიდი ხნის ნაცნობობა ჰქონდათ. თავის დროზე, თბილისიდან ბათუმში ჩამოსული ირაკლი მამასთან, სსრკ სახალხო მხატვარ მოსე თოიძესთან ერთად ილიუშინების ოჯახის ხშირი სტუმარი იყო.

ვ. ილიუშინი ღრმა სიბერემდე ინარჩუნებდა ცხოვრებისეულ თუ შემოქმედებით აქტივობას. ინტელიგენტურობით, კეთილმოსურნეობით, საქმისადმი სიყვარულით იგი ყოველთვის რჩებოდა ნამდვილი მხატვრის, პედაგოგის, ადამიანის მაგალითად. ღვაწლმოსილი შემოქმედი გარდაიცვალა კურგანში 1979 წელს. მთელი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე მან შექმნა სხვადასხვა მასშტაბის ასობით ნაწარმოები. მხატვრის ნამუშევრები დაცულია ბათუმის, თბილისის, სამარყანდის, ეკატერინბურგის, ჩელიაბინსკის, კურგანის, პენზის, სარანსკის მუზეუმებსა და სამხატვრო გალერეებში. სადაც არ უნდა ყოფილიყო, ვალერიან ილიუშინი არ ივიწყებდა აჭარას და როგორც კი საშუალება მიეცემოდა მოინახულებდა ბათუმს, ქალაქს, რომელსაც ცხოვრების საუკეთესო წლები მიუძღვნა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ ГРУЗИИ. XX ВЕК. Международный культурно-просветительский союз “Русский Клуб”. Тбилиси, 2007.
2. <http://kikonline.ru/?newspaper-post=легендарный-художник>

## ილუსტრაციები



მოხუცი აჭარელი



მოხუცი აჭარელი



აჭარული ეზო



აჭარული სახლი



იალალი



დიდაჭარის ციხე



აწჟესის აკვედუკი



ციხე სოფელ დარჩიძეებში

აჭარელი წალდით



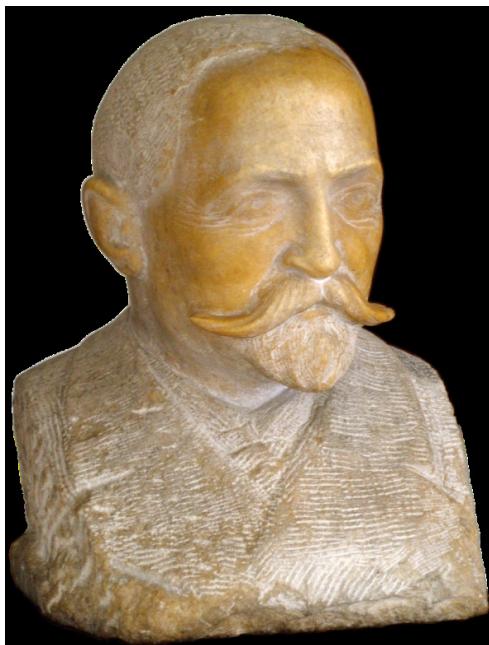
ყინჩიაურის ციხე



ო. ჩიქლაძე-სელეზნიოვა  
ბ. ილიუშინის პორტრეტი



დ. პახომოვი  
შემოდგომა ორთაბათუმში



ს. ნეფედოვ-ერზია  
ილია ჭავჭავაძე



ს. ნეფედოვ-ერზია  
შოთა რუსთაველი

## მაია ჭიჭილეიშვილი

პროფესორი

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი

ქ. რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ნ. ბერძენიშვილის ინსტიტუტი

### ბათუმის ბულვარის ისტორია

(XIX-XX საუკუნეების მიჯნა)

ბათუმის ბულვარი მდებარეობს ქალაქის ისტორიულ ნაწილში და ფართო ზოლად მიუყვება ზღვის სანაპიროს, მოქცეულია პლაზასა და საქალაქო განაშენიანებას შორის. ბულვარი საბალე-საპარკო ხელოვნების ეროვნული მნიშვნელობის ძეგლია.

ბათუმის ბულვარს XIX საუკუნის 80-იან წლებში ჩაეყარა საფუძველი. ქალაქის მაშინდელი პოლიციმეისტერის ვოზნესენსკის იდეა, შავი ზღვის სანაპიროზე სასეირო პარკის გაშენების შესახებ, განხორციელდა ბათუმის ოლქის გენერალ-გუბერნატორის – ა. სმეკალოვის ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით.

ბათუმის არქივის მასალებით დასტურდება, რომ XIX საუკუნის 80-იან წლებში საქალაქო ბულვარის გაშენების მიზნით აქტიურად მიმდინარეობდა სანაპიროზე არსებული მიწებისა და ნაგებობების შესყიდვისა და მესაკუთრეთა სხვა უბნებში გადაყვანის პროცესი (ასს, ფონდი ი-5, აღნ. 1, საქმე 43, 1884; ბათუმი ი ეგი იკრესტნი, 1906:640).

ბალის მოწყობისათვის ფოთიდან მოიწვიეს ცნობილი მებაღე, ფოთის პარკის გამშენებელი, პრუსიის ქვეშევრდომი ალექსანდრე რესლერი. ბათუმში მას, ასევე დავალებული ჰერი-გელის ტბის მიდამოებში, ალექსანდრეს ბალის მოწყობა. ბათუმის საარქივო სამმართველოს დოკუმენტებითა და ფოტო მასალებით ირკვევა, რომ საქალაქო ბალის (6 მაისის პარკი) მოწყობა ალექსანდრე რესლერის მიერ შემუშავებული სქემით ეფუძნებოდა ინგლისური პარკის პრინციპებს, რომელიც უფრო თავისუფალი გეგმარებითა და ლანდშაფტის ბუნებრიობის შეგრძნებით ხასიათდებოდა. საპორტო ქალაქ ბათუმის პოლიციის სამმართველოსა და პროფესიონალ მებაღეს შორის დადებული ხელშეკრულებით ალ. რესლერის ვალდებულებაში შედიოდა განიერი სასეირო ბილიკების გაყვანა, ნარგავებისათვის ნიადაგის მომზადება, ხეებისა და ყვავილების, ბალახის, დეკორატიული მცენარეების გაშენება ინგლისური პარკის გემოვნების მსგავსად (ასს, ფონდი ი-5, აღ.1, საქმე 12). რესლერის გეგმისა და ვალდებულებების ამსახველი მასალები ბათუმის სანაპირო ბულვარის გაშენების შესახებ აჭარის სახელმწიფო საარქივო სამმართველოს დოკუმენტებში, კერძოდ კი პოლიციის სამმართველოს საბუთებში, არ შემორჩენილა. ბათუმისა და მისი შემოგარენის შესახებ 1906 წელს გამოცემული წიგნის საფუძველზე დგინდება, რომ თავდაპირველად ბათუმის სანაპირო ბულვარის მოწყობა მიმდინარეობდა რესლერისა და რეიერის გეგმის მიხედვით, რომელიც დღეს დაკარგულია. 1884 წელს რესლერი გარდაიცვალა და ბათუმის ბულვარისა და პარკის გაშენების მისით 1885 წელს მოიწვიეს ასევე განსწავლული ფრანგი მებაღე მ.ე. დ'ალფონსი.

ამ მოვალეობის შესრულებამდე დალფონსი ქალაქის მახლობლად, თავის საკუთარ მამულში, ზღვისპირა კონცხზე „მცირე რივიერას“ ქმნიდა, რისთვისაც საფრანგეთიდან გამოიწერა და დარგო იშვიათი დეკორატიული მცენარეები. დალფონსმა ბულვარი გაამდიდრა იშვიათი ჯიშის მცენარეებით, რომელიც ჩაქვის საკუთარი მამულიდან გადმორგო (Батумь и его окрестности, 1906:640).<sup>1</sup>

1884 წლის დასასრულს განხორციელდა ნიკოლოზის II სახელობის ბულვარის გამწვანება ორი ხეივნით. ერთი ხეივანი მდებარეობდა ბულვარის (ნინოშვილის) ქუჩის გასწვრივ და მეორე ზღვის, სანაპიროს მხარეს, რომელთა შორის მიემართებოდა სასეირნო ბილიკები, გზები და ხეივნები. თავდაპირველად გააშენეს ტერიტორია ბულვარის დასაწყისიდან – „ბურუნთაბიეს“ ციხესიმაგრის მიდამოებიდან „სობოროს“ მოედნის შესახვევამდე. 1886 წლამდე ბულვარი გააგრძელეს შეპელევის (ვაჟა-ფშაველას), 1894 წლისათვის კი, ვოზნესენსკის (პ.მელიქიშვილის) ქუჩამდე.



ბულვარის გეგმა დაკიშევიჩის რუკაზე

1887-1889 წლებში შედგენილი დაკიშევიჩის რუკაზე ჩანს, რომ ბულვარი ამ წლებში იწყებოდა სანაპიროზე, ერისთავის (გ.მაზნიაშვილის) ქუჩის პირდაპირ და გრძელდებოდა შეპელევის (ვაჟა ფშაველას) ქუჩამდე. გეგმით იგი წარმოადგენდა სამხრეთისაკენ დავინროებულ ბალს ქუჩისა და სანაპიროს მხარეს გაშენებული ხეივნებითა და მათ შორის რამდენადმე თავისუფლად განაწილებული, სამკუთხა გეგმას მორგებული, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მწვანე მინის ნაკვეთებით, მცირე ხეივნებით, გაზონებითა და კლუმბებით. მთავარი შესასვლელი მდებარეობდა დონდუკოვ-კორსაკოვის (კ.გამსახურდიას) ქუჩის პირდაპირ, სადაც გეგმარებით აქცენტს ქმნიდა წრიული და რკალისებური ფორმის კლუმბები, ზღვისა და ბულვარის (ე.ნინოშვილის) ქუჩის მხარეს განაწილებული მცირე მინის ნაკვეთები და სასეირნო ბილიკები. მთავარი შესასვლელის პირდაპირ განლაგებული ბულვარის თავდაპირველი ნაწილის რამდენადმე უსისტემო, მაგრამ დინამიკურ გეგმარებას უპირისპირდებოდა განაპირა, სამხრეთის მონაკვეთებში განვითარებული მკაცრი გეომეტრიული ფორმის მწვანე ნაკვეთები, რომლებიც განლაგებულია კვარტლების პარალელურად. სანაპიროზე გასასვლელი ხეივნები, ბილიკები ფაქტობრივად აგრძელებს ქუჩების ღერძს, ხაზს

უსვამს ზღვაზე გამავალ ხაზს და განსაზღვრავს ქალაქის ურბანული ნაწილის დაკავშირებას მთავარ ორიენტირთან – ზღვასთან.

1900-იან წლებში, სიგრძეში განვითარების კვალად, მიმდინარეობდა ბულვარის სიგანეში გაფართოების სამუშაოები იმის გათვალისწინებით თუ რა მანძილით იყო დაშორებული ზღვა სანაპიროს. ზღვის უკანდახევის გამო, 900-იანი წლების დასაწყისში შესაძლებელი გახდა მეორე და მესამე პარალელური ხეივნების გაშენება. ბულვარის სიგანე ნაპირის მოხაზულობის შესაბამისად ყველგან ერთნაირი არ იყო. „ბურუნთაბიეს“ მახლობლად იგი განიერია (51 საჟენი), ყოფილი ჰოსპიტლის (ლ.ასათიანისა და ვაჟა ფშაველას ქუჩების კვეთა) პირდაპირ – შედარებით ვიწრო (25 საჟ.), ხოლო ყოფილი ციხის (უნივერსიტეტის) ტერიტორიაზე – კიდევ უფრო ვიწრო (9 საჟ.). ასეთი განლაგების შედეგად, ბულვარის მწვანე ზოლი სამკუთხა ფორმას იძენს.

ამდენად, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ბათუმის ბულვარის გეგმარებისა და მხატვრული გადაწყვეტის სახასიათო ნიშნებია: ბულვარის შიდა მწვანე საფარის დაყოფა ქალაქის მომიჯნავე კვარტლების პარალელურად, შესასვლელი ღერძების განთავსება ზღვაზე გამავალი ქუჩების ხაზზე, მწვანე საფარის მეტნაკლებად რეგულირებული წყობა, გრძივი სწორხაზოვანი ხეივნები სანაპიროსა და ქუჩის მხარეს, პარკის შიდა ტერიტორიაზე გაყვანილი ბილიკების დინამიკური სტრუქტურა პარკის მწვანე საფარის, ქალაქის ხედებისა და ზღვის უსასრულო სივრცეების აღქმის მიზნით. სივრცული დაყოფის ეს თავისებურება საფუძვლად უდევს ბულვარის განაშენიანების როგორც თავდაპირველ, ასევე შემდგომ გადაწყვეტას.

900-იანი წლების დასაწყისში ბათუმის საქალაქო ბალისა (6 მაისის პარკი) და ბულვარის გაშენება არ იყო დასრულებული. კლიმატური პირობებისა და ნიადაგის გამო დიდი ძალისხმევა გახდა საჭირო ბულვარის გასაშენებლად. წვიმებისა და ჰაერის ტენიანობის გამო აუცილებელი იყო ალექსანდრეს ბალისა და ბულვარის მორწყვა. ამ პრობლემაზე საგანგებოდ ამახვილებდა ყურადღებას აგრონომი და მებალე რესლერი, მისი დაკვირვებით ნურის ტბის წყალი არ იყო სარწყავად გამოსადეგი და ამიტომ ნარგავები ირწყვებოდა ჭის წყლით. რესლერი ხელისუფლებისაგან ითხოვდა წყალსადენის ხაზის შემოყვანას ბალში, სარწყავი ჭებისა და აუზების მოწყობას ბულვარის სხვადასხვა ადგილას, რაც უფრო გვიან – 1886-1887 წლებში განხორციელდა (Батумь и его окрестности. 1906). საქმეს კიდევ უფრო ართულებდა ქვისა და ქვიშის ფენებით შემდგარი ნიადაგი, რომლის სასარგებლო თვისებების გამორეცხვას, სწრაფ გამოქარვას ხელს უწყობდა ხშირი წვიმები და თბილი კლიმატი. ამ პრობლემის მოსაგვარებლად საჭირო იყო ნიადაგის განოყიერება, რაც დიდ ხარჯებს მოითხოვდა. ნიადაგი თითქმის მთლიანად შეიცვალა ახლო სოფლებიდან მოტანილი მიწის სქელი ფენით. მიუხედავად ამ პრობლემებისა, ბათუმის ბულვარი მაინც გაშენდა ისე, რომ მისი კეთილმოწყობილი სახე ბევრ ქალაქს შეშურდებოდა. ადამიანთა დიდი შრომისა და ნებისყოფის შედეგად ბულვარი იქცა ბათუმის მშვენებად. თავისი სილამაზითა და მრავალფეროვნებით იგი იქცა რუსეთის იმპერიაში ერთ-ერთ უმშვენიერეს ადგილად.

ბულვარის მახლობლად, დღევანდელი სასტუმრო „ინტურისტის“ ადგილას მდებარე ალექსანდრე ნეველის – ე.ნ. „სობოროს“ ტაძრისაკენ, რომელიც თავისი

მასშტაბით წარმოადგენდა ძველი ბათუმის ურბანული სივრცის ერთ-ერთ მთავარ არქიტექტურულ დომინანტს, მიემართებოდა კვიპაროსების ხეივანი, რომლებშიც ერთმანეთს ენაცვლებოდა მაღალი ხეები და ბუჩქოვანი მცენარეები.



კვიპაროსების ხეივანი

სწორხაზოვანი მწვანე სივრცეების გარდა, პარკის სტრუქტურა შეიცავდა უფრო თავისუფალი გეგმარების მქონე „მცირე სკვერებს“ აუზებით, შადრევნებით, ტაძრისაკენ მიმავალი ირიბი ფორმის ბილიკებით, გეომეტრიულ წესრიგს დამყარებული ყვავილნარებით და ბალახით დაფარული განიერი მიწის ნაკვეთებით, რომლებშიც იშვიათი ჯიშის მარადმწვანე, ხშირფოთლოვანი მაგნოლიები, კვიპაროსები და სხვა ჯიშის ხეები იყო გამოიყენებული.



შადრევანი ბულვარში



ხეივნები ზღვის მხარეს

ბულვარის ნარგავების საკმაოდ მრავალფეროვანი ასორტიმენტი შედგებოდა წინვოვანი, მარადმწვანე, ფოთლოვანი ხეებისა და ბუჩქების სხვადასხვა სახეობისაგან, რომელიც იყო ლამაზად დაჯგუფებული, კარგად ფორმირებული და მშვენივრად დაგეგმარებული. ცენტრალური ხეივნები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო სწორი, მრუდე და ნრიული ბილიკებით, რომელთა შორის მოწყობილი იყო კლუმბები და გაზონები ხალიჩისებური ყვავილნარებით. ბათუმის სტუმრებს, თანამდებობის პირებს, იმპერიის არისტოკრატებს თავის მოვალეობად მიაჩნდათ ალექსანდრეს ბალისა და ნიკოლოზის ბულვარის მონასულება და იქ ხის დარგვა. 1888 წელს ბათუმს ესტუმრა რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრე III ოჯახით. მათ პარკსა და ბულვარში ნარგავები დარგეს (ინამვილი, 2013:71-75).

1905 წლის ბათუმის შესახებ იტალიელი ისტორიკოსი, მოგზაური და დიპლომატი ლუიჯი ვილლარი წერდა: „ბათუმის ბულვარი სილამაზისა და საოცრების განსახიერებაა. ეს გახლავთ ფართე ალეა, ორივე მხარეს ჩამნერივებული აკაციებით, პალმებით, კაქტუსებით, ბანანებით და სხვა ტროპიკული ხეებით, ასევე, ზომიერი სარტყელების მცენარეულობით. ალეას შემდგომ ბულვარი გადადის მოვლილ ბაღში (ალექსანდრეს ბაღი), სადაც ვხვდებით იშვიათ ხეებს, საოცარ ტროპიკულ ყვავილებს და მობიბინე ბაღახს. მის ბოლოში არის პატარა ტბა, რომელიც ზღვისაგან მოწყვეტილია ხმელეთის ვიწრო ზოლით... მისი ზედაპირისკენ დახრილან ხშირფოთლოვანი ხეები, რომლებიც ჩრდილავენ ტბის მეტალისფერ ზედაპირს და თითქოს კოცნიან მას. მათ შესახვედრად კი მრავალგვარი ფორმისა თუ ფერის ლერნამი წამომართულა. მათ უკან მაღალი, მოხდენილი პალმები მუქად ჩანან ცის ფონზე.... საღამოობოთ სამხედრო ორკესტრი უკრავდა ბულვარზე. ხალხი მიდი-მოდიოდა და უსმენდა „კარმენისა“ და „ტრუბადურის“ მელოდიებს. ესენი იყვნენ ჭრელი ჯგუფები. ქართველები „ჩერკესკებში“, თავზე ყაბალახით, მუქანიანი სპარსელები, მაღალი შავი ფესით, ლამაზი აჭარლები ინდიგოსფერი (ლურჯი-იისფერი) მჭიდროდ მომჯდარი ტანსაცმლით, მცირე რაოდენობით კაცები და ქალები ევროპულ სამოსში – რუსები და უცხოელები“ (გელაშვილი, 2009:41-52).

ამდენად, ბათუმის ბულვარის მთავარ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა მწვანე სარეკრეაციო ზონა, რომელიც უმთავრესად შეიქმნა წყნარი დასვენებისა და სეირნობისათვის. ამ ტრადიციას აგრძელებდნენ განსწავლული მებაღეები. დალფონსის შემდეგ, 1889-1898 წლებში, ბაღსა და ბულვარს ხელმძღვანელობდა რესლერის მონაფე, პრაქტიკოსი მებაღე ტყებუჩავა; 1898-1902 წლებში – ნიკიტინის სასწავლებლის კურსდამთავრებული, შემდგომში ცნობილი ქართველი მრეწველი აკაკი ხოშტარია, ი.ლიონიძე და ევროპაში განსწავლულ იასონ გორდეზიანი, რომელიც 1913 წელს ქალაქის სამართველოს გამოძახებით პრუნდება ბათუმში, სადაც ამ დროს პროფესორ კრასნოვის ხელმძღვანელობით დაწყებული იყო ბოტანიკური ბაღის გაშენება. 1917 წლიდან მისი ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით განხორციელდა ქალაქის პარკისა და ბულვარის ნარგავთა თითქმის მთლიანი განახლება. 1917 წელს ი.გორდეზიანი დაინიშნა ქალაქის პარკის, ბულვარისა და სანერგის მმართველად.



**ბულვარის რესტორანი**

1900-იან წლებში ბულვარის ცენტრალურ შესასვლელში განთავსებული იყო მსუბუქი კონსტრუქციის შენობა-ნაგებობები: ბუფეტ-რესტორანი, მუსიკალური

როტონდა, სადაც საკურორტო სეზონის განმავლობაში (მაისი-ოქტომბერი) სა-ლამობით უკრავდა სამხედრო სასულე ორკესტრი, სამკითხველო და ნიუარის ფორმის ღია სცენა, სადაც იმართებოდა ხოლმე წარმოდგენები. ფოტოების მიხედვით, 1900-იანი წლების ბულვარში განთავსებული იყო მცირე მოცულობისა და მსუბუქი კონსტრუქციის, ძირითადად, ხის მასალით ნაგები პავილიონები, კაფე-რესტორანი. ბათუმის სახელმწიფო არქივში დაცულია დოკუმენტები საქალაქო სამმართველოსადმი, მოიჯარების მხრიდან ბულვარში ფოტოების გადასაღები კუთხის, კაფე-რესტორანის, საზაფხულო თეატრის, წიგნებისა და ყვავილების სავაჭრო ჯიხურებისათვის ადგილის გამოყოფის მოთხოვნის შესახებ.

ძველ ბულვარში, წყნარი, სასეირნო ადგილების პარალელურად, მოწყობილი იყო კუთხეები აქტიური დასვენებისა და სპორტული თამაშობებისათვის: კეგლის კუთხე, ველოტრეკი, ჰიდროსამკურნალო, კარუსელი, თეატრი “ილუზიონი” და სხვა. 1899 წლის სათათბიროს ოქმების მიხედვით, ჩანს, რომ მოყვარული ველოსიპედისტებისათვის გამოიყო ადგილი კეგელბანსა და მუსიკალურ პავილიონს შორის.

ამდენად, 900-იანი წლების ბულვარი შეიცავდა საგანგებოდ მოწყობილ სივრცეებს როგორც მშვიდი, ასევე, აქტიური დასვენებისათვის. მის ტრადიციულ და განუყოფელ ნაწილს ქმნიდა, ერთი მხრივ, განუმეორებელი მცენარეული საფარი, მაღალი, ხშირფოთლოვანი ხეების ჩეროში დადგმული სკამები მშვიდი დასვენებისათვის, მეორე მხრივ, კი გართობისათვის საჭირო კულტურული გარემო (სამკითხველო, კაფე-რესტორანი, მუსიკა, ფოტო-კინო პავილიონები, წიგნებისა და ყვავილების ჯიხურები, ადგილები სპორტული თამაშობებისათვის).



საზოგადოებრივი საკრებულო

ბულვარის შესასვლელში, მიმდებარე ქუჩის პირას მდებარე კერძო შენობაში, 1889 წლიდან ფუნქციონირებდა საზოგადოებრივი საკრებულო. ქვის საძირკველზე დამყარებული მცირე მოცულობის შენობის რუსულ-კლასიცისტური ფასადები შეესაბამებოდა ბულვარის ტერიტორიაზე განთავსებული ნაგებობების მასშტაბებს. ფოტომასალების საფუძველზე ირკვევა, რომ ბულვარის ტერიტორიაზე ჩადგმული პავილიონები, უმთავრესად, საზაფხულო სეზონისათვის გათვალისწინებულ, მოკრძალებული ზომისა და მოცულობის ხის შემინულ, ან გახსნილ შენობებს წარმოადგენდა, რომელთა ფართო ღიობები პარკის მწვანე საფარისა და ზღვის სივრცის აღქმას უწყობდა ხელს.



ფანჩატური ბულვარში



სამაშველო სამსახურის  
სადამკვირვებლო პუნქტი

**XX** საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ სტილთა მრავალფეროვნება ბულვარის შენობებსაც გამოარჩევდა. აქ ნახავდით რუსული, ევროპული საპარკო არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ფორმებს (პავილიონებს), მოდერნის სტილის მინიატურულ შენობებს (ბათუმის სამაშველო სადგური – **XX** ს-ის დასაწყისი). ისინი, უმეტესად, განთავსებული იყო ზღვისკენ ორიენტირებული პერპენდიკულარული ღერძის კუთხეებში ან უშუალოდ პლაზის მხარეს, რაც, გარკვეულწილად, სათათბიროს წევრთა მოთხოვნას წარმოადგენდა: 1899 წლის სათათბიროს მასალებში დაცულია მოყვარულ ველოსიპედისტთა თხოვნა მათვის კეგელბანსა და მუსიკალურ პავილიონს შორის ადგილის გამოყოფის შესახებ. ამ დოკუმენტით, ველოსიპედისტები იღებდნენ ვალდებულებას, რომ შენობები არ დაფარავდენენ ზღვისა და ბულვარის ხეივნების ხედებს (ასს, ფონდი ი-7, აღ.1, საქმე 320:14).

ბულვარზე ზრუნვა ბათუმის საქალაქო სათათბიროს საქმიანობას წარმოადგენდა. აქ იღებდნენ გადაწყვეტილებებს ქალაქის ქუჩებში, ბაღში, ბულვარსა და სკვერებში, საზოგადოებრივ ადგილებში ნარგავების დასაცავად განსახორციელებელი სამუშაოების, ბულვარის უვარვისი ხეების ახალი ნარგავებით განახლების შესახებ. გარკვეული თანხები იხარჯებოდა ვაჟთა გიმნაზიისა და ბულვარის ტერიტორიის, ზღვის ნაპირის გამორეცხვის პრობლემების შესწავლასა და მოგვარებაზე (ბსს, ფონდი ი-7, აღ.1, საქმე 520).<sup>2</sup>

ამასთანავე, საყურადღებოა, რომ ბულვარი წარმოადგენდა ელიტარულ და-სასვენებელ ადგილს. ბათუმის საქალაქო სათათბიროს ოქმებში დაცულია 1912 წლის გადაწყვეტილება 1812 წლის ომში გამარჯვების აღსანიშნავად ბულვარში უფასო სახალხო სეირნობის მოწყობის შესახებ, კინემატოგრაფის, ბოროდინოს ბრძოლის ამსახველი სურათების, ფეიერვერკის ეფექტების გამოყენებით.

ამდენად, ბათუმის ბულვარის ისტორიის პირველი ეტაპის ანალიზი მოწმობს, რომ **XIX-XX** საუკუნეების მიჯნაზე, გარკვეულწილად, ჩამოყალიბებული იყო ბულვარის ძირითად სტრუქტურა, გეგმარება, გამწვანების ხასიათი, ფუნქცია:

➤ თავდაპირველად, იგი წარმოადგენდა სამხრეთ-დასავლეთისაკენ და-ვიწროებულ, სამკუთხა მოყვანილობის პარკს ქუჩისა და სანაპიროს მხარეს გაშენებული ხეივნებით, მათ შორის რამდენადმე თავისუფლად განაწილებული სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მწვანე მიწის ნაკვეთებით, მცირე ხეივნებით, გაზონებითა და კლუბებით. ბულვარის განაშენიანებაში, ძირითადად, ვლინდებოდა ფრანგული პარკის სახასიათო ნიშნები.

➤ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ბათუმის ბულვარის გეგმარებისათვის და-მახასიათებელია მწვანე საფარის მეტ-ნაკლებად რეგულირებული წყობა, გამწვა-ნებული მონაკვეთების დაყოფა ქალაქის მომიჯნავე კვარტლების პარალელუ-რად, შესასვლელი ღერძების განთავსება ზღვაზე გამავალი ქუჩების ხაზზე;

➤ ბათუმის ბულვარის ლირსშესანიშნაობას, პირველ რიგში, წარმოადგენ-და მრავალფეროვანი მცენარეული საფარი, რომელიც შედგებოდა წინვოვანი, მარადმნვანე, ფოთლოვანი ხეებისა და ბუჩქების სხვადასხვა სახეობებისაგან.

➤ ბულვარის სარეკრეაციო სივრცე, უმთავრესად, შეიქმნა პასიური და-ვენებისა და სეირნობისათვის. თუმცა, 900-იანი წლების დასაწყისისათვის, იგი შეიცავდა საგანგებოდ მოწყობილ სივრცეებს აქტიური დასვენებისათვის.

➤ ბულვარის ტერიტორიაზე ჩადგმული მოკრძალებული მასშტაბისა და მოცულობის შენობებისათვის გასათვალისწინებელ მოთხოვნას წარმოადგენდა ზღვისა და ხეივნების ხედების შენარჩუნება.

➤ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბებული ბულვარის გეგმარება და საპარკო სტრუქტურა, მეტ-ნაკლებად, შენარჩუნებულია თითქმის 130 წლის განმავლობაში.

### შენიშვნები:

1. ნარკვევი ბათუმის საქალაქო მეურნეობის განვითარების შესახებ დაინერა ი.ს. მეს-ხის მიერ.
2. ბათუმის საქალაქო სათათბიროს 1912 წლის 23 ივლისის სხდომის ოქმის მიხედვით ირკვევა, რომ ქალაქის მმართველობა ახორციელებდა სამუშაოებს ქუჩებში, ბაღში, ბულვარსა და სკვერებში, საზოგადოებრვ ადგილებში ნარგავების დასაცავად, ასევე ბულვარში სკამების რაოდენობის გაზრდის შესახებ განსაკუთრებით სადლესასწაუ-ლო დღეებში მუსიკის მოსმენის, მუსიკალური თამაშობების დროს.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აჭარის არ საარქივო სამმართველო, ფონდი ი-5, აღ. 1, საქმე 43, 1884.
2. აჭარის არ საარქივო სამმართველო, ფონდი ი-5, აღ. 1, საქმე 12.
3. აჭარის არ საარქივო სამმართველო, ფონდი ი-7, აღ. 1, საქმე 320.
4. აჭარის არ საარქივო სამმართველო, ფონდი ი-7, აღ. 1, საქმე 520.
5. 6. ინაიშვილი, ბათუმის ისტორიული ბულვარის განვითარება, “ბათუმი – წარსული თანამედროვეობა”, 3, ბათუმი, 2013.
6. გ. გელაშვილი, ლუიჯი ვილლარი 1905 წლის ბათუმის შესახებ, “ბათუმი – წარსული და თანამედროვეობა”, 1, 2009.
7. ბათუმი и его окрестности. Батумь. Типография В. Киладзе и Тавартилладзе. 1906.

# —◦ კულტურა ◦—

გულიკო კვანტიძე  
კავკასიური ტანსაცმლისა და  
ქსოვილების ფონდის კურატორი  
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ლია ლურსმანაშვილი  
ასოცირებული პროფესორი  
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი  
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## ქართულ ჩაცხულობასთან დაკავშირებული ტარაქტიკული გამოცემის გაგებისათვის

ნაციონალურ კოსტიუმს ეთნიკურ ფასეულებათა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რამეთუ იგი გარკვეულილად ასახავს ხალხების ყოფითი პრაქტიკის ვრცელ, ისტორიულ სურათს.

ქართული სამოსის ნარმოშობისა და მისი ევოლუციური ცვლილებების შესახებ არაერთი ცნობაა დადასტურებული არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიულ და ლიტერატურულ-ისტორიულ (დოკუმენტური საბუთები, მზითვის წიგნები, უცხოელ მოგზაურთა რელაციები) წყაროებში, მემორიალურ ძეგლებზე (საფლავის ქვები, რელიეფური ნამუშევრები), ფრესკებზე და მინიატიურებზე. მნიშვნელოვანია სამოსის შესწავლისადმი მიძღვნილი შრომები.

სტატიის მიზანია, წერილობითი წყაროების საფუძველზე ნარმოადგინოს ეროვნულ ტანსაცმელთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია და განსაზღვროს მათი ეტიმოლოგიური, პრაქტიკული და სიმბოლური ნიშნები.

პირველი ცნობა ქართველურ ტომთა ჩაცმულობის შესახებ, უცხოურ წერილობით წყაროებში დაახლოებით 2500 წლის წინანდელია და ჰეროდოტეს ეკუთვნის. შავი ზღვის აუზის ქვეყნებში მოგზაურობის ანგარიშში იგი აღნიშნავს, რომ ქართველურ ტომებს აცვია დიდი ფერადოვნებით შემკული, ნახატებიანია ტანსაცმელი, რომელიც თავის სახეს საბოლოო გაცვეთამდე ინარჩუნებს (ჰეროდოტე, 1975:123).

ჰეროდოტეს ცნობა უდაოდ მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელია ქართული ნაციონალური კოსტიუმის ლირსებისა და სიძველის შესახებ, მაგრამ საკვლევ საკითხთან მიმართებაში იგი ვერაფერს გვამცნობს, რამეთუ ჩვენთვის არ არის ცნობილი, რა ტერმინოლოგიით აღინიშნებოდა იმ პერიოდისთვის ტანსაცმელი.

სულ სხვა ვითარებაა ადრეულ ქართულ ლიტერატურულ ძეგლში „ნამებაი წმიდისა შუშანიკისი დედოფლისაი“, რომლის მიხედვით დადგინდა, რომ V საუკუნეში სამოსა „სამკაულად“ მოიხსენიებდნენ (ცურტაველი, 1978:28,50).

ტანსაცმლის „სამკაულად“ მოხსენიება პირდაპირ ეხმაურება ცნობილი ისტორიკოსის, ეთნოგრაფისა და გეოგრაფის ბრუნო ადლერის მიერ გამოთქმულ

მოსაზრებას. მისი აღნიშვნით, სამოსი არის ადამიანისათვის ესთეტიკური მოთხოვნილების საგანი, და რომ იგი მან თავდაპირველად სამკაულის თვალსაზრისით გამოიგონა და მერე მიანიჭა უტილიტალური დანიშნულება. (ადლერი, 1903:8).

„სამკაულს“ გარდა, ძველქართულ წერილობით ძეგლებში ჩაცმულობის აღმნიშვნელ ტერმინებად გვხვდება: „მოსვა“, „შემოსვა“ და მათგან ნაწარმოები „სამოსი“ და „შესამოსელი“ (ჯავახიშვილი, 1962:89-91).

გამოყენებულია ასევე – „მოსაბლარდნელი“, „მობლარდნა“, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით წამოსხმას, რაიმეს მოხურვას ნიშნავს, ხოლო მისი საპირისპირო ტერმინებია – „გახდა“/გაიხადა“-ს აღმნიშვნელი „განძრცვა“ ანუ „განცარცუვა“. აღნიშნულის ხშირი ხმარების მიუხედავად, მათ მაღევე დაკარგეს თავდაპირველი მნიშვნელობა და სხვა კონტექსტით დამკვიდრდნენ ქართულ ენაში. როგორცაა მაგალითად, საკერავი აქსესუარების (ჩაფარიში, არშია, ზიკი, თასმა, ბაფთა) არაკორექტულად გამოყენება, – რისიმეს ცუდად, აბურდულად მიმაგრება რაიმეზე.

განსხვავებული და მრავალფეროვანი სურათი იშლება შუა საუკუნეების ქართულ წერილობით წყაროებში, სადაც „სამოსისა“ და „შესამოსელის“ მაგივრად გამოყენებულია „ჩასაცმელ-დასახურავი“, „ტან-ფეხი“, „ტან“, „ტანცმა“ და ა.შ. როგორც ვხედავთ, ძირი „მოსვა“-ს პარალელურად ჩნდება ძირი „ტან“, „ფეხ“, „ცმა“. ამ უკანასკნელიდან იწარმოა ტერმინი „ტანსაცმელი“, რომელზეც მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

გვიანშუასაუკუნეების სალიტერატურო ქართულში – ვახუშტის, არჩილისა და იესე ბარათაშვილის თხზულებებში, უკვე ადრეული და შუა საუკუნეების ტერმინთა სინთეზთან გვაქვს საქმე. „სამოსი“, „შესამოსელი“-ს (ადრეული სს.) გვერდით ვხვდებით შედარებით ახალ (შუა სს.) – „ჩაცმა-დახურვა“-ს (ვახუშტი ბატონიშვილი, 1941:32; არჩილი, 1989:390; ბარათაშვილი 1950:222).

თანამედროვე სალაპარაკო ქართულში შემორჩენილ ტერმინთაგან ხშირია – „ტანსაცმელი“//„ტანისამოსის გამოყენება, რომელიც სპარსული სიტყვა „ტანი“-საგანაა ნაწარმოები, თავად ტერმინი „ტანი“ ქართულად „გვამს“ ნიშნავს. იგი X ს-ში შემოვიდა ქართულ ენაში, მის დამკვიდრებამდე „ზედატანსა“ და „ქვედატანს“ „ზედა გვამი“ და „ქვედა გვამი“ ეწოდებოდა. თუმცა ვერ გამოვრიცხავთ აღნიშნულ ტერმინთა XIX-XX საუკუნეების 20-30-იან წლებამდე შემორჩენას. ვინაიდან ხევსურულ ყოფაში ტანსაცმელს „გვამით“ ბოლო დრომდე მოიხსენიებდნენ.

მინარსობრივი დატვირთვის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულად ყურადღებამისაქცევია ტერმინი – „ყოვლის რიგის ტანისამოსი“, რომელიც სავარაუდოდ, არა მარტო სეზონურ, არამედ ყველა ნიშნის (საშინაო, საგარეო ხელოსნის, ვაჭრის და ა.შ.) ქვეშ გაერთიანებული შესამოსელის ზოგადი სახელწოდება უნდა იყოს. გამოთქმული ვარაუდი სულხან-საბას ლექსიკონში სიტყვა „რიგი“-ს ერთ-ერთმა მნიშვნელობამ განაპირობა, რომელიც არსებულ კონტექტს ყველაზე მეტად მიესადაგა. მისი მნიშვნელობაა – კარგი, ვარგისი. თუკი სიტყვა „ყოვლის“ - ყველა შემთხვევისა და ვითარების განმსაზღვრელია, ხოლო „რიგი“ ვარგისს ნიშნავს, გამოდის, რომ „ყოვლის რიგის ტანისამოსი“ ყველა ვითარებაში სატარებელ, ვარგის სამოსთა ერთობლიობაზე, კომპლექტზე უნდა

მიგვანიშნებდეს. თუ ამგვარად მივუდგებით საკითხს, გამოდის, რომ ქართულ ენაში უცხოური ტერმინი „კოსტიუმის“ სრული შესატყვისი „ყოვლის რიგის ტანისამოსი“ ყოფილა.

„კოსტიუმი“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არაქართული წარმოშობის, საერთაშორისო სივრცეში დამკვიდრებული სიტყვაა, რომელიც ქალისა და მამაკაცის ჩაცმულობის ცალკეულ ელემენტებს გარდა, ტანისამოსის სრულყოფილ კომპლექტს აღნიშნავს, მასში ნაგულისხმევია: გარე და შიგა სამოსი, თავსაბურავი, ფეხსამოსი, ფეხსაცმელი და ზოგიერთ შემთხვევაში სამკაული და თმის ვარცხნილობაც კი. ამ დატვირთვის გამო, თანამედროვე სასაუბრო და სამეცნიერო ენაში უფრო და უფრო გახშირდა „კოსტიუმის“ ხმარება და იგი შეიძლება ითქვას, თითქმის ჩაენაცვლა სიტყვებს: „ჩაცმულობა“, „სამოსი“, „შესამოსელი“, „ტანისამოსი“ და სხვ.

მსგავსი შინაარსობრივი დატვირთვისაა აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ჩაცმულობის ზოგადაღმინიშვნელი ტერმინი „ტალავარი“//„ტარავალი“, რომელიც „ყოვლის რიგის ტანისაცმელი“-სა და „კოსტიუმის“ მსგავსად, ქალისა და მამაკაცის ტანისაცმლის სრულ კომპლექტს, თავხურვიდან დაწყებული ფეხსაცმლით დასრულებული აღნიშნავს. ქართულ ლექსიკოგრაფიაში ტერმინის წარმოშობასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრებაა გავრცელებული. იგი განმარტებულია როგორც „საძნე-ჩარდახისა“ და „საჩრდილობელი თავსაფრისა“. ცხადია, მოცემულ სიტყვათა მნიშვნელობა არ არის ტანისაცმლის კონტექსტში ნაგულისხმევი, მისი დატვირთვა უფრო საცხოვრებელი ფართის, არქიტექტურული ნაგებობის შინაარსისაა. მაგრამ ის კი ცხადია, რომ იგი აღნიშნავს როგორც ცალკეულ ელემენტებს, ასევე მათ სრულ ერთობას (ჩუბინაშვილი, 1984:960; სულხან-საბა ორბელიანი, 1991:56).

აღნიშნულთან დაკავშირებით, საინტერესოა ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრება, რომლის გადმოცემით, იმერეთში ხეივნის მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა „ტალავარი“ სხვა ენიდან უნდა იყოს ნასესხები. ხოლო მ. ანდრონიკაშვილი მის წარმომავლობას პართულ სამყაროს უკავშირებს, სადაც იგი დარბაზსა და სასახლეს აღნიშნავს. მ. ანდრონიკაშვილის მოსაზრება ახლოს დგას სულხან-საბა ორბელიანისა და დავით ჩუბინაშვილის განმარტებებთან. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ სამოსელის ზოგადი სახელწოდება – „სხეულის სახლი“ და „მოძრავი საცხოვრებელი“, სწორედ არქიტექტული კონტექსტიდან უნდა იყოს წამოსული და ჩაცმულობის კულტურაში დამკვიდრებული. ამ აზრს ერთგვარ სიმყარეს სვანეთში სამოსელის აღსანიშნავად გამოყენებული ტერმინი „ლერექუ“ აძლევს, რომელიც სა-რ-ქუ-ელ-თან ჩანს დაკავშირებული. საინტერესოა ტალავარის საწყისი ნაწილის „ტალას“ მნიშვნელობაც, რომელიც Xს. არაბი მოგზაურის – მოსუდის აზრით, ჩერქეზეთში დამზადებული სელის ქსოვილის აღმნიშვნელია. აქედან ივარაუდება ტალა-ტილო-ტილის კავშირიც. „ტალა“ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში მცხოვრები ხალხის მიერ მოხმარებული მუქი ფერის ტანისაცმლის გამომხატველი იყო (ბოჭორიშვილი, 1956:89-128; ბეზარაშვილი, 1974).

ხევსურულ სამოსთან მიმართებაში საინტერესოა ასევე ჩაცმულობის აღმნიშვნელ ტერმინთა სქესობრივი ნიშნით დაყოფა, როგორიცაა საქალო ანუ „სადიაცო“ და სამამაკაცო ანუ „სამამაცო“ ტანისაცმლის ტერმინები.

ქართული ჩაცმულობის ისტორიაში საკმაო რაოდენობით დასტურდება ტანისამოსის ცალკეულ ნაწილთა აღმნიშვნელი სიტყვები. ასეთებია: წინა ნაწილი, ზურგი, კალთა, საყელო, აზღუდი, ქობა, საოლველი, არშია და სხვ. განასხვავებდნენ სახელოებიანსა და უსახელოს, გრძელსა და მოკლეს, ერთიანად გახსნილსა და დახშულს და სხვ.

სამოსის ზოგადაღმნიშვნელი ტერმინების გარდა, არსებობს სხვადასხვა ნიშნითა და წოდების მიხედვით დაყოფილი სამოსის ელემენტთა ტერმინოლოგია. ასეთებია – სეზონური, საშინა/საგარეო, ქვეშეთი/მიგა და ფეხსამოს//ფეხსაცმლის აღმნიშვნელი ტერმინები.

სეზონურ სამოსთაგან საყურადღებოა საზამთრო შესამოსელის ნაირგვარობა. კერძოდ: მძიმე ქსოვილისაგან ნაკერი და დაპამბულ-დალიანდაგებული. მძიმე ქსოვილის ტანსაცმელია შალის/ტოლის/მატყლის და ბამბისაგან ნაკერი სამოსი, ხოლო დაპამბულ-დალიანდაგებული თხელი ქსოვილისაგან შეკერილ სამოსს ნიშნავს, რომლის ზედაპირსა და სასარჩულე ქსოვილებს შორის სათბუნებლად ბამბის თხელ ფენას უდებდნენ და ალიანდაგებდნენ. ამგვარად შეკერილ სამოსს იქსე ბარათაშვილი მსხვილსა და დაპამბულს ეძახდა (ბარათაშვილი, 1950:238,239).

უძველეს ქართულ ნათარგმნ ძეგლებში, ახალი და ძველი აღთქმის წიგნებში ტანსაცმლის აღმნიშვნელი ორი ზოგადი ქართული ტერმინი გვხვდება: „ქუეშეთი სამოსელი“ ანუ „შიგა“ და „სამოსელი ზეითი“ ანუ გარეთა სამოსი. ამავე დატვირთვისა ტერმინები „შიგნითა“ და „გარეთი“ სამოსელი. ქვეშეთი/შიგა სამოსის ტერმინთა ქვეშ ნაგულისხმევია გარე/ზედა სამოსის ქვეშ სახმარი ელემენტები: პერანგი, პერანგის ამხანაგი/ალერსი, ნიფხავი, საგულე, შეიდიში, მუქასარი, ბიუზჰპალტერი და სხვ. რაც შეეხება გარე/ზედა სამოსს, ის ცხადია სამოსის იმ ელემენტებს გულისხმობს, რომელსაც ადამიანები საცვლების ზემოდან იცვამდნენ ხოლმე. რასაც თვალი აღიქვამს და ჩანს, ის გარე სამოსია.

ქართულ ეროვნულ სამოსში გამოიკვეთა ასევე საგარეო და საშინაო ტანსაცმლის ცალკეულ ხელთა მოხმარების პრაქტიკა.

სა-გარე-ო, გარე, გარეთ ჩასაცმელს და სა-შინა-ო შინ, სახლში სატარებელს ნიშნავს.

საინტერესოა ასევე სოციალური და წოდებრივი ნიშნით განსაზღვრულ ელემენტთა ერთობლიობის ზოგადი სახელწოდებები. მაგ. „ქალაქური“, „ვაჭრის“, „თავადური“, „გლეხური“ და „ყარაჩოხლური“ და ა.შ. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა მკელის ტანსაცმლის ფენომენი, რომელიც „სამკვდილის“ სახელწოდებით არის ცნობილი.

საინტერესოა სამგლოვიარო ტანსაცმლის სახელწოდებები, როგორიცაა „ძაძა“, „ძაძა-ფლასი“, „კაბა-კარდი და სხვ. „ძაძა“ სულხან-საბას მიხედვით უხეში ღაზლის ქსოვილისგან ნაკერი თავსაბურავია, ხოლო „ფლასი“ თხის ბალნისაგან დამზადებული სამოსი. „ძაძა-ფლასი“ მთელს საქართველოში, მეტ წილად კი ქიზიყსა და გურიაში იყო გავრცელებული და ყოფას XX ს. პირველ ათეულ წლებამდე შემორჩია. რაც შეეხება „ძაძა“-ს, იგი ქალის სამგლოვიარო ჩასაცმელის აღმნიშვნელი ზოგადი ტერმინია და დაუძახავი ბამბის ქსოვილისგან ნაკერ, ნაპირებჩამოშლილ, დიდი ზომის თავსაფარს ნიშნავს. გურიაში ყველაზე მეტად ქმრისა და შვილის დაკარგვის გამო გლოვობდნენ. ქვრივს აუცილებლად „ძაძა-

ფლასი“ უნდა ეტარებინა, რომელიც უბრალო მასალისაგან ულაზათოდ შეკერილ და ბოლოშემოუკეცავ ერთეულს წარმოადგენდა. მგლოვიარეს საცვლებიც შავი უნდა სცმოდა, ფეხშიშველს უნდა ევლო და ხმელ ჭილოფზე უნდა სძინებოდა. „ძაძა-ფლასის“ ტარება ძირითადად 40 დღე იცოდნენ (ბეზარაშვილი, 1997:35).

სამგლოვიარო სამოსის თვალსაზრისით საინტერესოა „კაბა“ და „კაბა-კარდი“-ს ელემენტები. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა ქალის, არამედ მამაკაცის სამგლოვიარო კოსტიუმთან. საკუთრივ „კაბა“ აღმოსავლეთ საქართველოში იყო გავრცელებული, ხოლო იმერეთში მას „კაბა-კარდის“ სახელწოდებით მოიხსენიებდნენ. ეს საგანგებო სამამაკაცო სამგლოვიარო კოსტიუმი, ჩვეულებრივ თარგზე აჭრილ შავი ფერის ახალუხს წარმოადგენდა, იყო სადა, ყველანაირი სამშვენისის გარეშე. მგლოვიარე ქამარ-ხანჯალსაც ვერ ატარებდა (ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი, 2011:186).

ამავე თვალსაზრისით, მეტად საინტერესო ფენომენია ხევსურული სამგლოვიარო სამოსი, რომელსაც განსაკუთრებული სახელწოდება არ გააჩნია, მაგრამ იგი მეტად სახასიათოა. თუკი ძაძა-ფლასი და კაბა-კარდი საგანგებოდ იკერებოდა შესამკობელის გარეშე სამგლოვიარო დანიშნულების თვალსაზრისით, ხევსურეთში პრობლემა მრავალფერადოვანი სამოსის უკუღმა ჩატარდა და გადაწყდა, რომ ის ფერადოვნება ნაკლებად გამოჩენილიყო და მგლოვიარე არამგლოვიარესაგან ჩატარდა თვალსაზრისით გამორჩეული ყოფილიყო.

სოციალური ნიშნის ქვეშ გაერთიანებული სამოსის ელემენტები ზოგად-ქართული ეროვნული სამოსისაგან ნიუანსური ნიშნებით განირჩევა, რაც შეეხება მათ საერთო ფორმასა და ვიზუალს, თითქმის უცველელია.

კოსტიუმის ელემენტებს შორის საყურადღებოა ასევე ფეხსამოს/ფეხსაცმლთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია. ის, რაც ფეხზე იცმევა და მიწას არ ეხება, – ფეხსამოსია, მაგ.: ნინდა, პაჭიჭი, ჩახსაკრავი თუ ლერკვერთხი. ხოლო მიწასთან უშუალო კონტაქტში მყოფი: წალა, ჩუსტი, მესტი, მაშია, ქოში, ჩექმასა და სხვა – ფეხსაცმელია.

ამგვარად, კვლევამ აჩვენა, რომ ადრეულ, შუა და გვიანდელი პერიოდის ისტორიულ-ლიტერატურულ ძეგლებში, ტანსაცმელთან დაკავშირებული ტერმინოლოგის საკმაოდ მრავალფეროვანი სიტყვის კონაა. საგულისხმოა ასევე ის ფაქტიც, რომ ადრეულ და შუა პერიოდის სალიტერატურო ენაში გავრცელებული ტერმინები თავს იყრის გვიანდელი პერიოდის ლექსიკაში, რომელიც ერთგვარ სინთეზს ქმნის და უფრო მეტად ამრავალფეროვნებს ქართულ ენას.

ტანსაცმლის ზოგადადმიშვნელ ტერმინთაგან „ყოვლის რიგის ტანსაცმელი“ და „ტალავარი/ტალავარი“ არაქართული „კოსტიუმის“ მსგავსად აღნიშნავს როგორც ცალკეულ, ასევე ელემენტთა ერთობას თავხურვიდან ფეხსაცმლის ჩათვლით.

ტანსაცმლის ტერმინოლოგია ასევე მდიდარია როგორც ცალკეულ ელემენტთა, ასევე სოციალური, წოდებრივი და სქესობრივი ნიშნის აღმნიშვნელი სახელწოდებებით.

ტერმინთა სიუხვე ქართული ნაციონალური კოსტიუმის ელემენტთა სიუხვეზე მიანიშნებს და ხაზს უსვამს მის განსაკუთრებულობას.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარათაშვილი ი., ცხოვრება ანდერძი, 1950.
2. ბეზარაშვილი ც., ქალის სამოსელი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, 1974.
3. ბეზარაშვილი ც., სამგლოვიარო ტანსაცმელი ქიზიყში – „ძაძა-ფლასი“, 1997.
4. ბოჭორიშვილი ლ., ხევსურული ტალავარი, 1956.
5. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, 1941.
6. ლამბერტი ა., სამეგრელოს აღწერა, 1938.
7. სულხან-საბა ორბელიანი., ლექსიკონი ქართული, ტ II, 1991.
8. ჩუბინაშვილი დ., ქართულ-რუსული ლექსიკონი, 1984.
9. ცურტაველი ი., წამებაი წმიდისა შუშანიკისი დედოფლისაი, 1978.
10. ჯავახიშვილი ივ., მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ტ.3, 1962.
11. ჰეროდოტე., ისტორია, ტ I, 1975.
12. Адлер, Б. Ф.: Возникновение одежды, 1903.

**ელისო ჩუბინიძე**  
ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი  
ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

**ნინო სარავა**

ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი  
ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი  
გელათის სასულიერო აკადემია და სემინარია

**ჯრუჭის მონასტრის საგანძურის ისტორიის  
შესწავლისათვის<sup>1</sup>**

X-XI საუკუნეებით დათრიღებული ჯრუჭის წმინდა გიორგის სახელობის მონასტერი საქართველოს უმნიშვნელოვანესი საეკლესიო ცენტრი იყო. რელიგიის, კულტურისა და განათლების ამ ერთ-ერთი მძლავრი კერის ჩვენამდე მოღწეული განძი ნათლად გვიჩვენებს საქართველოს სულიერ და კულტურულ ცხოვრებაში მონასტრის ღვაწლის დიდ მნიშვნელობას. ჯრუჭი დაცული იყო შედევრებად ალიარებული ხელოვნების ნიმუშები (სარიტუალო ჭურჭელი, ჭედური და ფერწერული ხატები, საწინამძლვრო და გულსაკიდი ჯვრები, სასულიერო პირთა დაქარგული სამოსი და სხვა). ისინი გამოირჩევა შესრულების მაღალმხატვრული დონით, ტექნიკური მრავალფეროვნებით, იკონოგრაფიული სქემების თავისებურებებით.

ფართო სამეცნიერო წრეებისა და საზოგადოებისათვის საქართველოს სხვადასხვა განძთსაცავებში დავანებული ჯრუჭის მონასტრის სიძველეთაგან მხოლოდ მცირე ნაწილია ცნობილი, დანარჩენი კი დღემდე არ გამხდარა სამეცნიერო კვლევის საგანი. ჩვენი მიზანი სწორედ ამ მდიდარი მასალის შესწავლა გახლავთ, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს სპეციალური ლიტერატურის შესწავლას. უკვე გამოქვეყნებული ნაშრომების ანალიტიკური მიმოხილვა არის ჩვენი მომავალი კვლევების საფუძველი.

ჯრუჭის მონასტერმა, როგორც ქრისტიანულმა ცენტრმა, კულტურულმა კერამ და ისტორიულმა ძეგლმა, XIX საუკუნეშივე მიიპყრო მეცნიერთა ყურადღება. მას იკვლევდნენ დიუბუა დე მონპერე, მარი ბროსე, დიმიტრი ბაქრაძე, თედო უორდანია, ალექსანდრე ხახანაშვილი, პავლე ინგოროვა, ექვთიმე თაყაიშვილი, პავლე ინგოროვა და სხვები.

მარი ბროსეს „რაპორტები არქეოლოგიური მოგზაურობისა საქართველო-სა და სომხეთში 1847-1848 წლებში“ (Brossset, 1851:81-88) – ჯრუჭის ტაძრის დაარსების, განახლება-გადაკეთების შესახებ მოგვითხრობს. იგი საგანძურში მოიხსენიებს ღვთისმშობლის ოქროცურვილი ვერცხლის ჭედურ ხატს, 1775 წელს გიორგი ბატონიშვილის, შემდგომში მეფე გიორგი XII-ს წარწერით. ასევე დასახელებულია სხვა სიძველეებიც, სახელდობრ – სადაფის ნიუარა ბერძნული წარწერით, ვერცხლის კანდელი, შენირული 1823 წელს მიტროპოლიტ დავითის (აბაშიძე) მიერ. მარი ბროსე აღწერს სამონასტრო წიგნთსაცავის სიძველეებს: ჯრუჭის მონასტერში ყოფილა დაცული 1040 წელს პალავრაში, წმ. ხარიტონის ქარ-

თველთა მონასტერში გადაწერილი „წმიდა მამათა სწავლანი“, იგი მონასტრი-სათვის 1765 წელს შეუწირავს კათალიკოს იოსებს (ხეც. H-1662).

ჯრუჭის მონასტრის საგანძურის ნაწილი, უმეტესად ხელნაწერები XIX საუკუნის 80-იან წლებში აღწერეს ნ. კონდაკოვმა და დ. ბაქრაძემ (Кондаков, Бакрадзе, 1890:152-162); იმ სინმინდეთა შორის, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე მონასტერში იყო დაცული, აღნიშნავენ: სანაწილე ხატი ძელი ჭეშმარიტის ნაწილითა და წმინდა დიმიტრის მინანქროვანი გამოსახულებით, მოგვიანებით ჩასმულს ოქრონაქანდაკევ მოჩარჩოებაში (1769 წლის საქტიტორო წარწერით); ღვთისმშობლის ოქროთი დაფერილი, ვერცხლის ჭედური ხატი, რომელიც წარწერის თანახმად, ქველს და ნათელს შეუწირავთ მონასტრისათვის; ღვთისმშობლის XVIII საუკუნის ხატი, იმერეთის მეფის სოლომონ I-ის კარის დეკანოზის, დავითის მიერ შენირული მონასტრისათვის; ღვთისმშობლის ჭედური ხატი სანაწილე, შემკული მინანქრით. იგი წარწერის თანახმად, მონასტრისათვის შეუწირავს სახლთუხუცეს ზურაბ წერეთელის ძეს გრიგოლს 1810 წელს; მაცხოვრის ხატი, რომლის შარავანდიც პატიოსანი თვლებით ყოფილა მოოჭვილი. მონასტრის სალაროშივე ყოფილა დაცული რამდენიმე მნიშვნელოვანი საეკლესიო ნივთი, მათ შორის – კვიპაროსის ხისაგან გაკეთებული ჯვრები (ე.ნ. ათონური ტიპისა), კვიპაროსის ხეზე ნაკვეთი ღვთისმშობლის მიძინების ხატი, ღვთისმშობლის სამი ჭედური ხატი, დავით წერეთლის 1813 წლისა და გრიგოლ წერეთლის 1810 წლის წარწერებით; მცირე ზომის ოთხთავი არა ბიზანტიური მინანქრებით, რომლის ერთ მხარეს გამოსახულია აღდგომა, მეორე მხარეს კი ჯვარცმა; აგრეთვე ქეთევან აბაშიძისეული ოქრომკედით ნაქარგი 1706 წლით დათარიღებული გარდამოხსნა. დ. ბაქრაძესა და ნ. კონდაკოვს ჯრუჭის მდიდარი წიგნთსაცავიდან მოხსენიებული აქვთ ორი ხელნაწერი სახარება, რომლებიც ჯრუჭში სამხრეთ საქართველოს სავანეებიდან გადმოუტანიათ თურქობას გამორიდებულ იქაურ მოწესებს. მდიდრულად გაფორმებულ ამ სახარებიდან ერთი X საუკუნის 40-იან წლებში გადაწუსხული და მინიატურებით შემკული შატბერდული სახარება (ხეც. H-1660). მეორე, ოთხასამდე მინიატურით შემკული, XII საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი სახარება (ხეც. H-1667). ორივე მათგანი ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების, სამინიატურო ხელოვნების შედევრებად და ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების საეტაპო ნიმუშებად აქვთ მიჩნეული. სხვა ხელნაწერთა შორის აღნიშნავენ ღვთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფს (ხეც. H-1664) და წმინდა მაქსიმე აღმსარებლის ცხოვრების XI საუკუნის ნუსხას. გოლგოთის ქართველთა მონასტერში 1156 წელს გადაწერილი სვინაქსარი (ხეც. H-1661), ტრაპეზის ჭედურყდიანი სახარება, გადაწუსხული 1704 წელს, მიტროპოლიტ ნიკიფორეს დაკვეთით. „მამათა სწავლანი“ (ქიმ, K-64), გადაწერილი იოანე ზარაქიას ძე გაბაშვილის მიერ 1780-იანი წლების მიწურულს.

ჩვენს ხელთ არსებული პირველი ქართული წერილობითი მასალა, რომელიც ჯრუჭის მონასტერს და მის საგანძურს ეხება, არის ჟურნალ „მწყემსი“-ს 1886 წლის №28 დაბეჭდილი წერილი „ჯრუჭის მონასტერი“, ი. წერეთლის ავტორობით (წერეთელი, 1896:4-6). იგი უპირველესად აღწერს იმუამინდელ ჯრუჭის მონასტერს, მის წარმტაც მდებარეობას, ეპიგრაფიკულ მასალას და ნეკროპოლს.

ი. წერეთელი დაწვრილებით აღნერს ეკლესიის კანკელის შემკულობას: „კანკელი შემკულია სხვადასხვა ძვირფასი ხატებითა და საეკლესიო ნივთებითა, რომელთა შორის უფრო შესანიშნავები არიან:

1) ოქროთი მოჭედილი პატერა სანანილებიანი ხატი ძველი ხელოვნებისა, რომელშიდაც ასვენია ძელი ჭეშმარიტი: აქვს მინანქარი, რომელზედაც დახატული არის წმინდა მოწამე დიმიტრი; ანერია ქართულად: “წმინდაო მოწამეო დიმიტრი, თან სახელსა შენსა დადიანის ძეს მიეც აღზრდა, რომელ დავშთი საქაართველის მეფის ასულს დღისა ათისა; ქრისტესით 1769-სა წელსა”; 2) ღვთისმშობლის ხატი ოქროთი მოჭედილი ძვირფასი ძველი ხელოვნებისა, წანილებიანი, გრიგოლ სირთა წერეთელის მოხსენიებით, 1810 წლისა; 3) ღვთისმშობლის ხატი ვერცხლით მოჭედილი, ოქროს წყალში ცურვილი, რომელზედაც ანერია: “ყოვლად წმინდაო ღვთისმშობელო, ღირს მყავ მე საუკუნოსა ცხოვრებასა მეუღლით, ძეებით და ასულით ცოდვილი მონა შენი ბატონიშვილი გიორგი, რომელმან შევამკვი ხატი ესე შენი წმიდა. ამინ! ქრისტესით 1775 წელსა”. კანკელი სხვა მრავალი ძვირფასი ხატებითა და ნივთებით ყოფილა შემკული.

ეკლესიის ტრაპეზიც ძვირფასად შემკული ყოფილა დიდი ვერცხლის სანანილით და სხვა ტრაპეზე დასასვენებელი ნივთებით: წმინდა ოქროს სანანილე ოქროს გასაზავებელით და კოვზით, ხელით წანერი პატარა სახარება ვერცხლით მოჭედილი ყდით. ყველაზე უძვირფასესად მოხსენიებს მშვენიერ ტყავზე ხელთნაწერ სახარებას, ოქროს ყდით შემკულს. მონასტრის წიგნთსაცავი მდიდარი ყოფილა სხვა ხელთნაწერი წიგნებით.

ჯრუჭის მონასტრის საგანძურის მნიშვნელოვანი ნივთების წანილის ი.წერეთლისეულ აღნერილობას ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს.

ჯრუჭის მონასტრის, მისი სიძველების შესწავლასა და დაცვაში განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ექვთიმე თაყაიშვილს – წმინდა ექვთიმე ღვთისკაცს. მან 1919 წელს მოინახულა და აღნერა მონასტერი, აქ დაცული ხელნაწერები, ხატები და საეკლესიო ნივთები. 1919 წლის მოგზაურობის შედეგად თავმოყრილი მასალები ჯრუჭის მონასტერისა და მისი სიძველების შესახებ, რომელიც დაცული იყო ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ექვთიმე თაყაიშვილის პირად არქივში, პირველად იქნა გამოქვეყნებული 2010 წელს. გამოსაცემად მოამზადეს ზ. სხირტლაძემ და ნ. გელდიაშვილმა (ექ. თაყაიშვილი, 2010). ექვთიმე თაყაიშვილისეული აღნერები ჯრუჭის მონასტერსა და მისი სიძველების შესახებ დაკავშირებულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის აღდგენასთან. ეს მასალები დასტურია იმისა, თუ ჯერ კიდევ რამდენი მასალაა გამოსამზეურებელი ამ მემკვიდრეობიდან. აღნერები და მონაცემები გარკვეული თემატიკური პრინციპის მიხედვითაა დაყოფილი: ჯრუჭის მონასტერი, ჯრუჭის ტაძრის წარწერები, ეპიტაფიები, ხატები და მათი წარწერები, ჯვრები და მათი წარწერები, სხვა საეკლესიო ნივთები და მათი წარწერები, ხატების წარწერები, ხელნაწერები, დაბეჭდილი სახარებები, ჯრუჭის მონასტრის გუჯარი, ჯრუჭი დაკრძალული პირები. ტექსტისათვის დართული შენიშვნები და კომენტარები შესწორებების გარეშეა, საილუსტრაციო მასალად წარკვევს მხოლოდ ძველი, დიმიტრი ერმაკოვისა და ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ გადაღებული 36 ფოტო ერთვის, რომლებზეც ასახულია ჯრუჭის მონასტრისა და მისი სიძველების მდგომარეობა XIX საუკუნის მინურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში. წიგნში

ცალკე ქვეთავად არის მოცემული ხატები და მათი წარწერები. აქ ჩამოთვლილია ჯრუჭის ძვირფასი ხატები, ჯვრები და სანაწილები, ხელნაწერი წიგნები, საკლესიო ნაქარგები.

ექვთიმე თაყაიშვილი ძვირფასად მოქარგული ქსოვილებიდან მოიხსენიებს შემდეგს: **ენქერი** ოქროს ძაფით ნაკერი წითელ ატლასზედ. შუაში გამოხატულია ექვსფრთხოსანი ქერუბიმი და უზის სამი ქვა. სხვები დაკარგულია, ირგვლივ ასომ-თავრულად ანერია სავედრებელი საქტიტორო წარწრა, სადაც მოხსენიებულნი არიან გედეონ აბაშიძე და მისი თანამეცხედრე გულქანი. **ენქერი** სირმით ნაქარგი ატლასზედ. შუაში გამოხატულია ამაღლება, ოთხივე მხარეს ქერუბიმები, კუთხე-ებში მახარობლები და მტრედი, ირგვლივ ლიტურგიული და საქტიტორო ასომ-თავრული წარწერა შემოსდევს, სადაც მოხსენიებულია დედოფალთა დედოფალი მარიამ და ძე მისი ოტია. **გარდამოხსნა** სირმით და სხვადასხვა ფერის აბრეშუმით ნაქარგი. ასომთავრული წარწერა იხსენიებს აბაშიძის ასულ ქეთევანს.

გამოცემას ერთვის დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებული ხატებისა და ჯვრე-ბის ფოტოები, თუმცა 24, 25 და 26-ე ფოტოებზე აღბეჭდილი ღვთისმშობლის სა-მი ხატის და 31-ე სურათზე გამოსახული ჯრუჭის ნაქარგობის აღნერილობები ტექსტში მოცემული არ არის.

1924 წელს ყოველთვიურ სამეცნიერო უურნალ „ჩვენ მეცნიერებაში“ და-ბეჭდილია გ. კოკოჩაშვილის სტატია „ქუთაისის მუზეუმის ოდიკის ხის კლიშე“ (კოკოჩაშვილი, 1924:73-81). სტატია მოგვითხრობს ქუთაისის საისტორიო-საეთ-ნოგრაფიო მუზეუმში დაცული ერეკლე II-ის დროინდელი ხის ოდიკის შესახებ. ეს ნივთი ქუთაისის საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების სამუზეუმო კოლექციაში 1917 წელს ჯრუჭის მონასტრიდან შემოუტანიათ.

ავტორი დაწვრილებით აღნერს ოდიკის ხის კლიშეს იმჟამინდელ მდგომა-რეობას. ხოლო მასზე არსებული წარწერის შესახებ აკეთებს რამდენიმე შენიშ-ვნას: „ეს წარწერა, რომელშიც ჩვეულებრივი ფორმულა ოდიკის წარწერისა გა-დახლართულია XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ისტორიულ პირ-თა სახელებსა და სახელწოდებებთან, რომელიც შეიცავს მოკლე ცნობას ოდი-კის კლიშეს შესახებ“. იგი ადგენს კლიშეს შესრულების თარიღს – 1753 წელს. ყურადღებას აქცევს წარწერის ერთგვარ თავისაბურებებს: პირველი ნაწილი ეკუთვნის იმერეთის, ხოლო მეორე – ქართლ-კახეთის მღვდელმთავრებისა და მეფეთა ხსენებას. როგორც გვამცნობს, აქ იხსენიება აფხაზ-იმერთა კათალიკო-სი და იმერეთის მეფე სოლომონი ალექსანდრეს ძე, ასევე ქართლ-კახეთის კათა-ლიკოსი და მეფე თეიმურაზის ძე ერეკლე. ბოლოს კი ავტორი წარწერის მიხედ-ვით გვამცნობს, რომ ოდიკი მოუჭრია ვინმე მღვდელ მარკოზს ცხუკვეთში 1753 წელს ანტონ I კათალიკოსის მღვდელმთავრობაში, თეიმურაზ II-ის ძის ერეკლეს სახსენებლად, როცა იმერეთში მეფობდა სოლომონი.

თუ როდის იქნა ეს ნივთი ცხუკვეთიდან წაღებული და ჯრუჭის მონასტერ-ში დაბინავებული, უცნობია. ავტორი ფიქრობს, რომ ამ მონასტერში იგი შედა-რებით ახლო ხანებში მოუთავსებიათ, რადგან 6. კონდაკოვსა და დ. ბაქრაძეს გა-სული საუკუნის 80-იან წლებში ოდიკის კლიშე იქ არ უნახავთ და მათ მიერ შედ-გენილ ჯრუჭის სიძველეთა აღნერილობაში ამიტომაც მოხსენიებული არ არის.

1925 წელს გ. ბოჭორიძემ აღნუსხა ჯრუჭის მონასტერში დაცული სიძვე-ლები. რამდენიმე წლის წინ გ. ბოჭორიძის არქივში დაცული ხელნაწერის მი-

ხედვით გამოიცა წიგნი „იმერეთის ისტორიული ძეგლები“. წიგნი მოიცავს იმერეთის ისტორიული ძეგლების მეცნიერულ პუბლიკაციას სოფლების მიხედვით. იგი ორ ნაწილადაა გაყოფილი: 1. იმერეთის ისტორიული ძეგლები; 2. იმერეთის სიძველეთა სიები. წიგნში თავმოყრილია მდიდარი საისტორიო მასალა. მათ შორისაა ფასდაუდებელი ცნობები ჯრუჭის მონასტრისა და მისი სიძველეების შესახებ (ბოჭორიძე, 1995:221-239;263;258-259).

ავტორი აღნერს ჯრუჭის მონასტრის მდებარეობას და განიხილავს მონასტრის იმუამინდელ მდგომარეობას. შემდგომ გვამცნობს ტაძრის კედლებზე ნმინდანთა გამოქანდაკებულ სახეებს და კითხულობს მრავალ წარწერას; აღნუსხავს მონასტერში დაცულ სიძველეებს, რიცხვით ორმოცს, იქვე დასძენს, რომ ნაწილი სიძველეებისა დაღუპულა 1923-1924 წლებში (ბოჭორიძე, 1995:231-239); ასევე გვ. 263-ზე მოთავსებულ ქვეთავში “ნივთები ჯრუჭის მონასტრისა, წამოღებული საჩხერის თემალმასკომის საწყობიდან” – ორი ნივთია დასახელებული. 258-259 გვერდზე წარმოდგენილია სია იმერეთის ისტორიული ნივთებისა, სადაც ჩამოთვლილია ნივთები ჯრუჭის მონასტრის ეკლესიისა, რიცხვით 24 (ოქმი №1-1925 წ.ოქტ.24 და №2-1925წ. ოქტ.25). ხოლო 263-ე გვერდზე ვკითხულობთ ჯრუჭის მონასტრის ნივთებს, წამოღებულს საჩხერის თემალმასკომის საწყობიდან, რომლებიც გადატანილ იქნა ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში.

შ. ამირანაშვილი 1968 წელს აქვეყნებს წიგნს „საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება“, საიდანაც ცნობილი ხდება, რომ 1922 წლის 20 ივნისს ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის პრეზიდიუმის მიერ გამოტანილ იქნა დადგენილება, რომლის საფუძველზეც საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკას გადაეცა სამუზეუმო და საარქივო კოლექციები, რომლებიც წაღებულ იქნა მეფის მთავრობის მიერ და ინახებოდა რუსეთის ფედერაციის საცავებში. სიძველეთა შემსწავლელი კომისიის წევრები იყვნენ: შ. ამირანაშვილი, ნ. უორდანია, ნ. მარი, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე, პ. ინგოროვა, ს. ოლდენბურგი, ს. ბარტოლდი, ი. მარი. აღნიშნულ წაშრომში შ. ამირანაშვილი აქვეყნებს პარიზიდან 1945 წელს დაბრუნებული ნივთების სიას, რომლებიც 1921 წელს მენშევიკური მთავრობის მიერ საფრანგეთში დასაცავად წალებულ იქნა ექვთიმე თაყაიშვილის თანხლებით. ეს ნივთები წარმოადგენდა ტფილისის მუზეუმების, გელათის, მარტვილის და ხობის მონასტრების ნივთსამკაულს. სიებში ჩამოთვლილ საკულტო და საეკლესიო დანიშნულების ნივთებს შორის ჯრუჭის ორი ჭედური ხატი, გრიგოლ წერეთლის ვერცხლის ლამპარი და დავით მიტროპოლიტის კუთვნილი ორი პანალიაც არის მოხსენიებული, რომელთა იდენტიფიკაცია შესაძლებელი გახდა აღნერილობების, წარწერებისა და მითითებული ზომების მიხედვით: 11. ღვთისმშობლის ხატი ჩვილედი, მოთავსებული ოქროცურვებული ვერცხლის სახატები (23.5X15). ზემოთ მოთავსებულია „ხელთუქმნელი“ მაცხოვრის გამოსახულება, შესრულებული ფერწერით. როგორც ზურგზე მოთავსებული წარწერა იუნება, ხატი შესრულებულია სახლთუხუცეს ზურაბ წერეთლის შვილის – გრიგოლის შეკვეთით 1810 წელს. იგი შემკულია ძვისფასი თვლებითა და მარგალიტით (აღნიშნული ხატი გვხვდება ექ. თაყაიშვილის ჩამონათვალშიც გვ. 51-52, აქვეა სურათებიც – 17, 18).

15. ღმრთისმშობლის ხატი ყრმით ხელში (20.5X17), შესრულებულია ფერწერის წესით ქართველი ოსტატის მიერ. მოჭედილობა ოქროცურვებული ვერ-

ცხლისაა. ხატის ზურგზე მოთავსებული წარწერა იუნიება, რომ იგი შესრულებულია 1813 წელს სახლთუხუცესის და მხედართმთავრის ზურაბ წერეთლის შეიღის – დავით წერეთლის შეკვეთით. ეს ხატიც ასევე მოცემულია ექ. თაყაიშვილის დასახელებულ ნაშრომში (თაყაიშვილი, 2010:45, სურ. 13, 14.); 143. ბაჯალლო ოქროს მრგვალი პანალია, რუსული მინანქრით, ფირუზითა და ლალით შემკული, მიტროპოლიტ დავითის ქართული წარწერით; 150. ოქროსა და ვერცხლის პანაგია, შემკული წვრილი ბრილიანტებითა და ოქროცურვებული ტოპაზიონით, ვერცხლის დიდი ძენკვით, მიტროპოლიტ დავით წერეთლის ქართული წარწერით; 159. გრიგოლ წერეთლის ვერცხლის ლამპარი.

წაშრომში ჩამოთვლილი პარიზიდან დაბრუნებული საგანძურიდან საკულტო და საეკლესიო დანიშნულების ნივთები შ. ამირანაშვილის ცნობით, მთლიანად გადაეცა თბილისის ხელოვნების მუზეუმს.

მიხეილ ნიკოლეიშვილი კრებულში „ქუთაისის მუზეუმის ეპიგრაფიკული ძეგლები“ (ნიკოლეიშვილი, 2001:73-81) განიხილავს და შემდგომ კითხულობს ჯრუჭის მონასტრიდან შემოსულ მუხის ხისაგან დამზადებულ ოდიკისათვის განკუთვნილ ჰორელიფს, რომელზედაც გარდამოხსნის სცენაა ამოკვეთილი. მ. ნიკოლეიშვილი იზიარებს გ. კოკოჩაშვილის შეხედულებს და შემდგომ მოჰყავს თითოეული გვერდის წარწერის ანალიზი.

იქვე (ნიკოლეიშვილი, 2001:55), მ. ნიკოლეიშვილი ჯრუჭის მონასტრიდან ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში შემოსულ ღვთისმშობლის ფერწერულ და ვერცხლით მოჭედილი ხატის ზურგზე შესრულებული მხედრული წარწერის ანალიზს აკეთებს.

ხატის ზურგზე ქეთევან წერეთლის მოსახსენებელი მხედრული წარწერაა, რომელიც ხატის ჯრუჭის მონასტრისათვის შენირვის ზუსტ თარიღს გვამცნობს – 1823 წელი. ხატის ქვედა აშიაზე არის ერთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა. განკვეთილობის ნიშნად ზოგიერთი სიტყვის ბოლოს იხმარება ორ-ორი წერტილი. წარწერა იკითხება: „ყოვლად წმინდაო ღვთისმშობელო, ღირს მყავ საუკუნესა მეუღლით, ძეებით და ასულით, ცოდვილი მონა შენი ბატონიშვილი გიორგი, რომელმან შევამკე ხატი ესე შენი წმინდა, ამინ, ქრისტეს აქეთ ჩლოე“ (1775). წარწერაში მოხსენიებულია საქართველოს უკანასკნელი მეფე გიორგი XII.

იმავე ტექსტში (ნიკოლეიშვილი, 1924:60) მ. ნიკოლეიშვილი განიხილავს 3136 წომრით შემოსულ ნივთს ჯრუჭიდან, რომელიც წარმოადგენს ხეზე გადაკრულ ჯვარცმის ვერცხლით ნაჭედ ხატს (15X19.5). ავტორი კითხულობს მხოლოდ ხატის ზურგზე არსებულ ასომთავრულ წარწერას: „ქ სასოებაო და შესავედრებელო ქრისტეანეთაო, ყოვლად წმინდაო დედოფალო ღვთისმშობელო, მეორე და მთარველ ექმენ სასოებით მვედრებელსა თქვენსა, აბაშიძესა შალვას წინაშე ძისა შენისა“.

წარწერაში მოხსენიებულია ზემო იმერეთის ფეოდალური საგვარეულოს ერთ-ერთი წარმომადგენელი შალვა აბაშიძე.

გ. ჩუბინაშვილის ფუნდამენტურ წაშრომში „ქართული ოქრომჭედლობა“ (ჩუბინაშვილი, 1959:643), XVIII ს.-ის ქართული ჭედურობის სტილის დახასიათებისას ავტორი მაგალითებად ასახელებს ღვთისმშობლის ორ ხატს ჯრუჭიდან: „XVIII ს.-ის ქართული ოქრომჭედლობა ევროპული ხელოვნების გავლენის ნიშნით ხასიათდება, რაც ძირითადად გამოხატულია ორნამენტულ მოტივებსა და

ბიბლიურ პერსონაჟთა გამოხატვის მანერაში. ასეთია მაგ., რუსული ფერწერული ხატის მოჩარჩოება ჯრუჭიდან, რომელიც სოლომონის კარის მღვდელმა შეუკვეთა 1719 წელს; ასევე მეორე ჯრუჭის ხატის მოჩარჩოება, 1775 წლისა, ვინმე გიორგი იფთაისშვილისა“. ამავე ნაშრომის მეორე ტომში გამოქვეყნებულია თ. კიუნეს ფოტო 1775 წლით დათარიღებული ხატისა, ილ. 585.

ურნალ „საქართველოს სიძველებში“ 2001 წელს გამოქვეყნდა მ. კეზევაძის სტატია „გელათში დაცული ჯრუჭის მონასტრის კუთვნილი ნივთ-სამკაულის შესახებ“ (კეზევაძე, 2003:267-271); რომელშიც აქვეყნებს ქუთაისის ცენტრალურ არქივში დაცულ ორ დოკუმენტს – 22510 და 28191. 28191 დოკუმენტში მოცემულია გელათში ჯრუჭიდან გადმოტანილი 47 დასახელების ნივთების სია, რომელიც ავტორს უცვლელად მოჰყავს. საბუთიდან ცნობილი ხდება, რომ აღნიშნული ნივთები გელათში გადატანილ იქნა ქუთაისის საეპარქიო საბჭოს 1919 წლის 28 ოქტომბრის №3776 განჩინების საფუძველზე მიღებული გადაწყვეტილების შემდგომ. ამავე საბჭოს 27 ნოემბრის დადგენილებით, ჯრუჭის ძვირფასი და დადმიშვნელოვანი ნივთები გაენათის მონასტერში უნდა გადაეტანათ რკინიგზით სადგურ დარკვეთიდან გელათამდე, საიდანაც ურმით აიტანდნენ მონასტერში. ნივთები უნდა მიეღო ქუთაისის საკათედრო ტაძრის დეკანოზს ვასილ დოლაპერიძეს ხელნერილით და უნდა ჩაებარებინა გელათის მონასტრის არხიმანდრიტ ნესტორისათვის. მ. კეზევაძე მიიჩნევს, რომ შ. ამირანაშვილის ნიგნში „საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმი განძეულობა და მისი დაბრუნებაა, ხოლო მათ პარიზში მოხვედრას გ. უორდანიას ნიგნზე „დაბრუნებული საუნჯე“ დაყრდნობით ხსნის შემდეგი ფაქტებით: 1920 წლის დამლევს ქუთაისის ხაზინას შეემატა განძეულობა მარტვილიდან და გელათიდან. ეს ნივთები ქუთაისში მყოფ ექვთიმე თაყაიშვილს გადაურჩევია და სამუზეუმი ნივთები ყუთებში ჩაულაგებია, დანარჩენი ქონება კი ხელნერილით ჩაუბარებიათ მიტროპოლიტ ნაზარის ნარმომადგენლისათვის. 18 ყუთი გელათური ქონებით იყო დატვირთული. მ. კეზევაძის აზრით, სწორედ ამ ყუთებში მოხვდა ჯრუჭის ნივთებიც და ამგვარად იქნა ნაღებული საფრანგეთში. ავტორი აღნიშნავს, რომ საფრანგეთში ამ ხუთ ნივთზე მეტი ჯრუჭის ნივთ-სამკაული იქნა გატანილი.

ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ვრცელი ისტორიული მიმოხილვა და ჩამონათვალი გამოქვეყნდა ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის შრომების 2013 წლის XXIII კრებულში მაია ქებულაძის ავტორობით (ქებულაძე, 2013:90-96). დოკუმენტების შესწავლის საფუძველზე ავტორი ადგენს, რომ ჯრუჭის მონასტრის ყოველი ახალი წინამდლვარი აკეთებდა ნივთ-სამკაულის აღნერილობას. სტატიაში „ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიისათვის“, პირველად არის გამოქვეყნებული ქუთაისის სახელმწიფო ცენტრალური არქივის ვრცელი დოკუმენტი, სადაც ჩამოთვლილია ჯრუჭის მონასტრის ის საეკლესიო-საღვთისმსახურო დანიშნულების ნივთები, რომლებიც ზურაბ სახლთუხუცესის შვილმა დავით (წერეთელი) მიტროპოლიტმა ჩაიბარა 1804 წელს და ისიც, რაც 23 წლიან პერიოდში შეჰმატა მონასტრის საგანძუროს. ამავე დოკუმენტში ნარმოდგენილია 1853 წელს შედგენილი სია, სადაც არქიმანდრიტი ნიკოლოზი (ნიუარაძე) უთითებს არა მხოლოდ იმას, რაც დავით მიტროპოლიტს აქვს ჩამოთვლილი, არამედ ნუსხაში გამორჩენილ ნივთებსაც.

2014 წელს დავით სულაბერიძის ავტორობით დაიბეჭდა ალბომი „ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლები ქუთაისის მუზეუმის საგანძურიდან“ (სულაბერიძე, 2014:57-58-66); ნაშრომში შესულია სამი ჭედური ხატი ჯრუჭის მონასტრი-დან: დვთისმშობლის ჭედური ხატი ქეთევან ზურაბ წერეთლის ასულის მიერ შენირული, დვთისმშობლის ფერწერული ხატი ჭედური მოჩარჩოებით, სოლომონ I-ის დეკანოზის დავითის მიერ შენირული და მაცხოვრის ჭედური ხატი.

ჯრუჭის მონასტრის საგანძურის შესახებ არსებული სპეციალური ლიტერატურის ანალიტიკური მიმოხილვა ცხდაყოფს, რომ გვაქვს ძალიან მნიშვნელოვანი მეცნიერული მემკვიდრეობა, რომელზეც დაფუძნდება ჩვენი მომავალი კვლევები და შესაძლებელი გახდება საქართველოს მუზეუმებში დაცული აქამდე უცნობი ჯრუჭის ნივთ-სამკაულის გამოვლენა-შესწავლა.

### შენიშვნები:

სტატია მომზადდა ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის მიმდინარე პროექტის – „ჯრუჭის მონასტრის ისტორიის ფუნდამენტური კვლევა და მისი საგანძურის სამეცნიერო კატალოგიზაცია“ – ფარგლებში, სიიპ შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის (FR/286/1-10/14) მეშვეობით.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირანაშვილი შ., საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება, თბ. 1968
2. ბოჭორიძე გ., იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ. 1995
3. თაყაიშვილი ექვ., ჯრუჭის მონასტერი და მისი სიძველები, თბ. 2010
4. კეზევაძე მ., გელათში დაცული ჯრუჭის მონასტრის კუთვნილი ნივთ-სამკაულის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 4-5, 2003
5. კოკოჩაშვილი გ., ქუთაისის მუზეუმის ოდიკის ხის კლიშე, ყოველთვიური სამეცნიერო პოპულარული კრებული „ჩვენი მეცნიერება“, წელიწადი II, №2, 1924.
6. ნიკოლეიშვილი მ., ქუთაისის მუზეუმის ეპიგრაფიკული ძეგლები, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XIII, ქუთაისი 2001
7. სულაბერიძე დ., ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლები ქუთაისის ისტორიული მუზეუმის საგანძურიდან, ქუთაისი, 2014
8. ქებულაძე მ., ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიისათვის, ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XXIII, 2013
9. წერეთელი ი., ჯრუჭის მონასტერი, უ. მწყემსი №28, 1896
10. Кондаков Н., Бакрадзе Д., Опись Памятников Древностей в Некоторых Храмах и Монастырях Грузии, Тифлис 1890
11. Церетели Г., Археологическая Прогулка по Квирилскому Ущелью, Материалы по Археологии Кавказа, т.VII, М. 1898
12. Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство, т. 1, 2, Тб. 1959
13. Brosset M., Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848, XII Rapport, St-Petersbourg, 1851

ავთანდილ ქათამაძე  
პროფესორი, ემერიტუსი  
ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**ქართული ეთნო-ისტორიული ფესსაცმლის სახეობათა  
განვითარების ეთავები ათები ური ხანიდან  
IX-X საუკუნეების ჩათვლით**

ეთნო-ისტორია – ხალხის ეთნიკური ერთობის წევრთა კულტურისა და საერთო წარსულის გააზრებაა. საკუთრივ ქართველური წარმომავლობის გარდა, ქართველი ხალხის კულტურის ეთნიკური იდენტობის ფორმირებაში მნიშვნელოვანი წვლილი აქვთ შეტანილი არაქართულ, ჩრდილოეთ კავკასიურ (დაღესტანურ, ვაინახურ, ადიღეურ, ოსურ) და ასევე წინა აზაურ ეთნიკურ ჯგუფებს, ამასთან საქართველოს ისტორიულად მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ძველი და ახალი სამყაროს ქვეყნებთან. ამ კონტაქტების შედეგად კი ქართველმა ხალხმა აითვისა და შემოქმედებითად გაითავისა როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის ცივილაზაციათა მიღწევები. ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი თვითმყოფადი კულტურა, მათ შორის ფეხსაცმელი, საერთო კავკასიურ ტრადიციებთან ერთად, ამ ფართო კავშირების კვალსაც ატარებს.

ეთნო-ფეხსაცმელი როგორც ჩვენი ერის მატერიალური კულტურის ნიმუში, საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა და განიცდიდა ევოლუციურ პროცესებს, მაგრამ საბოლოოდ, კოსტიუმთან ერთად განვითარება შეწყვიტა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში (ქვრივიშვილი, 2003). მხოლოდ მთამ შემოგვინახა კოსტიუმის ეროვნული იერსახე პირვანდელი სახით, ყოველგვარი გავლენისა და სტილისტური ცვლილების გარეშე. ეთნო-ფეხსაცმელი, მასალათა სიმცირის გამო ნაკლებად არის შესწავლილი, რაც სპეციალისტთა უკმაყოფილებას იწვევს. საინტერესოა როგორც მისი წარმომავლობა და განვითარების ეტაპები, ასევე კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიური დამუშავება, გამოყენებული ხელსაწყოიარაღები, მასალები, კონსტრუქციული თუ სოციალური განსხვავება ფეხსაცმლის სახეობებს შორის და მათში გამოყენებული დეკორის ნაირსახეობა. მისი საფუძვლიანი შესწავლა მეტად გაამდიდრებს ქართულ მატერიალურ-კულტურულ მემკვიდრეობას. ეთნო-ფეხსაცმლის ისტორიული წარმომავლობისა და განვითარების ეტაპების დასადგენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ისტორიულ წყაროს, ეთნოგრაფიულ მასალას, იკონოგრაფიასა თუ წერილობით წყროებს.

ცვლილებები, რომელსაც განიცდიდა ქართული ფეხსაცმელი, საუკუნეების მანძილზე განპირობებული იყო არა მარტო ისტორიულ-გეოგრაფიული, ტერიტორიული მეზობლობის, დამპყრობლური, სავაჭრო და რელიგიური ურთიერთობებით, არამედ ფეხსაცმლის დასამზადებელი შრომის ხელსაწყოიარაღების, საშუალებების და მათ შორის საგნების (მასალების) არსებობით. თუმცა საგულისხმოა, რომ ფეხსაცმელი საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა უფრო ნაკლები ინტენსივობით, ვიდრე ტანსაცმელი, რადგან ფეხსაცმლის კონსტრუქციის

განვითარება პირდაპირ კავშირშია შრომის იარაღების, შრომის საგნისა და მათი დამაკავშირებელი შრომითი პროცესის განვითარებასთან (ქათამაძე, 2012:44).

ცნობილია, რომ მასალა, რომელიც ადამიანმა გამოიყენა თავისი განვითარების პირველ საფეხურზე – ტყავია. ტყავი ყველა დროში და ყველა ხალხში ძირითად საფეხსაცმელე მასალად არის მიჩნეული. არქეოლოგიური მასალებიდან ირკვევა, რომ საქართველოს მოსახლეობა უძველესი დროიდან იცნობდა ფეხსაცმლის დამზადების ტექნოლოგიას. დე მორგანის არქეოლოგიური აღმოჩენები კავკასიის ტერიტორიაზე მოწმობენ, რომ ქართველების წინაპრებისთვის ფეხსაცმელი უცხო არ ყოფილა. უძველესი ქართული ფეხსაცმლის სახეობა წარმოდგენილია თრიალეთის არქეოლოგიურ მასალაში მიკვლეულ შუა ბრინჯაოს პერიოდის ვერცხლის თასზე, აქ გამოკვეთილ ზედა ფრიზზე გამოხატულია ატინტომორფულ არსებათა პროცესია, რომელთაც ფეხზე აცვიათ ცხვირ აწეული ჭვინტიანი ფეხსაცმელი. ეს პროცესია დაკავშირებულია რიტუალთან. თუ დავუშვებთ, რომ ფეხსაცმელი რიტუალური დანიშნულებისაა, უნდა ვივარაუდოთ რომ ამ პერიოდში არსებობდა საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ფეხსაცმელიც. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში ბრინჯაოს ხანაში არსებობდა ფეხსაცმლის გარკვეული სახეობები, ე.ო. დასამზადებელი ხელსაწყოები – იარაღები, მასალები და შესატყვისი კონსტრუქციაც. აღნიშნული ჭვინტიანი ფეხსაცმელი გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ასურეთისა და ხეთურ ხელოვნებაში გავრცელებულ მასალასთან, თუმცა სხვადასხვა რეგიონში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალა მიუთითებს ძველ საქართველოში ჭვინტიანი ფეხსაცმლის ფართოდ გავრცელებაზე. ჭვინტიანი ფეხსაცმელი საქართველოში შემდგომ წლებშიც საკმაოდ გავრცელებული ყოფილა და სხვადასხვა ფორმით იგი XX საუკუნემდე შემორჩენილა.

ფეხსაცმლის წარმოების განსაკუთრებული აღმავლობა შეიმჩნევა გვიან ანტიკურ ხანაშიც. ფეხსაცმლის უძველეს ტერმინადაა მიჩნეული ხამლი, რომელიც პირველ ქართულ წერილობით წყაროში გვხვდება (ხომტარია, 1970:247). ანტიკური ხანიდან ფეოდალურზე გარდამავალ ხანაში, აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ჩაცმულობა გამხდარა მისაბაძი ნიმუში ქართული მოსახლეობისთვის. ამაზე მეტყველებს III-IV საუკუნეების შემდეგ მცხეთის სამაროვნებში ბრინჯაოსა და რკინის მშვილდსაკინძეების მოზღვავება. ამავე ხანიდან ვრცელდება აგრეთვე ევროპული წარმოშობის სახამლებრინჯაოს აბზინდები. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ კონსტრუქციულად რაღაც ახლებურად შეკერილი და შესაბნევიანი ფეხსაცმელი შემოსულა იმ ხანაში: ადრე შესაბნევი საერთოდ არ ჩანდა და მაშასადამე, ხამლიც სხვანაირი ყოფილა (საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, 1973:229).

ივ. ჯავახიშვილის სიტყვით, რომელიც ამ საკითხთა კვლევის ფუძემდებელად ითვლება, აღმოსავლეთ საქართველოში, კერძოდ მცხეთაში არსებულა სპარსელი და ასურელი ხელოსნების მეხამლეების და მეჯადაგეების ახლშენი. „შუშანიკის წამებიდან“, რომელიც V საუკუნის პაგიოგრაფიული თხზულება გახლავთ, – ჩანს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში მაღალი წოდების ქალს უნდა ევლო თმადანნულს, თავზე კუბასტი უნდა ჰეურებოდა, ტანთ ძვირფასი პალიკარტის კაბა სცმოდა, ფეხთ კი – ხამლი. შეძლებულთა „უხამურობა“ – ანუ ფეხშიშველობა დიდი დარდის ნიშანი იყო.

მოგვიანებით, V-VI საუკუნეებში ფეხსაცმლის წარმოების სპეციალური დარგი – „მეხამლეობა“ უკვე ცალკეა გამოყოფილი, გააჩნია შესაბამისი ხელ-საწყო იარაღები და ისეთი სახის კონსტრუქცია, რომელიც შეესაბამება იმდრო-ინდელ პირობებს. ადგილობრივი წარმოების ფეხსაცმელთან ერთად საქართვე-ლოში უკვე გვხდება სპარსეთიდან და ბიზანტიიდან შემოტანილი საქონელი. ამ მხრივ საინტერესო VI საუკუნის ბიზანტიილი ისტორიკოსის ცნობა, რომელიც ეხება კონსტანტინოპოლში ლაზი უფლისწულის წათეს სტუმრობას. ავტორი აღ-ნერს მის ჩაცმულობას. უფლისწულს ფეხზე ეცვა „წაღები, რომელთაც ატარებ-და, თავის საკუთარ ქვეყნიდან ჩამოეტანა და მარგალიტებით იყო შემკული სპარსულ ყაიდაზე“. ეს ცნობა მიუთითებს, რომ ამ პერიოდში ფეხსაცმლის წარ-მოება განვითარებული ყოფილა უკვე დასავლეთ საქართველოშიც და ამავე დროს ადგილობრივთან ერთად ფეხსაცმელს აწარმოებდნენ „სპარსულ ყაიდა-ზეც“. „მეხამლეობა“ ამ დრისთვისაც ფართოდ იყო გავრცელებული აღმოსავ-ლეთ საქართველოში. საინტერესო ცნობებს გვაწვდის ძევლი ქართული ლიტე-რატურულ ძევლი „მარტვილობა ევსტათი მცხეთელისა“, რომლითაც ვგებუ-ლობთ, რომ სპარსეთიდან მოსულ ახალგაზრდა კაცს გვირაბანდაკს, მცხეთაში შეუსწავლია მეხამლეობა და მისი ოსტატი გამხდარა (კეკელიძე, 1960:78-79). ეს ცნობა მცხეთაში ფეხსაცმლის წარმოების განვითარების გარკვეულ დონეზე მიგვანიშნებს. ფეხსაცმლის წარმოების მაღალ კულტურას მოწმობს მცხეთის სამარხებში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალაც, ფეხსაცმლის დამამზადებე-ლი სახელოსნოები და მათი ნაწარმის შემსყიდველებიც (ჯავახიშვილი, 1970:8-37), რაც ადასტურებს VI საუკუნეში ფეხსაცმლის კონსტრუქციის განვითარების მაღალ დონეს, დასამზადებელი ხელსაწყოებისა და სახელოსნოების არსებობას.

შემდგომ პერიოდში, VII-VIII საუკუნეებში, საქალაქო ცხოვრება ეცემა, ხე-ლოსნობა კნინდება. ფეხსაცმელს ამ ეტაპზე გლეხები აწარმოებდნენ როგორც საკუთარი მოხმარებისათვის, ისე ბატონისათვის. შემდეგ იხმარებოდა ქალამა-ნი, სოფლის მოსახლეობის ჩასაცმელი და სანდალი. გარდა ამისა, გამოიყენებო-და მაღალყელიანი ფეხსაცმელი, რომელსაც მოგვი ეწოდებოდა.

ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში არსებული ფეხსაცმლის შესა-ხებ წერილობით წყაროები და სამეცნიერო ლიტერატურა მწირ ინფორმაციას იძლევა. V-X საუკუნეებში არსებული ფეხსაცმლის ნიმუშები ძირითადად რელი-ეფურ ძეგლებზე შემოგვრჩა, საიდანაც ჩანს, რომ გავრცელებული იყო ორი ტი-პის ფეხსაცმელი: უქუსლო და რბილლანჩიანი, კოჭთან მომდგარი დაბალყელია-ნი მესტისებური და მაღალყელიანი მოგვები. ერთეულ შემთხვევებში მათ გვერ-დით ქუსლიანი ფეხსაცმელიც ჩნდება (საქართველოს ისტორიის ნაკვევები, 1973:536). IX-X ს-ის მოსახლეობის კულტურულ-ეკონომიკური ყოფის გაუმჯო-ბესებამ იმოქმედა ხელოსნობის მრავალი დარგის განვითარებაზე. ამ პერიოდში გავრცელებულ მრავალ დარგს შორის მემატიანენი ხშირად მოიხსენიებენ „მე-ხამლეთ“. ხელოსნობის ეს დარგი გავრცელებული იყო საქართველოს სხვადას-ხვა კუთხეში, მაგრამ ძირითადად კონცენტრირებული იყო თბილისში, ქუთაის-ში, დმანისში და რუსთავში. მოცემულ პერიოდში უკვე გამოიყენებოდა ფეხზე ჩასაცმელის ორი ფორმა: ფეხსამოსი და ფეხსაცმელი. ფეხსამოსი ქსოვილისა-გან მზადდებოდა, ხოლო ტყავისაგან დამზადებულს ფეხსაცმელს უწოდებდნენ. ქვეყნის ეკონომიკური გაძლიერებამ და პირადი მოხმარების საგნებზე მოთხოვ-

ნილების ზრდამ, ფეხსაცმლის დასამზადებელი იარაღებისა და კონსტრუქციის განვითარებამ გამოიწვია ფეხსაცმლის სხვადასხვა ფორმის წარმოშობა. ამ პერიოდში გავრცელებულია ფეხსაცმლის შემდეგი ტიპები: მოგვი, ჩაფლა, სარმუზა, ქოში, ქალამანი, სანდალი, მაშია, წუღა, ჩუსტი. ფეხსაცმელი იკერებოდა ქუსლიანი და უქუსლო. IX-X საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოშიც ზოგიერთ სამარხში გვხვდება მასალები, საიდანაც ჩანს, რომ არც თუ დიდად გამორჩეული ოჯახის ქალებს, უფრო ახალგაზრდებს, გარდა ჩვეულებრივი სელისა და აბრეშუმის სამოსისა სცმიათ რბილი ტყავისაგან შეკერილი ფეხსაცმელიც, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს მცხეთაში სახელოსნოებისა და მათ მყიდველთა ფართო წრის არსებობაზე.

მაღალქუსლიანი ფეხსაცმლის გავრცელება საქართველოში შეინიშნება IX-X საუკუნეებში. წერილობით ძეგლებში ფეხსაცმლის გარეგნული აღწერილობა არ გვხვდება. სამაგიეროდ ფეხსაცმელი ფართოდ არის წარმოდგენილი ფრესკულ ფერწერასა და ნუმიზმატიკის მასალებში. ტაძარ-მონასტრებზე გამოხატული პორტრეტები ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის საქართველოში ფეხსაცმლის წარმოების განვითარების მაღალ კულტურაზე. ლამა-გიორგი ფრესკულ გამოსახულებაზე (ბეთანია, ბერუბანი) გამოსახულია უქუსლო, მაღალყელიან ფეხსაცმელში (მოგვი).

ამ პერიოდის ფრესკული ფერწერა მიუთითებს ფეხსაცმლის დამზადების რთულ ტექნიკულოგიას, მრავალფეროვან ასორტიმენტს და დახვეწილ ისტატობას. ფართოდ იყო გავრცელებული ფეხსაცმლის შემკობა ფუნჯებით, რგოლებით, ოქროს ვარდებით. შუა საუკუნეებში ფეხსაცმელი საქართველოშიც კვლავ მკვეთრ გამოხატულ კლასობრივ ხასიათს ატარებდა. სამეფო სასახლის წევრები ფრესკებზე ხშირად არიან გამოხატული წითელ მოგვებში. ადრე წითელი ჩექმა (მოგვი) მხოლოდ ბიზანტიის იმპერატორის პრივილეგიას წარმოადგენდა, მაგრამ ბიზანტიის დაკანინებისა და დაცემის ხანაში წითელი მოგვი გავრცელდა არა მარტო სხვა ქვეყნების მონარქებზე, არამედ ზოგიერთ დიდგვაროვან ფეოდალზეც. საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძარში გამოსახულ სარგისს, სამცხის სპასლარს, ფეხზე შემოჭერილი წითელი მოგვები აცვია. აღსანიშნავია, რომ ამავე ფრესკაზე გამოსახულია სპასლარის ახალგაზრდა ქამა – ყვარყვარე ასეთივე წითელი მოგვებით. ამ პერიოდში ქვეყნის გაბატონებულ ნაწილში მოგვის (მოგვი) ფართოდ გავრცელებაზე მიუთითებს ვახუშტი ბატონიშვილიც. თავის „გეოგრაფიაში“ იგი აღნიშნავს, რომ მოგვი ქართველებს „ერთმეფობის წინა“ ხანაში ეცვათ. მოგვი, ვახუშტის აღნიშვნით ასევე გაერთიანებული საქართველოს ხანაში სცმიათ. მისი მოხმარება გვიან შუასაუკუნეებშიც დასტურდება. კერძოდ, აცვიათ ბუგეულის ჩრდილოეთსა და დასავლეთ კუდელზე გამოსახულ ქტიტორებს (დიდებულიძე, ჯანჯალია, 2003:232).

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. დიდებულიძე მ., ჯანჯალია მ., საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. II, თბ., 2003.
2. კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, ძველი მწერლობა, თბ., 1960.

3. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. II (საქართველო IV-XI ს.ს-ში), 1973.
4. ქათამაძე ა., კოსტუმის კონსტრუქციის განვითარების ისტორია, ქუთაისი, 2012.
5. ქვრივიშვილი მ., ქართული ნაციონალური სამოსი, უურნალი „ცივილიზაციური ძიებანი“, N1, თბ., 2003.
6. ხოშტარია ნ., ანტიკური ხანის არქეოლოგიური ძეგლები დასავლეთ საქართველოში, საქართველოს არქეოლოგია, თბ., 1970.
7. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბ., 1970.

**ნატო ფაილოძე  
ტექნიკური გიგანტის  
მეცნიერებათა დოქტორი**

**სოფიკო ჟორჟოლიანი  
ქუთაისის აკაკი წერეთლის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

## **ქართული ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება და მხატვრული რენვა ყველა თავის გამოსახულებასა და ფორმაში უძველესი დროიდან იწვევდა მკვლევართა უდიდეს ინტერესს.**

საქართველო ყოველთვის გამოიჩინა ტრადიციული რენვის დარგების მრავალფეროვნებით. ძველად, საქართველოს ყველა კუთხის მცხოვრებნი მის-დევდნენ ნატურალურ მეურნეობას. თვითონვე ამზადებდნენ საოჯახო ნივთებს და ტანსაცმელს. ყველა კუთხეს თუ რეგიონს თავისი ისტორია, კულტურა და თვითმყოფადი სახე გააჩნია.

ხალხურ ხელოვნებაში ჩაქსოვილი იყო ღრმა დემოკრატიული იდეები, რომელიც ასახავდნენ ხალხის ცხოვრებასა და მსოფლმხედველობას. ქართველი ხალხის დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნება წარმოადგენს ლირსშესანიშნავ მოვლენას, თავისი მრავალფეროვანი, მაღალხარისხოვანი მხატვრული ნაწარმის ნიმუშებით. ამიტომ არის, რომ ამ კუთხითაც ქართულ ხელოვნებას ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია სხვა ქვეყნების ხელოვნებათა შორის.

ხალხური დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშების რაოდენობით და ხარისხით, საქართველო წარმოადგენს ხელოვნების უნიკალურ მუზეუმს. საქართველოს ხალხური შემოქმედების ნიმუშებში იგრძნობა დაუშრეტელი ცხოველმყოფელობა და ოპტიმიზმი. ქართველ ხელოსნებს ჯერ კიდევ შორეულ ისტორიულ წარსულში მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ თავისი ხალხის ცხოვრებასთან. ისინი მიისწავლით და მიმდინარეობნენ სადღესასწაულოდ გაემრავალფეროვნებინათ და გაემდიდრებინათ ყოველდღიური ცხოვრება.

შემონახულია არაერთი ცნობა იმის შესახებ, რომ საქართველოს აღმოსავლელი დამპყრობლები ქართველი მოსახლეობისაგან ხარკის აღების დროს ოქროსა და ვერცხლის თანაბრად ლებულობდნენ ძველ ხელოსანთა მაღალმხატვრულ წარმოებებსაც, ისეთს როგორიცაა ქარგული ნაწარმი, ხალიჩები, ნაქსოვები, აბრეშუმისა და შალის ქსოვილები და მრავალი სხვა.

ხელსაქმეს საქართველომი უძველესი ტრადიცია აქვს. როგორც აკადემიკოსი ივ. ჯავახიშვილი მიიჩნევდა, ქსოვა-მქარგველობა ქვენს ქვეყანაში ჯერ კიდევ ბრინჯაოს ხანაში იყო განვითარებული. ხალხური ხელსაქმე ტრადიციულ ქართულ ოჯახებს წესად მოსდევდათ. იგი თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. რთვა-ჩეჩვა, ქსოვა, ქარგვა ოჯახში ყველა ქალს უნდა სცოდნოდა. პატარძალს თავისი ნაქსოვი, ხურჯინ-ჯეჯიმები და ნინდები ქმრის ოჯახისთვის საჩუქრად მიჰქონდა.

თვით წმინდა მეფე თამარი მოწყალებას მხოლოდ საკუთარი ხელით ნაქ-სოვ-ნაქარგიდან გასცემდა და არა სამეფო ხაზინიდან.

ბუნებრივი მატყლის ძაფისაგან იქსოვება: შალის ქსოვილები, ხალიჩები, ფარდაგები; ქსოვდნენ ასევე აბრეშუმისა და ბამბის ძაფისაგან. მეაბრეშუმეობის ისტორია იწყება დაახლოებით მე-V საუკუნიდან. აბრეშუმის ნაწარმი გაპ-ქონდათ სპარსეთის ბაზარზე.

XIII საუკუნის ვენეციელი მოგზაური მარკო პოლო საქართველოს დედაქალაქის აღნერისას აღნიშნავდა: “თბილისში ბევრია აბრეშუმი, აქ ამზადებენ აბრეშუმისა და ოქროს ქსოვილებს, ასეთ ლამაზს ვერსად ნახავთ”.

შალის და აბრეშუმის ქსოვის პარალელურად, გავრცელებული იყო სელის ძაფისაგან დამზადებული ქსოვილებიც. იქსოვებოდა ყდაზე, ყაისნაყით, ჩხირებით და სხვა წესებით. ნაქსოვი და შეკერილი სამოსი ბოლოს იქარგებოდა. ასევე იქარგებოდა სამაჯურები, ლეჩაქები, მანდილები, ქუდები, თავსაბურავები, ყაბალახები, ფაფანაკები, პერანგები, თათები, წინდები, პაჭიჭები, საწვივეები, ქისები, სათამბაქოები, ჩანთები, ბალიშები, მუთაქის პირები და სხვა.

ქარგვის ოსტატები უდიდესი მონინებით და ლოცვით აკეთებდნენ თავი-ანთ საქმეს. ქართული ნაქარგობა გამოირჩევა ფერთა ჰარმონიული შეხამებით, დახვენილი გემოვნებით, დეკორატიული სტილით, მდიდარი ფანტაზიით, უზადო შესრულებით, ტექნიკური ხერხების მრავალფეროვნებით. დახვენილ ქართულ ხელოვნებაზე ხშირად უცხოელებიც წერდნენ. მწერალი ოლღა ფოში წერს: “ქართველმა ქალებმა ნემსი აიყვანეს სახელმოხვეჭილი მხატვრის ფუნჯისა და მოქანდაკის საჭრელის სიმაღლეზე”. “ისტორიის მამად” წოდებული ჰეროდოტე (485-422წწ. ქრისტეშობამდე) გვაუწყებს, რომ იმდროინდელი კავკასიის მთიელები ბრწყინვალედ ქსოვდნენ, ქარგავდნენ და ეს ნაქარგები არ ხუნდებოდა.

საქართველოში ასევე უხსოვარი დროიდან არსებობდა თექის, ანუ მოთელილი მატყლის ტრადიცია. თექის ყველაზე გავრცელებული ნიმუშებია – ნაბადი და ქეჩა. თექას თუშეთში, კახეთში, ხევსა და ჯავახეთში ამზადებდნენ. გამოიყენებოდა ადგილობრივი ცხვრისა და მერინოსის მატყლი, ასევე სხვა მასალაც.

კახელები, თუშები, ხევსურები და საქართველოს სხვა კუთხის მცხოვრები ასევე მისდევდნენ მეხალიჩეობას. განსაკუთრებით გამორჩეულია ხევსურული და ფშაური ხალიჩები. მათ ახასიათებთ მუქი ფერების პალიტრა, რომელიც განსხვავდება კახეთში შექმნილი ხალიჩების ფერთა გამისგან. აღსანიშნავია, რომ ხახურ ხალიჩებში ჭარბობს აღმოსავლური გავლენები.

ხალხურ ფორმებში ვლინდება მასალის შერჩევის ცოდნა და გამოცდილება, კონსტრუქციული ძიებანი და ემპირული მოთხოვნილებები საგნისადმი. მხატვრული კონსტრუირების საფუძვლები ხალხურ შემოქმედებაში უნდა ვეძებოთ. ცნობილი დიზაინერის ჯორჯ ნელსონის აზრით, წარსულში “დიზაინერი მხოლოდ ინდივიდი კი არ იყო, არამედ ეს იყო გამოცდის, შერჩევისა და უარყოფის მთელი სოციალური პროცესი”. დღესაც დიზაინის პროდუქტი დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის შრომის ნაყოფია.

მატერიალურ კულტურულ ნამუშევრებში ვხვდებით ისეთი მაღალი ოსტატობის მაგალითებს, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ძალზე რთული ხდება ზღვრის დადგენა ხალხურსა და პროფესიონალურ ხელოვნებას შორის. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დღეს ჩვენ წარსულის ნიმუშებში ვეძებთ მხოლოდ მათ მხატ-

ვრულ ღირსებებს და ყურადღებას არ ვაქცევთ ფუნქციურ მნიშვნელობას. ეს ის ობიექტებია, რომლებიც მოითხოვენ კომპლექსურ შეფასებას. ეს კი შესაძლებელია მხატვრულ-კონსტრუქციული ანალიზის საშუალებით.

თანამედროვე საქართველოში არსებობს განასკუთრებით ფართო საშუალებები ხალხურ ოსტატთა შემოქმედებისთვის და მრავალსაუკუნოვანი ქართული დეკორატიული ხელოვნების კიდევ უფო განვითარებისა და სრულყოფისათვის.

ძირითად შემთხვევებში მანქანური წესით დამზადებულ იაფფასიან საქონელს კონკურენციას ვეღარ უწევდა ქართველი ხელოსნების მიერ შექმნილი მხატვრული პროდუქცია. ხალხური შემოქმედების მთელი რიგი დარგები დაკინინებას განიცდიდნენ. ქარხნული წესით დამზადებულმა დაჩითულმა და სხვადასხვა ბოჭკოებისგან მიღებულმა ერთფეროვანმა ქსოვილებმა შეზღუდეს ცნობილი ქართული ქარგული პროდუქციის დამზადება. ასეთივე ბედი ეწია ხალიჩებისა და ფარდაგების ქსოვას, ხელით ნაქსოვ საცალო (ტრიკოტაჟულ) ნაწარმს და სხვა.

მიუხედავად კონკურენციისა, მხატვრული ხელოსნობის თითქმის ყველა სახეობა განაგრძობდა და განაგრძობს არსებობას. კერძო სახელოსნოებისა და ცალკეულ ოსტატთა მიერ დამზადებული ნაწარმი თავისი მხატვრული გემოვნებითა და ცხოველმყოფელობით კვლავ ახარებდა და ახარებს ადამიანის თვალსა და გულს.

ჩვენი აზრით, ხალხური შემოქმედების შემდგომი განვითარებისა და გამოყენებითი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების შემნის ბაზას წარმოადგენს თანამედროვე მხატვრული მრეწველობა. სწორედ მხატვრულ მრეწველობაში უნდა მოხდეს პროფესიული ხელოვნების შერწყმა ხალხურ შემოქმედებასთან.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ხელოვნების საერთაშორისო ცენტრი. “ტრადიციული რეწვა საქართველოში” თბილისი, 2012.
2. “საერო და საეკლესიო გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები”. თბილისის ყოვლადწმინდა სამების ლავრა; ყოვლადწმინდა ლვთისმშობლის ხარების ტაძარი. თბილისი. 3-6 სექტემბერი, 2006.
3. კარაულაშვილი ვ., ქსოვის ხალხური წესები კახეთში, თბილისი, 2014.
4. გოგიჩაიშვილი ნ., ხელოვნება საქართველოში, თბილისი, 2009.
5. ბეზარაშვილი ც., ქართული ხალხური ტანსაცმელი, თბილისი, 1988.

**ოთარ გოგოლიშვილი**  
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი  
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი

**კულტურული ცენტრება ბათუმში 1878-1901 წლებში**

აჭარელს დიდი ჭირ-ვარამი გადაუტანია, რაც ძირითადად მრავალრიცხოვანი მტრის სისტემატიური შემოსევებით იყო გამოწვეული. აჭარისათვის განსაკუთრებით ძნელად ასატანი აღმოჩნდა დედა საქართველოსთან სამასწლიანი დაშორება, რამაც განაპირობა რელიგიის შეცვლა, განათლებისა და კულტურის დონის დაქვეითება, არადა მშველელი კარგაზანს არსაიდან ჩანდა. სამეფოებად და სამთავროებად დაქუცმაცებული საქართველო თავიდანვე დაეძებდა მშველელს.

მაგრამ დადგა ნანატრი დრო – 1878 წელი და აჭარა დაუბრუნდა საქართველოს. რუსეთ-თურქეთის ომმა ძირითადად აჭარას გადაუარა, რამაც სულ დააქცია ისედაც დაქუცმაცებული კუთხე. მაგრამ ახლად შემოერთებულ აჭარლებს მოძმე ქართველმა ძმური დახმარების ხელი გაუწოდა. იტყვიან “ძმა ძმისთვისაო”, ბევრ გაჭირვებაში მყოფმა ქართველებმა ყველაფერი გააკეთეს მოძმეთა დასახმარებლად. ამ საშვილიშვილო საქმის ორგანიზატორები იყვნენ ქართველი ერის სასიქადულო შვილები: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, იაკობ გოგებაშვილი, სერგეი მესხი, დიმიტრი ყიფიანი, გიორგი ყაზბეგი, დავით კლდიაშვილი. აჭარაში იგზავნებოდა სურსათ-სანოვაგე, ტანსაცმელი, ფული და სხვა საოჯახო საქონელი.

გარდა პირადი დახმარებისა, ფულის მოზიდვის მიზნით საქართველოს ყველა კუთხეში იმართებოდა საღამოები, თეატრალური წარმოდგენები და შემოსული თანხა აჭარაში იგზავნებოდა.

საუბედუროდ, ეკონომიური დახმარება საკმარისი არ იყო. ერთ დროს აყვავებული, განათლებითა და კულტურით გამორჩეულ კუთხეში საჭირო იყო განათლების სწრაფი აღორძინება. აჭარა დაბეჩავებული დაუბრუნდა საქართველოს. არ ფუნქციონირებდა არც ერთი სკოლა მშობლიურ ქართულ ენაზე, უცხო ენაზე სწავლა კი აჭარელი კაცისათვის გაუგებარი იყო. ეს სწორედ განჭვრიტეს ილია ჭავჭავაძემ, დიმიტრი ყიფიანმა, სერგეი მესხმა, გრიგოლ ვოლსკიმ, შერიფ ხიმშიაშვილმა, ხუსეინ და იბრაიმ აბაშიძეებმა და სხვ.

1881 წელს ბათუმში დააარსეს პირველი ქართული სკოლა, რომელიც ფეხბედნიერი აღმოჩნდა, რადგანაც ყოველწლიურად სკოლას სკოლა ემატებოდა. 1891-1909 წლებში აჭარაში უკვე ფუნქციონირებდა 6 სხვადასხვა ტიპის სკოლა, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში საეკლესიო სამრევლო სკოლებს, რომლებიც ძირითადად კერძო იყო. აჭარაში წერა-კითხვის უცოდინართა რიცხვი ყოველწლიურად მცირდებოდა. განათლების აღმავლობის პარალელურად, აჭარაში მიმდინარეობდა კულტურული აღორძინებაც.

1879 წლიდან ბათუმში ქართველი პროფესიული მსახიობების ძალისხმევით დაიწყო თეატრალური ცხოვრების განახლება, რამაც ხელი შეუწყო ერის

ისტორიული ბედუკულმართობით დარღვეული სულიერი მთლიანობის აღდგენას (კომახიძე, 1995:3-5).

ქართული თეატრის აღორძინება დაკავშირებულია ცნობილ ქართველ კომედიოგრაფ გიორგი ერისთავის სახელთან. 1850 წლის 2 იანვრის ქართულ სცენაზე წარმოდგენილი იქნა მისი ცნობილი კომედია “გაყრა”. ამ პერიოდიდან ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეს მტკიცედ მოჰკიდეს ხელი ცნობილმა ქართველმა საზოგადო მოღვაწეებმა.

1879 წლის გაზაფხულისათვის თბილისში ჩამოყალიბდა მუდმივი ქართული დასი, რომელმაც იმავე წლის ზაფხულში საქართველოს ქალაქებში (ქუთაისი, ფოთი, ბათუმი) რამდენიმე გასვლითი წარმოდგენა მოაწყო. დასში შედიოდნენ იმ დროისათვის ცნობილი მსახიობები: ვ.აბაშიძე, კ.ყიფიანი, ზ.მაჩაბელი, ნ.ჯორჯაძე, გ.ყიფშიძე, ავქ.ჭავარელი, მ.საფაროვა-აბაშიძე, მ.ყიფიანი, ბ.კორინთელი, ნ.გაბუნია და სხვები.

თეატრალური დასი ახალი უჩვეულო მოვლენა იყო ბათუმისათვის და მცირერიცხოვანი, მაგრამ ქართული კულტურის ერთგული ბათუმელი ინტელიგენცია სიხარულითა და ხელგაშლით შეხვდა მას (ჩხეიძე, 1959:131). პროფესიულ თეატრალურ ცხოვრებას აჭარაში საფუძველი ჩაეყარა მშობლიურ კერაზე ამ მხარის დაბრუნებისთანავე. ბათუმის პოლიცმაისტერის დურმიშხან უურულის ოჯახში, სადაც იკრიბებოდა ქართველი საზოგადოება – შესანიშნავი დიასახლისის – ქეთევანის ინიციატივით შეიქმნა სცენისმოყვარეთა წრე, რომელმაც დიდი კულტურული საგანმანათლებლო მისია იკისრა და 1879 წლის 8 (20) ივლისს პირველ წარმოდგენად დადგა – ზ.ანტონოვის “განა ბიძიამ ცოლი შეირთო?” გაზ. “დროების” ცნობით, მას ესწრებოდნენ ბათუმის წარჩინებული პირნი. ერთხმად ისმოდა დიდი მადლობა და თანაგრძნობა... “ახალ ქვეყანაში, ახალ ქართველებთან, პირველ ქართულ წარმოდგენას სკოლის გახსნის მიზნით, საკმარისი შთაბეჭდილება მოუხდენია” ამის გამო “ბევრისაგან ისმოდა თხოვნა, რომ ხშირად იყოს წარმოდგენაო”.

ბათუმს მაშინ რამდენადმე ვარგისი სათეატრო დარბაზი არ ჰქონდა. ამიტომ დასმა წარმოდგენა გამართა “სამოქალაქო სასწავლებლის ეზოში მდგარ ერთ შენობაში, რომელშიც ასიოდე მაყურებელი თუ დაეტეოდა”.

ამ ფაქტს დაემთხვა იმხანად 1879 წ. ივლისში ახლად აღდგენილი ქართული თეატრის გასტროლები ბათუმში. ქეთევან უურულის სცენისმოყვარეთა დასს უკვე იმდენად გაელვივებინა ინტერესი თეატრალური სანახაობისადმი, რომ ადგილობრივი საზოგადოება აღტაცებით შეხვდა ქართულ თეატრს (სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, 2008:569).

დავით კლდიაშვილი დიდი პატივისცემით იგონებს: დიდ დახმარებას უნევდა სკოლას ამ მხრივ ბათუმის პოლიცმეისტრის დურმიშხან უურულის მეუღლე ქეთევანი. ეს უკანასკნელი არა თუ ამ სკოლას უწყობდა ხელს, იგი იყო ბათუმის ქართველი საზოგადოების თავმომყრელი და სულისჩამდგმელი. მისი ოჯახი იყო სადაც თავს იყრიდნენ ქართველები: მას დიდი პატივისცემა ჰქონდა დამსახურებული ქართველობაში და გარეშეთა შორისაც. ბათუმში ჩამოსული ყველა ინტელიგენტი ქართველი მოვალედ რაცხდა თავს ამ ოჯახში მოსულიყო. ქეთევანმა დიდი დახმარება გაუნია დავითს ქართული ენის შესწავლაში. მისივე ხელმძღვანელობით მოამზადა დავითმა გიორგი ერისთავის კომედიის “გაყრა” მოქ-

მედი პირის გაბრიელის როლი, როცა პიესა სკოლის სასარგებლოდ იღებოდა. აქვე გაეცნო დავითი ქართველ არტისტებს: მარიამ საფაროვა-აბაშიძისას, სან-დრო ანდრონიკაშვილს, ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს, ალექსანდრე ყაზ-ბეგს და სხვებს. ამ უკანასკნელთან შემდგომი სიახლოვე და მეგობრული მიმო-წერაც ჰქონდა (ნოდაიდელი, 1962:27-28).

პრესის ცნობით, ბათუმის სცენისმოყვარეებს ერთი წლის შემდეგ, 1880 წლის 23 მარტს წარმოუდგენიათ მ.ტერ-გრიგორიანის ვოდევილი “ესეც შენი მა-ჭანკლობა” და ვ.აბაშიძის ვოდევილი “ცოლი თუ მინდა ეს არის”. გაზეთ “დროე-ბის” ცნობით (№70, 1880), წარმოდგენა რიგიანი ყოფილა და ხალხიც ბლომად დასწრებია. 1883 წლის 13 თებერვალს ითამაშეს გ.ერისთავის “გაყრა”. გაზეთ დროებაში (№39, 1883) ბათუმის ქართული სკოლის მასწავლებელი მ.ნათაძე დიდ მნიშვნელობას უხდიდა ქეთევან ჟურულს სკოლის სასარგებლოდ წარმოდგენის გამართვისათვის.

ამავე წლის 3 ივლისს ერთი სტუდენტის სასარგებლოდ წარმოდგენილი იყო აკ.წერეთლის ვოდევილი “ბუტიასა” და მ.ტერ-გრიგორიანის ვოდევილი “ესეც შენი მაჭანკლობა”. თბილისიდან ჩამოსულმა ალ.ყაზბეგმა დადგა ცოცხა-ლი სურათები “ვეფხისტყაოსნიდან” და თავისი ახალი პიესიდან “ქეთევან წამე-ბული” (ბუხნიკაშვილი, 1979:5-10).

1884 წელს ბათუმს საკუთარი თეატრის ხის შენობა აქვს. იგი მოთავსებუ-ლი იყო ე.ნ. “საოჯახო ბაღში”. ეს ბაღი დროის გასატარებელი ადგილი იყო (მას ფლობდა ვინმე ლამარა). აქ ჩამოდიოდნენ დასები სხვადასხვა ქალაქებიდან. ბა-თუმელმა მაყურებელმა ამ თეატრში იხილა ცნობილი ტრაგიკოსი მსახიობი, იტალიელი ერნესტი როსი. “საოჯახო თეატრმა” 1887 წლამდე იარსება.

1888 წელს ბათუმელი ვაჭარ ანანიევს (ანანიანს) თავის სახლში მოუწყვია თეატრი, რომელიც 60 მაყურებელს იტევდა. ამ შენობაში მართავდა სპექტაკ-ლებს ცნობილი ვასილევის დასი, რომელშიც ახალგაზრდა ლ.მესხიშვილი თამა-შობდა. ანანიევის თეატრმა ვერ გაუძლო “რკინის თეტრის” კონკურენციას და 1890 წელს დაიხურა.

“რკინის თეატრი” განთავსებული იყო დღევანდელი ცირკის ადგილზე. 1891 წელს თავისი რუსული დასის ჩამოყვანა დააპირა ანტრეპრენიორმა ტომ-სკიმ. მან შესაფერისი შენობა ვერ მონახა და გადაწყვიტა საკუთარი სახსრებით მოეწყო. იმ დროს ბათუმში, ახლანდელი ბარათაშვილის ქუჩაზე ვინმე ფრანგ მი-შოს ჰქონდა უზარმაზარი ფარლალა შენობა, რომელსაც რკინეულობის საწ-ყობად იყენებდა. ეს შენობა ტომსკიმ იჯარით აიღო და სახელდახელოდ თეტ-რად გადააკეთა. სამ თვეს მართავდა იგი თავისი დასის წარმოდგენებს ამ შენო-ბაში. ამის შემდეგ შენობა ასევე იჯარით აიღო ვექილმა იურკევიჩმა, შეალამაზა და წარმოდგენებისათვის აქირავებდა. შენობას “რკინის თეატრი” შეარქევეს, რადგან რკინისგან იყო აგებული, ხოლო შიგნიდან კი შეფიცრული იყო. დარბაზი 900-მდე მაყურებელს იტევდა. ამ შენობაში მართავდნენ წარმოდგენებს ბათუ-მის სცენისმოყვარენი და ჩამოსული მსახიობები პროფესიონალები (ბუხნიკაშ-ვილი, 1979:17).

1891 წლის მარტში ბათუმში კონცერტები გამართა ცნობილმა ამერიკელმა მომღერალმა ლუიზა ნიკიტამ. იმავე წლის პირველ წევარში ბათუმში კონცერ-

ტი გამართა ფრანგული ოპერის დასმა ცნობილი მომღერლის ანა ჟიუდიკის მონაწილეობით.

1892 წლის პირველ ნახევარში ბათუმში კონცერტი გამართა იტალიელმა მომღერალმა ევგენი ჯირალდინომ, მასთან ერთად კონცერტებში მონაწილეობდნენ ცნობილი მომღერალი ნ.ფიგნერი და პიანისტი ფელდტი (კომახიძე, 1996:146). 1893 წლის აპრილში გაიმართა ა. ანტონოვას საოპერეტო დრამატული დასის სპექტაკლი.

გამოჩენილი მომღერალი შალიაპინი (1873-1938) პირველი რუსი მომღერალია, რომელიც მიღანის ცნობილმა თეატრმა “ლა სკალამ” თავის სცენაზე მიიწვია და ევროპის განებრივებულ მაყურებელს საშუალება მისცა, დამტკბარიყვნენ მისი საუცხოო ხმით. შალიაპინი ადრევე ჩაერიცხა ვოლგისპირეთის ქალაქების კერძო და თვითმოქმედ პატარა დასებსა და წრეებში, როგორც გუნდის მომღერალი. 1892 წლის გაზაფხულზე დასი რომელშიც იგი მონაწილეობდა, ბაქოში ჩავიდა საგასტროლოდ. ამ პერიოდისათვის კლუბრევი საქართველოს ქალაქებში, მათ შორის ბათუმში გასტროლების გასამართვად საკუთარ დასს აყალიბებს, რისთვისაც მსახიობებსა და მომღერლებს დაეძებს. “მართალია, შენ მხოლოდ გუნდის მომღერალი ხარ და არა ცნობილი მსახიობი, მაგრამ მჯერა, შენი ხმა მოეწონება მას” – უთქვამს სემინიოვ-სამარსკის მეგობრისთვის. შალიაპინი მართლაც გამოცხადდა კლიუჩარევთან, იმდერა და გახდა საოპერო დასის წევრი. კლიუჩარევის დასმა გასტროლები საქართველოში ბათუმიდან დაიწყო. ეს მოხდა 1892 წლის ზაფხულში. მაშინ შალიაპინს ბათუმში შეუსრულებია ქურუმ ოროვეზოს პარტია იტალიელი კომპოზიტორის ბელინის პოპულარული ოპერიდან “ნორმა”. აღსანიშნავია, რომ ეს პარტია მან პირველად სწორედ ბათუმში იმღერა. 1892 წლის ზაფხულში შალიაპინმა ბათუმში ასევე პირველად შეასრულა კარდინალის პარტია ჰალევის ოპერაში “კარდინალის ასული” (ბექირიშვილი, 1978:23-24).

ბათუმში ტრადიციულად იმართებოდა სალამოები თუ თეატრალური წარმოდგენები საქველმოქმედო მიზნით. შემოსული თანხით ეხმარებოდნენ ბათუმის ქართულ სკოლას, ნიჭიერ და ღარიბ სტუდენტებს. ბათუმში არსებობდა წერა-კითხვის საზოგადოების სკოლა, მაგრამ იგი მეტად ღარიბი იყო და მოუწყობელი. მას ინახავდა წერა-კითხვის საზოგადოება. ხანდახან სკოლის სასარგებლოდ იმართებოდა წარმოდგენა, მაგრამ აქედან ძალზე ცოტა სახსრები შემოდიოდა. ამის დასაძლევად და სკოლის გასაღონიერებლად ვოლსკიმ და მესხმა გადაწყვიტეს, ყოველწლიურად 14 იანვარს, ნინობას, სასწავლებლის სასარგებლოდ განსხვავებული საღამოს გამართვა. პირველი საღამო არაჩვეულებრივი რამ იყო ბათუმისათვის. თითქმის სამი თვე დასჭირდა მის მოწყობას, მაგრამ შრომას ტყუილა არ ჩაუვლია. საღამომ დიდებულად ჩაიარა. ვეებერთელა საზოგადო საკრებულოს დარბაზი ზღაპრულად იყო მორთული. ელექტრონი, რაც იმ დროში იშვიათი იყო, უხვად ანათებდა მთელ საკრებულოს. საკონცერტო განყოფილება, რომელიც წინ უძლოდა საღამოს, შესამჩნევად იყო შემდგარი თბილისიდან მოწვეული ძალებით. ცალკე იყო მოწყობილი აზიური დარბაზი, საღაც თარზე უკრავდა განთქმული მეთარე აბდულ-ბალი თავისი ამხანაგებით. საღამოზე მოწვეული იყო საყვარელი მგოსანი აკაკი წერეთელი, რომელსაც სადგურზე დახვდა ქართველობა და რომელიც, გამოჩნდა თუ არა ვაგონის კარებში, აუარე-

ბელმა ხალხმა აღტაცებით შესძახა მქუხარე “ვაშა” და დიდის ამბით მიაცილა ეტლამდის. აკაკიმ საღამოზე წაიკითხა თავისი ლექსები და, რაღა თქმა უნდა, დიდად აღაფრთოვანა ხალხით გაჭედილი დარბაზი. ლამაზი, შნორიანი წარმოსა-დეგი პოეტი თავისი ტებილი ხმით, მომლიმარი სახით, მომხიბლავი შეხედულე-ბით, მართლადა საყვარელი იყო და ყველას თავი მოგვაწონა მისით იმ უცხოე-ლებთან, რომლებიც მრავლად დაესწრენ საღამოს. საღამომ დიდი ფული შემო-იტანა – სამი ათასზე მეტი და დიდი შთაბეჭდილებაც დატოვა. თოთხმეტი იან-ვრის საღამო, ნინობა – მაცოცხლებელ წყაროდ შეიქმნა სასწავლებლისათვის, გაჭირვებიდან გამოიყვანა და ფეხი მოამაგრებინა (კლდიაშვილი, 1984:53-54).

ნინობის დღესასწაულის დ. კლდიაშვილისეულ აღნერილობას გარკვეუ-ლად ავსებს გაზეთ ”ივერიის“ კორესპოდენტი, რომელიც პირადად ესწრებოდა საღამოს. გაზეთში გამოქვეყნებულ კორესპოდენციაში იგი წერდა: “არტის-ტულმა საღამომ არისტოკრატულად ჩაიარა, ძალიან ასიამოვნა საზოგადოება. მ. ძნელაძის პატარა, მაგრამ ხელოვნურად შემუშავებული ხმით და ლადო მეს-ხიშვილმა, კოტე მესხმა თავიანთი სცენებით, ცეკვის დროს გურულ მემუსიკეთა სიმღერამ და ფერხულმა დიდი ქება გამოიწვია საზოგადოებაში, მეტადრე უც-ხოელებში”.

სხვათა შორის, კორესპოდენტი იმედს გამოთქვამდა, ამიერიდან ნინობა ყოველ წელს აღინიშნებაო. მართლაც, 14 იანვრის დღესასწაული ბათუმში შემ-დეგაც არაერთხელ იზეიმეს. მასში სხვადასხვა დროს, მონაწილეობდნენ ქარ-თული ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი: ლადო მესხიშვილი, მელიტონ ბა-ლანჩივაძე, გიორგი არადელი-იშხნელი, ფილიმონ ქორიძე, ელისაბედ ჩერქეზიშ-ვილი, კოტე მესხი, ვასო აბაშიძე, ზაქარია გომელაური, ნ.გოგიაშვილი, ა.ჯაყე-ლი, მიხეილ კავსაძე და მისი გუნდი, ნატო გაბუნია-ცაგარელი, ალექსანდრე წუ-ნუნავა, ვალერიან გუნია და სხვ.

XIX საუკუნის 90-იან წლებში ბათუმში სცადს პროფესიული თეატრის და-არსებაც. საქმის მოსაგვარებლად თბილისიდან ჩამოვიდნენ ახალგაზრდა თეატ-რალები (დ.რჩეულიშვილი, ი.მჭედლიშვილი, შ.საფაროვი და სხვა). მათ შეადგი-ნეს რეპერტუარი, რომელშიც დასადგმელად შეარჩიეს აკ.წერეთლის “კინტო”, ავქ.ცაგარელის “ონბაზი”, ერისთავის “სამშობლო”. 1891 წ. 27 ოქტომბერს მათ ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა მონაწილეობით კიდეც გამართეს პრემიერა (წარმოადგინეს აკ.წერეთლის “კინტო”), ნოემბერში და 26-29 დეკემბერს რამ-დენჯერმე წარმოადგინეს სპექტაკლები, მაგრამ მომდევნო წლიდან დასს აღარ განუახლებია დადგმები და საქმეც ამით დამთავრდა. პროფესიული თეატრის არსებობისათვის, როგორც ჩანს, იმხანად ნიადაგი ჯერ კიდევ არ არსებობდა (სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, 2008:57).

ბათუმში ბიბლიოთეკისა და წიგნსაცავის დაარსების მოთავეებად, იმ დროისათვის ბათუმში ახლადგახსნილი სკოლის მასწავლებლები, სასიქადულო ქართველი მწერალი დავით კლდიაშვილი, მიხეილ შარაშიძე და ტერენტი წერე-თელი გვევლინებიან. ამის დადასტურებაა აღნიშნულ პირთა მიერ 1895 წლის 28 დეკემბრით დათარიღებული წერილი ქ.შ.ნ. გამგეობისადმი. წერილის ავტორები გამგეობას თხოვდნენ დახმარებას სკოლის შენობაში ყველასათვის ხელმისაწ-ვდომი იაფფასიანი საჯარო ბიბლიოთეკის გასახსნელად, შემოვიდა 600 მანეთი. იქვე მოცემულია ცნობა ბიბლიოთეკის დაარსების განუხორციელებელი ცდის

შესახებ და ცნობა იმის შესახებაც, რომ ვინმე ქ.ნ. გურსკის ჰქონია ბიბლიოთეკა გახსნილი და იგი 1894 წ. დამწვარა.

აღნიშნული წერილი გამგეობამ განიხილა 1896 წლის 10 იანვრის სხდომაზე და სკოლასთან სახალხო საჯარო ბიბლიოთეკის გახსნა მიზანშეწონილად ცნო. 1896 წელს საქალაქო სასწავლებელთან გაიხსნა პირველი ბიბლიოთეკა, რომლის ფონდის შექმნაში აქტიური მონაწილეობა მიიღო საქართველოსა და რუსეთის მოწინავე საზოგადოებამ. ბიბლიოთეკას წიგნები გამოუგზავნა ლევ ტოლსტოიმ.

1897-1898 წლებში “კვალის” მიერ მრავალი კორესპოდენციის გამოქვეყნებამ საქმეს ვერ უშველა და ადვილი შესაძლებელია ეს საქმე კიდევ რამდენიმე წლით დაგვიანებულიყო, მაგრამ ბათუმში ბიბლიოთეკის გახსნას სათავეში ჩაუდგნენ “მესამე დასელები” და მოახერხეს ქალაქში საჯარო ბიბლიოთეკის გახსნა – იგონებს დ.კლდიაშვილი თავის მემუარულ ნაწარმოებში “ჩემი ცხოვრების გზაზე”. სამწუხაროდ, მოგონების ავტორი თარიღს არ ასახელებს, მაგრამ ამ ხარვეზს ავსებს გაზეთი “კვალი”, რომელიც ბეჭდავს მოკლე კორესპოდენციას, სადაც მითითებულია, რომ გასულ კვირაში აკურთხეს პირველი სახალხო ბიბლიოთეკა ბაზრის ახლოს და მას ძალიან ბევრი მკითხველი ეხვევა. ბიბლიოთეკის გახსნას წინ უძლოდა 1894 წლიდან მოყოლებული, ენერგიული ზრუნვა ქალაქის მოწინავე საზოგადოებისა. განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა ინტელიგენციის საერთო კრება, რომელიც 1899 წლის ოქტომბრის დასაწყისში იქნა მოწვეული და მიეძღვნა ბიბლიოთეკის დაფუძნებას. კრება, რომელსაც თავმჯდომარეობდა ბიბლიოთეკის დაარსების ინიციატორი ნინო ქორიძე, მოწვეული იქნა ქართული სკოლის დარბაზში. იმავე წლის 31 ოქტომბერს სხდომაზე კრებამ ბიბლიოთეკის წევრებად მიიღო 105 ხელმომწერი. ბიბლიოთეკის მზრუნველად არჩეული იქნა ნ.ქიქოძე. წევრებად – ანა სოლორაშვილი, ეფრ.საბაევა, ფ.მგელაძე, ა.ჩხაიძე, მ.ცეცხლაძე, ნ.გაბუნია, გ.ტუსკია (კომახიძე, 1996:190). 1900 წლის მარტში ბათუმში გაიხსნა სახალხო ბიბლიოთეკა, რომელიც შემდეგ საჯარო ბიბლიოთეკად გადაკეთდა.

1894 წლის 8-9 მაისს თბილისის დრამატული დასის მსახიობებმა წარმოადგინეს ვ.გოთუას “და-ძმა” და ერისთავის “სამშობლო”. ამავე წლის ივნისსა და ივლისში სამი კონცერტი გამართა ი.რატილის გუნდმა.

1895 წლის 25 მაისს ი.რატილს კვლავ გაუმართავს კონცერტი ბათუმის სკოლის სასარგებლოდ. ამჯერად ერთი კვირით ადრე ჩამოსულა ბათუმში, ადგილობრივი ახალგაზრდობისაგან შეუდგენია გუნდი და მოუმზადებია სიმღერები.

1897 წლის 27-29 ივნისს ბათუმში კონცერტი გამართა სანდრო კავსაძის მომღერალთა გუნდმა.

1898 წლის 9-10 იანვარს ბათუმს ეწვია ქუთაისის დრამატული დასი ლადო მესხიშვილის ხელმძღვანელობით. დასმა წარმოადგინა გენგოფერისა და ბრონ-ზინერის დრამა “ბოშა ქალი ზანდა” და შექსპირის “მეფე ლირი”.

ამავე წლის 14-15 მაისს ბათუმში კვლავ ქუთაისის დასს გაუმართავს წარმოდგენები. წარმოუდგენიათ დიუმას დრამა “ედმუნდ კონი” და ვ.კარეევის დრამა “ცხოვრების გმირი”. მეორე წარმოდგენა საქველმოქმედო მიზნით ყოფილა გამართული. ქუთაისის დასი 1899 წელს კვლავ ესტუმრა ბათუმს და 21 თებერვალს წარმოადგინა დ.ერისთავის “სამშობლო”.

დროის შესაფერისი თეატრის შექმნის მიზნით, ბათუმის მუშები თბილისის მუშების მსგავსად მოიქცნენ. თბილისში 1893 წლიდან უკვე არსებობდა მუშების მიერ შექმნილი სახალხო თეატრი, რომელშიც თვით მუშები იღებდნენ მონაწილეობას და საგანგებოდ შერჩეულ პიესებს დგამდნენ. ბათუმის მუშებმა 1901 წელს დააარსეს სცენისმოყვარე მუშათა დრამატული წრე, რომლის მოთავე იყო მუშა მოსე წეროძე. სცენისმოყვარულთა წრეში შედიოდნენ მუშები და მათი ოჯახის წევრები: მაგდანა მელაძე, პელაგია სიხარულიძე, ნატალია კირთაძე, ირინე ქორიძე, მინადორა გორგილაძე, ედუკია ფირცხალაშვილი, ევგენია სოლორაშვილი, სილოვან ივანიაძე, მათე გორგილაძე, ილიკო მანჯგალაძე, ილიკო მგელაძე, სანდრო აბზიანიძე, გერონტი ტუსკია, ელისო ლომინაძე, დომენტი ვა-დაჭკურია, ილარიონ დარახველიძე და სხვანი (ბუხნიკაშვილი, 1979:29).

აჭარაში განათლებისა და კულტურის აღორძინების საქმე უშუალოდ და-კავშირებულია ქართველ მამულიშვილთა თავგამოდებულ შრომაზე. თუ არა ილია ჭავჭავაძე, დავით კლდიაშვილი, ლუკა ასათიანი, გრიგოლ ვოლსკი, ივანე მესხი, სერგეი მესხი, ზაქარია ჭიჭინაძე, ივანე ანდრონიკაშვილი, მემედ აბაშიძე, გულო კაიკაციშვილი, ჰაიდარ აბაშიძე, აბდულ მიქელაძე და სხვანი, ნარმოუდ-გენელია, თუ როგორ წარიმართებოდა ბათუმში და მთლიანად აჭარაში კულტურული საგანმანათლებლო მუშაობა. ამიტომაც მათ მიერ გაწეული პატრიოტულ საქმეთა წარმოჩენის გარეშე სრული წარმოდგენა ვერ შეგვექმნება ბათუმში განათლებისა და კულტურის აღორძინების საქმიანობაზე (კომახიძე, 1996:64).

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ბექირიშვილი ი., აჭარის სტუმრები, ბათუმი. 1978.
2. ბუხნიკაშვილი გ, ბათუმის თეატრი, ბათუმი, 1979.
3. კლდიაშვილი დ., ჩემი ცხოვრების გზაზე, ბათუმი. 1984.
4. კომახიძე თ., აჭარის მოამაგენი. ბათუმი. 1995.
5. კომახიძე თ., ქალაქ ბათუმის განათლებისა და კულტურის ისტორიის საკითხები. ბათუმი. 1996.
6. ნოლაიდელი ნ., დავით კლდიაშვილი ბათუმში. ბათუმი, 1962.
7. ჩემი ჯ., ბათუმი. ისტორიული ნარკვევები, ბათუმი. 1969.
8. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III. ბათუმი, 2008.

## ერმილე მესხია

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

### ინტერაქტიული პროექტები ბათუმის მუზეუმში

ყველა ეპოქაში მუზეუმის ერთ-ერთ ძირითადი მიმართულება საგანმანათლებლო მუშაობა იყო. ამჟამადაც იგი აღარ მოიაზრება მუზეუმის მისი როგორც დამატებითი სეგმენტი, არამედ საგანმანათლებლო საქმიანობამ ძირითადი ფუნქცია შეიძინა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან სახელმწიფო დონეზე დადგა მუზეუმის საგანმანათლებლო ფუნქციის მნიშვნელობა. 1952 წელს ბრუკლინში გამართულ საერთაშორისო სემინარის ერთ-ერთი ძირითადი თემა მუზეუმის საგანმანათლებლო მისია იყო (გედევანიშვილი, 2010:5).

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში მსოფლიოში მოზღვავებული ინფორმაციისა და ტოტალური ვიზუალიციის პროცესებმა ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა მუზეუმები (Салтанова, 2010:136). დაინტ მუშაობის ახალი მეთოდებისა და ფორმების ძიება. მუზეუმებში დამკვიდრდა დამთვალიერებელზე ორიენტირებული პროექტების მომზადების პრაქტიკა.

უცხოეთში საგანმანათლებლო დაწესებულებების ჯგუფები შეადგენს მუზეუმის დამთვალიერებელთა 15-25%-ს (ბ. ლორდი, გ. ლორდი, 2006:156). ჩვენში ეს სტატისტიკა ოდნავ მეტია და საშუალოდ შეადგენს 30%-ს (სხვადასხვა მუზეუმში არის მეტი ან ნაკლები). ამიტომ მუზეუმის საგანმანათლებლო პოლიტიკის ძირითადი ობიექტი იყო და რჩება საგანმანათლებლო დაწესებულებები. სწორედ მოსწავლეთა და სტუდენტთა კონტინგენტის ინტერესებია, პირველ რიგში, გათვალისწინებული მუზეუმის საგანმანათლებლო პროექტების მომზადებისას. სასწავლო დაწესებულებების საგანმანათლებლო პროგრამებში მუზეუმის ჩართვა ცოდნისადმი მეტ ინტერესს აღუძრავს მოსწავლესა და სტუდენტს, რაც, თავის მხრივ, ზრდის სწავლების ხარისხს.

თუმცა სამუზეუმო განათლება არ გულისხმობს მხოლოდ პავშვებისათვის, მოსწავლეებისა და სტუდენტებისათვის მომზადებულ რაიმე კონკრეტულ კურსს, სამუზეუმო განათლება განიხილება მუზეუმის, როგორც სოციალურ სტრუქტურაში არსებული საზოგადოებრივი დაწესებულებების ნაწილი. სამუზეუმო განათლება უფრო ფართო მასშტაბსა და ახალ მნიშვნელობას იძენს, ვინაიდან „საგანმანათლებლო საქმიანობის არენა სასწავლო ოთახი კი არ არის, არამედ მთელი მუზეუმი“ (Музейная педагогика за рубежом, 1997:14).

როგორც უცხოელი პარტნიორების გამოცდილება ცხადყოფს, საგანმანათლებლო პროგრამების მომზადების დროს აქცენტი უნდა გაკეთდეს ისეთი ტიპის პროგრამებზე, სადაც დამთვალიერებელი აქტიურად იქნება ჩართული პროგრამაში (Музейная педагогика за рубежом, 1997:15). რა თქმა, უნდა, ასეთი ტიპის პროგრამების მომზადება შესაბამის კვალიფიკაციას, ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვს.

მსოფლიოს დიდი მუზეუმების გამოცდილების გათვალისწინებით, აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის, ბათუმის ხელოვნების მუზეუმის, არქეოლოგიის მუზე-

უმის, ძმები ნობელების სახელობის ბათუმის ტექნოლოგიური მუზეუმისა და გონიოს მუზეუმ-ნაკრძალის თანამედროვე საგანმანათლებლო პროექტებში სწავლების სხვადასხვა მეთოდებთან ერთად აქტიურად გამოიყენება ინტერაქტიული სწავლების ფორმები, რომლებიც ორიენტირებულია არა მარტო ცოდნაზე, არამედ უნარ-ჩვევების გამომუშავებაზეც.

სამუზეუმო შემეცნებით, სახალისო და გასართობ ინტერაქტიულ სწავლებაში, ტრადიციულისგან განსხვავებული ფუნქციები აქვს მოსწავლეს (სტუდენტს), იგი უბრალო დამთვალიერებლის ან მსმენელის როლში კი არ გამოდის, არამედ აქტიურად არის ჩართული სამუზეუმო საგანმანათლებლო პროექტში. ასეთი გზით მიღებულ ცოდნას პიროვნული აღმოჩენის ან პიროვნული მიხედრის მახასიათებლები გააჩნია და ამ გზით ზრდის მასალის გაგებისა და სიმყარის დონეს. მუზეუმმცოდნე აღმოჩენის პირობებს ქმნის, მოსწავლე აკეთებს აღმოჩენას.

მაგალითად, ბათუმის არქეოლოგიურ მუზეუმში გაიხსნა „საბავშვო არქეოლოგიის ოთახი“, რომელიც გათვალისწინებულია ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების მოსწავლეებისათვის. პროგრამის მიზანია მოსწავლე აზიაროს არქეოლოგის საინტერესო პროფესიას, განუვითაროს მას შემოქმედებითი კვლევისა და ანალიზის უნარ-ჩვევები. წლის წებისმიერ დროს მოსწავლეებს შესაძლებლობა აქვთ, მონანილეობა მიიღონ იმიტირებულ არქეოლოგიურ გათხრებში, გაეცნონ სხვადასხვა პერიოდის ამსახველ ნივთიერი კულტურის ძეგლებს და მოამზადონ თემები სასკოლო შემოქმედებითი კონფერენციებისათვის. მუზეუმში გამოყოფილია დარბაზი ბავშვებისათვის, სადაც ისინი თავადვე „ატარებენ არქეოლოგიურ გათხრებს“. ეს არის, ერთის მხრივ, გასართობი და, ამავე დროს, შემეცნებითი თამაში. არქეოლოგიურ „ძიებებს“ მოსდევს ისტორიული ექსკურსი „აღმოჩენილი“ ნივთების შესახებ ([www.bam.ge](http://www.bam.ge)). ძველი ჩინური ანდაზა: „მოვისმინე – დამავიწყდა, დავინახე – დავიმახსოვრე, გავაკეთე – გავიგე“, – ზუსტად ასახავს არქეოლოგიის მუზეუმში ინტერაქტიული სწავლების პრინციპებს.

ინტერაქტიული სწავლების მეთოდებზეა აგებული ბათუმის არქეოლოგიის მუზეუმის სხვა საგანმანათლებლო პროექტები: „მეთუნეობა კოლხურ კულტურაში“, „კერამიკა და ქიმიის საიდუმლოებანი“, „მასტერ-კლასები კერამიკის სახელოსნოში“, „შეგვირდი კერამიკულ სახელოსნოში“, „სამკაულის ხელოვნება“ და სხვა.

განსაკუთრებით ყურადღება გვინდა შევაჩეროთ ინტერაქტიულ პროექტზე „სამკაულის ხელოვნება“. პროექტი, სხვა პროგრამების მსგავსად აგებულია პრინიპზე: სწავლება-შემეცნება-გააზრება-შესრულება.

პროგრამის მონაწილეები ათვალიერებენ მუზეუმის ოქროს ფონდში დაცულ საიუველირო ხელოვნების უნიკალურ ნიმუშებს; გაეცნობიან ცვარას, ინკუსტაციის, ფილიგრანის ტექნიკებს; დაათვალიერებენ და შეისწავლიან (ჩანახატების შესრულებით, ფოტოების გადაღებით) დიდ საექსპოზიციო დარბაზში წარმოდგენილ კერამიკის, ქვის და მინისგან დამზადებულ მძივებს, რის შემდეგაც გაიმართება სახალისო საგანმანათლებლო-შემეცნებითი, შემოქმედებითი აქტივობები: მოსწავლეები, სურვილისამებრ, შეძლებენ ჩანახატებისა და მათ მიერ გადაღებული ფოტოების დახმარებით, კერამიკული სახელოსნოს ხელმძღვანელის მითითებით, საკუთარი დიზაინით შექმნან სამკაულის ესკიზე-

ბი ან მასალაში შეასრულონ სამკაულის ასლები. პროექტის დასასრულს საუკეთესო ნამუშევრები (დიზაინის ესკიზები) გადაირჩევა, მასალაში შესრულებული კი გამოიწვება და მოეწყობა გამოფენა, რის შემდეგაც ნამუშევრები გადაეცემა ავტორებს (ბათუმის არქეოლოგის მუზეუმი, [www.bam.ge](http://www.bam.ge)).

ბათუმის მუზეუმების საგანმანათლებლო პროგრამების მომზადებაში მუზეუმის სპეციალისტებთან ერთად მონაწილეობენ საგანმანათლებლო დაწესებულებების პედაგოგები. მუზეუმები ამ მიზნით აწყობენ სასწავლო გეგმასთან დაკავშირებულ სპეციალურ თემატურ გამოფენებს, რომლებშიც ჩართული არიან სკოლის პედაგოგები.

მოწინავე მუზეუმების გამოცდილებით დადასტურებულია, რომ ის მუზეუმები აღწევენ წარმატებებს და არ განიცდიან დამთვალიერებელთა სიმცირეს, რომლებიც მუშაობის ყველა ხერხსა და ფორმას იყენებენ აქტივობის გასაზრდელად.

თანამედროვე ტექნოლოგიები საშუალებას გვაძლევს სამუზეუმო ლექციას სრულიად განსხვავებული სახე შევძინოთ, ვიდრე ეს იყო ჯერ კიდევ რამდენიმე ათეული წლის წინათ. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ აჭარის ხელოვნების მუზეუმი. დაწესებულებას გააჩნია სალექციო სივრცე მუზეუმის საგამოფენო დარბაზსა და გალერეაში (მუზეუმს დამატებით გააჩნია სალექციო და საგამოფენო ფართი სარდაფში, რომლის კეთილმონაციის შემთხვევაში სხვა ტიპის პროექტების განხორციელებაც იქნება შესაძლებელი). მუზეუმი უზრუნველყოფილია ტექნიკური საშუალებებითა (პროექტორი, კომპიუტერი, ეკრანი, გახმოვანების აპარატურა) და მუსიკალური ინსტრუმენტით (როიალი), რაც ყველა პირობას ქმნის თანამედროვე კულტსაგანამანათლებლო პროექტების განსახორციელებლად.

მუზეუმის დარბაზში ლექციებსა და მასტერკლასებს ატარებენ როგორც პროფესიონალებისათვის (მაპროფირებელი უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტებისათვის, ისტორიკოსების, ფილოლოგების, ფილოსოფოსებისა და ხელოვნებათმცოდნეებისათვის), ასევე პროექტის თემატიკით დაინტერესებული სხვა პროფესიის მოქალაქეებისათვის). ლექტორიუმების პროგრამაში ჩართულია ექსკურსი მუზეუმის ექსპოზიციან, საუბრები სპეციალისტებთან, დისკუსიები, რასაც ზოგჯერ თან ერთვის მუსიკალური შესვენება და ა.შ. ერთობ საინტერესოა მოსწავლეთა მიერ მუზეუმის „გაცოცხლებული ექსპონატები“ (სახვითი ხელოვნების პერსონაჟები), რომლებიც, გარდა სცენიური დატვირთვისა, შემცნებით ხასიათს ატარებს. მოსწავლეები სწავლობენ „მხატვრის გმირებს“ და ახდენენ კოსტიუმირებულ ინსცენირებას ([www.adjaraartmuseums.ge](http://www.adjaraartmuseums.ge)).

მსგავსი შინაარსის სწავლებისა და მოქმედების პრინციპებს შეიცავს ხელოვნების მუზეუმთან არსებული ბავშვთა საკვირაო არტ-სტუდიის მიერ მომზადებული სპეციალური პროგრამები: „ფიროსმანი და ბავშვები“, „ლუვრის კალგორატია“, „ფრანგული ესტამპი“, „პარიზის სპლინი“, „გაცოცხლებული გალერეა“ (ცნობილ მხატვართა ნაწარმოებების მიხედვით გაცოცხლებული კოსტიუმის ისტორია), „პოლ სეზანის საიუბილეო საღამო“, „კავკასია ჩვენი სახლი“ – საერთაშორისო არტ ფესტივალი და სხვა.

ინტერაქტიული პროექტების განხორციელება შესაძლებელია სხვადასხვა დაწესებულების ერთობლივი მონაწილეობითაც. საკმაოდ ხშირად მონათესავე

სტუდიები და კლუბები ერთიანდებიან სამუზეუმო ცენტრებში, რომლის ფარგლებში ტარდება კონკურსები, ვიქტორინები, ოლიმპიადები, სხვა შემეცნებითი და სახალისო-გასართობი ინტერაქტიული პროექტები. ისინი უზრუნველყოფენ მონაწილეების მიერ სამუზეუმო ექსპოზიციების დათვალიერებას, სპეციალურ საუბრებს და თეორიული ცოდნის გამყარებას შემოქმედებითი აქტივობებით.

ასეთი ტიპის პროექტებს ხშირად ახორციელებს აჭარის სახელმწიფო მუზეუმი. გამოფენის პროგრამაში მხატვრებთან და ხელოვნებათმცოდნეებთან ერთად ჩართული არიან მუსიკოსები, ზოგჯერ ვოკალისტები, მსახიობები, გამოიყენება ტექნიკური საშუალებები, რაც უფრო მეტ ეფექტს და მნიშვნელობას ანიჭებს გამოფენას.

კულტურულ-სგანამანათლებლო მუშაობის ინტეგრალური ფორმები ფართოდ გავრცელებულია ბათუმის სამუზეუმო პრაქტიკაში. მუშაობის სასურველი ფორმის არჩევით მუზეუმები უფრო მეტად ითვალისწინებენ თავისი (რეალური და პოტენციური) აუდიტორიის ინტერესებს და უზრუნველყოფენ უკუკავშირს მუზეუმსა და დამთვალიერებელს შორის.

სამუზეუმო პრაქტიკაში გხვდება მუშაობის ისეთი ფორმა, როგორიცაა საგანმანათლებლო და სამუზეუმო დაწესებულებების მიერ ერთობლივი ინტერაქტიული პროექტის მომზადება. მაგალითად, აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის ზოოლოგის განყოფილებამ შექმნა პროგრამა, რომელშიც ინტეგრირებულია ხელოვნების ისტორია (პრეისტორიული ეპოქის გამოქვაბული, ადამიანი, კედლებზე ცხოველების ნახატები), რომლის ამოსავალია ცხოველების კოლექცია, საუბრები მათ შესახებ და მოსწავლეების აქტივობა სხვადასხვა სახალისო შემეცნებითი-გასართობი ფორმებით ([www.adjaraartmuseums.ge](http://www.adjaraartmuseums.ge)).

მუზეუმის საგანმანათლებლო პროგრამებში: „ვიცოდეთ ჩვენი წარსული“, „მხატვარი და ნატურმორტი“, „ნორჩი გიდი“, „შემეცნებითი თამაშები“, „ძველი ჩემოდანი“, „მიუჩინე ადგილი“, „მომავალი მკვლევარი“, „შემეცნება ნივთით“, „მუზეუმში დაცული ფრინველები“, „ისტორიული კოლხეთი“ და სხვა, კარგად არის გამოყენებული მუზეუმის ფონდების დათვალიერებაზე, შემეცნებასა და მოქმედებაზე ორიენტირებული მეთოდები, რაც ინტერაქტიული სწავლების თანამედროვე ფორმებს შეიცავს და ხელს უწყობს მოსწავლეებში შემოქმედებითი აზროვნებისა და უნარების განვითარებას.

მუზეუმის სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფებისთვის გამიზნული საგანმანათლებლო პროექტები სულ უფრო მეტად იწვევს საგანმანათლებლო დაწესებულებების დაინტერესებას. ინტერაქტიული პროექტებისადმი ინტერესს იჩენენ სხვა ასკობრივი ჯგუფის დათვალიერებლებიც, ვინაიდან ასეთი ტიპის პროექტები მათი წარმოსახვის უნარის სტიმულირებას ახდენენ. საგანმანათლებლო პროგრამების წარმატებამ და უფრო ახალგაზრდა აუდიტორიისთვის მათმა მიმზიდველობამ შეიძლება მთელს ოჯახს აღუძრას მუზეუმის დათვალიერების ინტერესი ან ცნობისმოყვარეობა (დ. კონსტანტინოსი, ნ. კონსტანტინოსი, ლ. ცომბანოლლუ, 2005:51).

განსაკუთრებით სკოლის ასაკში, მსგავსი ტიპის პროექტებში აქტიური მონაწილეობით, გარდა დამატებითი ცოდნის მიღებისა, მოსწავლეს ბავშვობიდანვე უყალიბდება მუზეუმისადმი ინტერესი და მისი პოტენციური დამთვალიერებელი ხდება.

რაც მთავარია, ინტერაქტიული სწავლების მეთოდებზე აგებული საგანმანათლებლო პროექტი:

- ✓ ხელს უწყობს აღქმის, გააზრების, გაცნობიერებისა და ათვისების პროცესის ინტენსიფიკაციას;
- ✓ ცოდნის შემოქმედებითად გამოყენებას კონკრეტული პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტის პროცესში;
- ✓ აყალიბებს ნდობის ატმოსფეროს მუზეოლოგსა და დამთვალიერებელს შორის;
- ✓ ზრდის ძიების პროცესში ჩართვის მოტივაციას და აძლევს მოსწავლეს/სტუდენტს შემდგომი დაკვირვების/კვლევის, კონკრეტული ქმედების ემოციურ ბიძგს;
- ✓ აყალიბებს საკუთარი ხედვის, პრობლემათა გადაწყვეტის საკუთარი გზების ძიების მოთხოვნილებებს.

პროექტის სცენარის მიხედვით განხორციელებული როლური თამაში კი მოსწავლეს საშუალებას აძლევს, თავად იყოს არა პასიური დამთვალიერებელი, არამედ პროექტის მონაწილე.

მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ, რომ სამუზეუმო საგანმანათლებლო პროექტის მართვისას, ორგანიზაციული თვალსაზრისით, მუზეოლოგი არა ხელმძღვანელის, არამედ კურატორის, ფასილიტატორის ფუნქციებით სარგებლობს.

ამ ტიპის პროექტების განხორციელების გამოცდილებამ გვაჩვენა, რომ დამთვალიერებლები გაცილებით უკეთ ართმევენ თავს პრობლემის მართვას, როდესაც თავად გეგმავენ შესასრულებელ სამუშაოს და საკუთარი გამოცდილებების საფუძველზე ახდენენ მიღებული შედეგების შეფასებას. ინტერაქტიული მეთოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპი ხომ ისაა, რომ დათვალიერებისა და ცოდნის შეძენის პროცესი მიმართულია არა ზემოდან ქვემოთ – მუზეოლოგიდან დამთვალიერებლისკენ, არამედ, პირიქით.

პროექტზე დაფუძნებული ობიექტის ჩვენებისა და ახსნის ერთ-ერთი უმთავრესი მიღწევა სწორედ ინტერაქტიულობის მაღალი ხარისხია. დამთვალიერებლის გააქტიურება და ძიების პროცესში მათთვის დამოუკიდებლობის მინიჭება, ერთი მხრივ, ზრდის მათ პასუხისმგებლობას და ამასთანავე, დამთვალიერებელს უვითარებს თანამშრომლობით, კვლევით და ანალიზურ უნარებს. ისინი არჩევანის გაკეთებას და გადაწყვეტილების მიღებას სწავლობენ. ამდენად, პრობლემის მართვა, პროექტის დიზაინი და კვლევა-ძიების პროცესის სადაცემი მათ ხელშია. საბოლოო ჯამში, ყოველივე აღნიშნული მოსწავლეებსა და სტუდენტებს სოციალურ, ემოციურ, ესთეტიკურ, კოგნიტიურ უნარებს (ანალიტიკური აზროვნება, კრიტიკული მსჯელობა ფაქტებითა და არგუმენტებით, დისკუსიაში მონაწილეობა, რეცენზიის წერა), ფიზიკურ და მორალურ მხარეებს უვითარებს.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ნ. გედევანიშვილი, განათლება და მუზეუმი, თბ., 2010.
2. ბ. ლორდი, გ. ლორდი, სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბ., 2006.
3. დ. კონსტანტიონი, ნ. კონსტანტიონი, ლ. ცომბანოლუ, სახელმძღვანელო მუზეუმის მენეჯერთათვის, 2005.
4. M. B. Салтанова, Игровые Принципы в Организации Экспозиционного Пространства Музея, ж. Вопросы Музеологии, N1, 2010ю
5. Музейная педагогика за рубежом, М., 1997
6. [www.bam.ge](http://www.bam.ge)
7. [www.adjaramuseums.ge](http://www.adjaramuseums.ge)

# თეატრმცოდნეობა

თამარ ცაგარელი  
თეატრმცოდნება, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ასოცირებული პროფესორი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

## რელიგიური დღესასწაულები და სათეატრო ხელოვნება (სათეატრო ანთროპოლოგიის მეთოდით)

ცნობილია, რომ ადამიანს – ძველბერძნულად „ანთროპოს“ – მრავალი მეცნიერება სწავლობს. თავისთავად ანთროპოლოგია (ბერძ. antropos – ადამიანი, logos – მოძღვრება) არის მეცნიერება ადამიანის წარმოშობისა და ევოლუციის, ადამიანთა რასების შესახებ. იკვლევს ადამიანის ფიზიკური ტიპის ვარიაციებს დროსა და სივრცეში, ადამიანისა და მისი რასების წარმოშობის, ჩამოყალიბების და შემდგომში განვითარების შესწავლის მიზნით. ანთროპოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის შუა პერიოდში. მისი დამოუკიდებელი დარგებია: ადამიანის მორფოლოგია, სწავლება ანთროპოგენეზის შესახებ, რასათმცოდნეობა. ადამიანის გარშემო „ტრიალებენ“ ისეთი მეცნიერებები, როგორიცაა ფსიქოლოგია, ისტორია, ენათმეცნიერება, სოციოლოგია, პოლიტოლოგია. დამოუკიდებელ დარგებად არსებობს სამეცნიერო ანთროპოლოგია, სოციოლოგიური ანთროპოლოგია, ეთნოლოგიური ანთროპოლოგია, ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, რომელიც შეისწავლის ადამიანის რაობას. იგი ახასიათებს ადამინის ყოფიერების თავისებურებას. იკვლევს მის მიმართებას ღმერთთან, ისტორიასთან, ბუნებასთან, სხვა ადამიანთან. ფილოსოფიური ანთროპოლოგია არის მოძღვრება ადამიანის რაობის შესახებ. ადამიანის რაობა ესაა უნიკალური უნარი, უნარი შემოქმედებისა, უნარი კულტურის შექმნისა და უნარი ყველაზე მთავარისა – ცხოვრების შექმნისა. ადამინი საკუთარ თავს აცნობიერებდა, როგორც შექმნილს და როგორც შემოქმედს კულტურული ღირებულებისა.

ფილოსოფიური დისციპლინების ჩამოყალიბების პარალელურად ყალიბდება ახალი, კერძო, სპეციალური მეცნიერებები. ერთ-ერთი ასეთი მეცნიერებაა „თეატრალური ანთროპოლოგია“, რომლის შემქმნელია ოდინის თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ეუჯენიო ბარბა.

თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა განიხილოს თეატრის ისტორია და განვითარება, ადამიანის ადგილის გათვალისწინებით სამყაროში. აღიარებს რა გონის, რომელიც მართავს სხეულს, სპეციფიკურ ადამიანურ ფენომენად, თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ ადამიანი, ამ შემთხვევაში უნდა შეისწავლოს, როგორც თეატრის შემქმნელი, როგორც ადამიანის ფორმირების სპეციფიური გარემო. სცენური არსებობა, ადამიანის ყოველდღიურ ქცევასთან შედარებით ენერგიის სწრაფი ხარჯვით, მისი მაქსიმალური გამოყენებით ხასიათდება. ამიტომაც, თეატრალური ანთროპოლოგია სწავლობს თეატრის „ბიოლოგიურ“ დო-

ნეს, რომელსაც ეფუძნება განსხვავებული სამსახიობო სკოლები თუ მსახიობის „ბიო“ ანუ მსახიობის სიცოცხლე, რომლებიც განსხვავებულად რეაგირებენ ამა თუ იმ მოვლენაზე.

ფილოსოფიურ, ისტორიულ და კულტურულ ანთროპოლოგიაზე დაყრდნობით თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა აჩვენოს, რომ სხეული კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს ობიექტს წარმოადგენს. მას შეისწავლიან არა როგორც გარკვეული ეთნოკულტურის წარმომადგენელს, არამედ, როგორც მსახიობის ჟესტს, მიმიკას, სადაც უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე ნიღაბიც, რომელიც შესაძლებელია წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა მასალისაგან: ხისგან, თიხის-გან, სხვადასხვა ფერის გრიმით (ხშირ შემთხვევაში ნიღაბი სხეულის „გაგრძელებად“ გვევლინება. მეიერპოლდი წერდა: „ნიღაბი, ჟესტი და მოძრაობა, განუყოფელი წარილია და დაკავშირებულია ბალაგანთან, სანახაობასთან, სადაც სხეულის დინამიკა რეგულირდება ნიღბის ტრადიციასთან“ – Meyerhold, 1995:2330), ზოგადად პლასტიკის თავისებურებათა გამომხატველად, აგრეთვე შეისწავლიან, როგორც უნივერსალურ ტრანსკულტურულ მოცულობას, რომელიც ერთნაირია კულტურათა ინვარიანტულ სისტემაში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა და ზოგჯერ პარალელურ კულტურაში, მსგავსი ვითარებანი ყოველთვის ურთიერთზეგავლენის შედეგი არ არის, რომ შევადაროთ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურა, საგულისხმო პარალელებს აღმოვაჩენთ.

თეატრის ანთროპოლოგია ითვალისწინებს ადამიანის საქციელის შესწავლას მაშინ, როდესაც წარმოდგენისას იგი იყენებს საკუთარ ფიზიკურ და გონებრივ რესურსს და იქცევა ყოველდღიური ცხოვრებიდან განსხვავებული პრინციპების შესაბამისად, რასაც თეატრალურ სამყაროში სამსახიობო ტექნიკას უწოდებენ, „მსახიობი, ხომ ესაა ადამიანი, მომუშავე საკუთარი სხეულით“ (Barba, Savarese, 2001:20).

თეატრის ანთროპოლოგია – ეს არის ადამიანის სოციო-კულტურული და ფიზიოლოგიური ქცევის შესწავლა შესრულების დროს. სხვადასხვა ადგილის, დროისა და ტრადიციისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ფორმების მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპები. თეატრის ანთროპოლოგიის ამოცანაა, თვალი მიადევნოს ამ პერიოდულ პრინციპებს.

სხვადასხვა ადგილის, დროის და ტრადიციის მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპი – რიტუალი, რომელიც ყველა ერის ისტორიის საფუძველშივე ძეგს. რიტუალური ფორმები, ხომ უძველესი ხელოვნების წინარე სახეა. რიტუალი კი, როგორც ცნობილია, პირდაპირ უკავშირდება თეატრს, სათეატრო ხელოვნებას. რიტუალის შექმნის მექანიზმი ხომ „მიმეზისი“, „მიბაძვა“. არისტოტოლე იზიარებდა სამართლიან შეხედულებას, რომ თამაში და მისწრაფება მიბაძვისკენ სულის ყველაზე უფრო ადრინდელი და ელემენტარულ აღგზებას მიეკუთვნება (Aristotele, 2013:33). საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურზე, ადამიანი პირველ რიგში ქმნის გამოცდილების შეანხვისა და გადაცემის მექანიზმებს, რომლის საუკეთესო საშუალება გახლდათ მითოლოგია და რიტუალები. რიტუალთა სისტემა თავის მხრივ ქმნიდა კულტებსა და რელიგიებს. მიბაძვა თამაშით, რომელმაც შექმნა რიტუალი, საიდანაც წარმოიშვა სათეატრო ხელოვნებები, რამაც ჩვენამდე მოაღწია ფრესკის ან კედლის მხატვრობის სახით, ქვაზე გამოხატულმა თუ გამოქანდაკებულ-

მა, სადაც ადამიანის უესტიკულაცია და მოძრაობაა დაფიქსირებული, რომლის საწყისი ადამიანის სხეულია.

ჰელმუტ პლესნერი ნაშრომში „ანთროპოლოგია და ქცევის თეორია“, განიხილავს ადამიანში არსებულ ორ სხეულს, სხეულს ბუნებრივს, რომელსაც ყოველწამიერ ვხვდებით და ვხედავთ ყოფაში და სხეულს განკუთვნილს ხელოვნებისათვის, კულტურისათვის, რომელსაც იგი ესთეტიკურად ორგანიზებულს უწოდებს და რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობისა და მოცეკვავის პრივილეგიად რჩება. ამგვარად, როგორც უკვე ავღნიშნე, რიტუალი თამაშის საწყის ელემენტებს შეიცავდა და აქედან გამომდინარე, მჭიდროდ უკავშირდება თეატრალურ ხელოვნებას, რომლის დახმარებითაც ადამიანი თავისი სხეულის ბატონი ხდება. უესტიკულაციისა და ქმედების/მოძრაობის ხელოვნების წყალობით, ადამიანი სხვა პერსონის, გმირისა თუ პერსონაჟის შექმნელი ხდება. სხეულის ფლობა, „მაგიური სახის“ შექმნა პრე-ისტორიული წყაროებიდან უკვე მოგვეპოვება, რომელიც ჩვენამდე შემონახულია ძირითადად, როგორც არქეოლოგიური ნიმუშების სახით, მაგრამ არსებული ისტორიული (ანთროპოლოგიური) წყაროების კვლევის საშუალებით ჩვენ შევგიძლია შევისწავლოთ და ქრონოლოგიური სახით დავალაგოთ ის საწყისი და განვითარება, რომელსაც თეატრალური ანთროპოლოგია ეწოდება.

„თეატრალური ანთროპოლოგია ეძებს საჭირო მიმართულებებს უნივერსალური პრინციპების ნაცვლად – წერს ბარბა, – მას არ გააჩნია მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ზომიერება. მას გააჩნია ამბიცია აღმოაჩინოს ცოდნა, რომელიც შესაძლებელია გამოადგეს შემსრულებელს თავის საქმიანობაში. მისი მიზანი არ არის ფორმულების დადგენა, იგი უფრო ქცევის კანონებს შეისწავლის, რასაც შედეგად მოაქვს სცენური პრაქტიკისათვის საჭირო ინფორმაცია“ (Barba, Savarese, 2001:67). აქედან გამომდინარე, პრე-ისტორიული მაგალითებიდან მოყოლებული დღევანდელი დღის ჩათვლით მოპოვებული და გაშიფრული საშემსრულებლო ხელოვნება უფრო ფართო დიაპაზონით გვაძლევს შანსს, შევინარჩუნოთ და განვავითაროთ სათეატრო ხელოვნების ესა თუ ის ელემენტები, ტრადიციები, მოვახდინოთ შერწყმა ჩვენი და სხვა ერების კულტურული ადათწესებისა, ხელოვნების ნიმუშებისა.

ადამიანის არსების პრობლემის გამოკვლევას ჩვენ ვპოულობთ ქრისტიანულ ფილოსოფიაში, რომელიც შუა საუკუნეებში ჩამოყალიბდა და დღესაც ფართოდაა გავრცელებული.

XI-XII საუკუნეების ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი იოანე პეტრინი თარგმნის IV-V საუკუნეების გამოჩენილი ფილოსოფოსის ნემესიოს ემესელის შრომას „ბუნებისათვის კაცისა“. ამ შრომაში პლატონისა და არისტოტელეს საფუძვლებზე განხილულია ადამიანის რაობა.

ქრისტიანულმა რელიგიამ მოგვიანებით მიიღო და გამოიყენა კიდეც ძველ ბერძენთა ფილოსოფიური ნააზრევი. ქრისტიანობამ იმქვეყნიური წარმოდგენა სულთა სამყოფელზე სამოთხედ და ჯოჯოხეთად დასახა. სამოთხე, განურჩევლად ყველა ადამიანისა, წარმოუდგენელი ნეტარებაა, რასაც მხოლოდ ნეტარი სულები მიაღწევენ. ბიბლიურ ედემს, ახალ აღთქმისეულ ახალ იერუსალიმს, ანგელოსთაგან დასახლებულ იერარქიებს – ჩვენი რელიგიური წარმოსახვისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად, სული ით-

ვლება ღვთაებრივ საწყისად, რომელიც ადამიანს ღმერთთან ანათესავებს, გა-მოვლინდება თავისუფლებასა და უკვდავებაში.

შუა საუკუნეების სანახაობითი კულტურის მნიშვნელოვანი ნაკადი აღმოჩნდა საეკლესიო სახილველი. „საკრალური“ თეატრალური სანახაობა, რომელიც, როგორც ცნობილია, ლიტურგიულ დრამას ეფუძნებოდა, თავის მხრივ სათავეს წარმოადგენდა ისეთი ჟანრებისა, როგორიცაა: ნახევრად ლიტურგიული დრამა, მირაკლი, მისტერია, მორალიტე და ფარსი. ქრისტიანული რელიგიიდან გამომდინარე თეატრს არ მიეცა საშუალება, უფრო მეტი ყოფილიყო, ვიდრე ილუსტრაცია, ქადაგების საშუალება.

აქ მოხდა რიტუალისა და რელიგიის შერწყმა და შუა საუკუნეების სათეატრო სანახაობა ფართო მასებისთვის ხელმისაწვდომი გახდა და საყოველთაოდ იქნა გამოტანილი და სახალხოდ სამზერი.

წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ სახეობას მიმოიხილავს და წარმოაჩენს თეატრალურ სანახაობას სამსახიობო თეატრალური ანთროპოლოგიის შესწავლის მეთოდით.

საეკლესიო სანახაობაში შეინიშნებოდა სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც: დიალოგი, ანტიფონიური გალობა, მოთამაშეთა რეპლიკები და ბუტაფორია, სადაც აგრეთვე იყო სცენარი, გადაცმა, შემსრულებელი და მაყურებელი – მრევლი. როგორც ცნობილია, ლიტურგიული დრამა ორი ციკლისაგან შედგებოდა: შობისა და აღდგომის ციკლი. დრამატურგიული შემოქმედება ორი მიმართულებითა წარმართული: ერთის მხრივ, ეკლესია ცდილობს მღვდელმსახურების პროცესში შეიტანოს დრამატიზაციის ელემენტები, გარკვეული სიტუაციური პასაუების შესრულება დიალოგებით, გუნდის საგალობლებით, რაც დაკავშირებული იქნებოდა საეკლესიო ქადაგებასთან და მეორე მხრივ, იგივე ვერბალური აქტი პარალელურ რეჟიმში წარმოაჩინოს არა ვერბალურ აქტად.

ჩვენამდე მოღწეული ლიტურგიული დრამის ელემენტები შესაძლებელია თეატრალური ანთროპოლოგიის კვლევის ნიმუშად მივიჩნიოთ, სადაც მოცემულია საეკლესიო სტილის მკაცრი კანონიკური მოთხოვნების დაცვა, პარალელების გაკეთება ჩვეულებრივი ცხოვრების ასახვასთან.

ამჟამად, განვიხილავ ეკროპული ლიტურგიული დრამის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ძეგლს: „სამი მარიას დატირება“, რომელიც დათარიღებულია X-XI საუკუნეებით და მიეკუთვნება ვინჩესტერის ეპისკოპოსს ეტევალდის. რელიგიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ეკლესიის პირველი მოსახლენი არიან მოციქულები, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს ქრისტეს დობილთა და ძმობილთა საზოგადოება მაცხოვრის კურთხევის საფუძველზე: „მოიმონაფენით ყოველნი წარმართნი...“, ხოლო მოციქულთა მემკვიდრენი არიან ეპისკოპოსები: „როგორც ღმერთი თავსაკიდური ზეციური ეკლესიისა, მზე ქვეყნიერებისა, ასევე ეპისკოპოსი საკუთარი მრევლისათვის. მან უნდა გაასხივოსნოს და გაათბოს სამწყსო, გარდაქმნას იგი ტაძრად ღვთისა“. ამგვარად, ეპისკოპოსებს, როგორც მოციქულთა მემკვიდრეების მეშვეობით ეკლესია წუთისოფელში აგრძელებს და აღრმავებს ქრისტეს მოძღვრებას, ამტკიცებს რელიგიის ბატონობას. თავისი მისი შესრულება მღვდელთმსახურება ბიბლიის გაცნობით და მისი სიუჟეტის გაცოცხლებით დაიწყო.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში განვითარდა არქიტექტურული სტილი – გოთიკა, რომელიც ქალაქების ხუროთმოძღვრების დომინანტური ფორმა იყო. გოთიკური ტაძრის მისტიკური ხასიათი ქმნის შთამბეჭდავ, ემოციურ სურათს, მატერიალური, მიწიერი სამყაროსგან მოწყვეტის შთაბეჭდილებას. გოთიკური ტაძრების გიგანტური მასშტაბი იქ მყოფ ადამიანს ღმერთის რწმენას უღრმავებს. თითქოს ხაზს უსვამს ცალკეული ადამიანის ამქვეყნიურ არარაობას და იმქვეყნიურ, მარადიულ სიცოცხლეზე მიგვანიშნებს.

ზოგი გოთიკური ტაძარი ათიათასამდე მლოცველს იტევდა. ასე რომ, ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს, თუ ავღნიშნავთ, რომ სააღდგომო და საშობაო სანახაობას საკმაოდ მრავალრიცხოვანი მაყურებელილ ჰყავდა და სასულიერო წოდების წარმომადგენელთა პროპაგანდა ფართო მასებზე ვრცელდებოდა. თავად ლიტურგიული დრამის შექმნის მიზანია სათეატრო სანახაობით დაამკვიდროს და განავრცოს ეკლესის ბატონობა საზოგადოებაში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ბიბლიური სიუჟეტიდან აღებული უმნიშვნელოვანესი საეკლესიო მოვლენა – აღდგომა, რომელიც სხვათაშორის, როგორც კათოლიკურ, ასევე მართლმადიდებულ ეკლესიაში ყოველთვის თეატრალიზებული იყო, – ანალოგია ძველი ეგვიპტური რიტუალისა. საყოველთაოდ ცნობილია ოსირისი, როგორც კვედომადი და აღდგომადი ღვთაება. „ეგვიპტელებს სწამდათ, რომ მომკვდარი ღმერთის აღდგომა საწინდარი იყო მომკვდარი ადამიანის აღდგომისა. პირამიდათა ტექსტებსი ვხვდებით ძალიან მკაფიოდ გამოთქმულ აზრს, რომ არსებობს კავშირი ღმერთსა და ადამიანის ბედს შორის: „უკეთუ ოსირისი ცოცხლობს, ისიც (მიცვალებულიც) იცოცხლებს. უკეთუ ოსირისი არ მომკვდარა, არც ის მოკვდება. უკეთუ ოსირისი არ დაღუპულა, არც ის დაიღუპებაო“ (The American journal of science, 2003:20-36). ამგვარი შეხედულება დაედო საფუძვლად წარმოდგენებს მკვდართა და ცოცხალთა სამყაროზე. ასე იქცა სიცოცხლის ღმერთი სიკვდილის ღმერთად. მაშინ უკვე იყო „სიკვდილისა სიცოცხლითდამთრგუნველი“ ღმერთის წმინდა და, აქედან გამომდინარე, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას, ქრისტეს აღდგომას, მის გავრცელებას და საყოველთაო აღიარებას, ქრისტიანობის გადაქცევას მსოფლიო უძლიერეს რელიგიად საფუძველი ჩანასახშივე მყარი ჰქონია.

ეპისკოპოსს ეტევალდის მიერ შექმნილი დრამა „სამი მარიას დატირება“, უპირველეს ყოვლისა იმითაა საინტერესო, რომ აქ უფრო მეტად ყურადღება გამახვილებულია წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეზე, ტექსტში ზუსტადაა მოცემული რემარკები და აღნიშნულია სარეზისორო მითითეთები (მაგალითად: მონაწილეთა უესტიკულაცია), რაც საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ წარმოდგენა და განვიხილოთ, როგორც სათეატრო ანთროპოლოგია. საეკლესიო თეატრმა აღადგინა სხეულის ენის გამოყენება. იგი თხზავს გარემოს, დაწვრილებით აღნერს ყოველ დეტალს.

მოქმედება იწყება მარია მაგდალინელის ვიზუალური ქმედებით: ავტორი მსახიობთა თითოეულ მოძრაობასა და უესტიკულაციას აღწერს.

ხელის ნაზი მოძრაობით იგი მზერას აპყრობს მამაკაცთა გუნდს, სახე დანაღვლიანებული და თვალცრემლიანი კითხულობს: ო, ძმებო! და სხეულის ნაზი მოძრაობით იჩოქებს. შემდეგ მუდარის მზერას აპყრობს ქალებს და აღმოხდება: „და დებო...“

ეკლესიაში, კათოლიკური იქნება ის თუ მართლმადიდებული, მრევლი დღესაც გაყოფილია. საკურთხევლიდან მარცხენა მხარეს მამაკაცები, ხოლო მარჯვენა მხარეს ქალები არიან.

შემდეგ ეპიზოდში მარია მაგდალინელი გულზე მჯიდის ცემითა და ტირი-ლით, რომელსაც თან ახლავს თითქოსდა მშველელის ძებნა, რაც მისი ნელი თავის მოძრაობით იკვეთება, იგი ხან მარჯვნივ და ხან მარცხნივ იხედება, ვიზუალური აქტის ასახსნელად შემდეგ სიტყვებს ამბობს:

„.... სად არის ჩემი იმედი! (შემდეგ კვლავ გულზე იცემს ხელს). სად არის შველა?... აქ თავდახრილი ეცემა იესოს ფერხთით ანუ საკურთხეველთან“

ჩანაწერებიდან იკვეთება, რომ უპირატესობა ენიჭება უსტიკულაციას. სხეულის მოძრაობით გამოიხატება ქალის გულის ტკივილი და სევდა, თითოეულ ვერბალურ აქტს არავერბალური აქტი უსწრებს წინ.

ტექსტში ვკითხულობთ, რომ მოქმედება უნდა გაგრძელდეს ორი მოკვდავი ქალის სტატიური მოძრაობით: მარია უფროსი და მარიამ მაგდალინელი სხეულის „ენით“, რაც გამოიხატება ერთმანეთთან ჩახუტებით, ნიშნად იმისა, რომ ორივეს ერთი ტკივილი აერთიანებთ, ქრისტეს ხატთან ორივე პერსონაჟის დაჩრიქებითა და მის ფერხთქვეშ გულშემზარავი ტირილით; მიუხედავად იმისა, რომ მათი მოძრაობა შესაძლებელია ალვიქვათ, როგორც სტატიური მოძრაობა, ვიზუალური გამოხატვის ამ აქტს ის დატვირთვა აქვს, რომ ეს ყოველი გამოიხულება ასახავს რიტუალურ ცოდნასა და საეკლესიო სიბრძნეს, ყოველგვარი მსჯელობისა და კამათის გარეშე. მონაწილენი, რომლებიც ეკლესის მსახურები იყვნენ, წარმოდგენაში საეკლესიო წეს-ჩვეულებების შესაბამისად მოქმედებდნენ. ამგვარი სახილველი მრევლს აჩვევდა იმ ქცევებს და წესებს, რაც მათ მოეთხოვებოდათ ეკლესიაში ყოფნის დროს. შემდეგ ეს მოძრაობა განცალკავდება ვერბალური აქტით:

„მარია უფროსი: (აქ იგი უთითებს მარია მაგდალინელს) ო, მარია მაგდალინა, (შემდეგ უთითებს ქრისტესკენ), ჩემო ტკბილო მასწავლებლის ვაჟო (აქ იგი ეამბორება მაგდალინელს და ეხვევა ორივე ხელით...) დაიტირე ჩემთან ერთად (უთითებს ისევ ქრისტესკენ) სიკვდილი უტკბილესი ვაჟისა... ვისაც ასე უყვარდი... (აქ მუხლდაჩოქილი ინყებს ქვითინს)“.

როგორც ვხედავთ, ეს აქტიც გამდიდრებულია სხეულის ენით. მონაწილენი „ხატავენ“ გამოსახულებებს და დგამენ თავიანთ ტაძრებში, როგორც აზრობრივ შინაარს თითოეული საგნისა. „დამდგმელ ჯგუფს“ კარგად ესმოდა, რომ მრევლზე ვერბალური აქტით იმდენად ვერ მიაღწევდა გავლენას, როგორც ვიზუალური წარმოსახვით. აქ გამოვლენილია ზემოქმედების უნივერსალური ფორმა, ვიზუალურ-ვერბალური აქტის მოხდენა, რაც საკმაოდ დახვეწილი და პროფესიონალური ფორმით იყო წარმოდგენილი ძველ საბერძნეთში. სწორედ მის გავლენას განიცდიდა შუა საუკუნეების საეკლესიო სახილველი.

წარმოდგენის დასასრულს, სანახაობაში მონაწილე ქალები ღმერთს ევედრებიან, მუხლდაჩოქილნი, თავდახრილი და პირჯვარის წერით ისინი მოუწოდებენ მაყურებელს მათთან ერთად ლოცვისაკენ. ორივე ხელის ზეცისკენ აღმართვით მადლობას ეუბნებიან ღვთისმშობელსა და უფალს, მარია უფროსი:

„მას, ვინც გაგვანთავისუფლა ყოველგვარი ცოდვებისაგან“. წარმოდგენა მთავრდება მონაწილეთა ტირილით, მათი მიმიკური და პლასტიკური გამოხატ-

ვით, რაც ეპისკოპოს ახსნილი აქვს, როგორც მაჩვენებელი შემსრულებელთა „შინაგანი“, სულიერი დამოკიდებულებისა ღმერთისათვის, რათა მაყურებელში გამოეწვიათ საკუთარი თავის შეცოდებისა და მათი ცოდვების მონანიების სურვილი, უფრო მეტად მიეჯაჭვათ ეკლესიას. წარმოდგენა იმართებოდა ღმერთისთვის, მის სადიდებლად. თვალი რომ გადავავლოთ ანტიკური თეატრის ისტორიას, დავინახავთ, რომ ამგვარი ქმედება ანალოგია რიტუალური და უძველესი სათეატრო სანახაობისა, სადაც როგორც ცნობილია წარმოდგენები იმართებოდა ღმერთების სადიდებლად.

აღდგომის უდიდეს დღესასწაულს მთელი საქრისტიანო განსაკუთრებული სიხარულითა და მონიწებით აღნიშნავს. ღმერთის აღდგომა და მისი მარადიულობის რწმენა უძველესი აზრობრივი დანაშევრია კაცობრიობის ისტორიაში და ამ ისტორიის ნაწილი საქართველოცაა. ქართული სამყაროც არ არის გამონაკლისი ძველი თუ ახალი რელიგიური რწმენა-წარმოდგენებისაგან. აქაც საინტერესო და მრავალფეროვანი სურათია გამოკვეთილი.

საქართველოშიც აღდგომის უპირველეს დღესასწაულად მიჩნევას არქაული ფენა და მყარი შეხედულებები დაედო საფუძვლად. მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ კათედრალურ ტაძრებში დღემდე შეინარჩუნა სახარების ზოგიერთი თემების ინსცენირება, აღდგომის დღესასწაულამდე საქართველოში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა „განგება ფერხთა ბანისას“, რომელიც სრულდებოდა აღდგომის დღესასწაულამდე ორი დღით ადრე, დიდ ხუთშაბათს. გელათისა და მოქვის ჩვენამდე მოლწეულ მინიატურებში (XI-XIII ს.ს.) იოანეს სახარების XIII თავის ე.ი. ფეხთა ბანის ილუსტრაციებია. ორივე მინიატურაში გამოკვეთილია ის მომენტები, როდესაც იესო პეტრე მოციქულს ბანს ფეხს. პეტრე მოციქულს სახეზე ეტყობა გაკვირვება, შეურიგებლობა იმის გამო, რომ მას ფეხს ბანს უფალი. პეტრე მოციქული გამოხატულია ცხოველმეტყველი უესტით, ორივე შემთხვევაში მას მარჯვენა ხელი თავზე აქვს შემოდებული (თითქოს თავში იცემსო), ხოლო მარცხენა ხელი იდაყვში მოხრით და ზეანევით სხეულისაგან მოუშორებლად მაყურებლისაკენ – გაშლილი ხელისგულის ჩვენებით გამოხატავს შეცბუნებას, საოცარ გაკვირვებას. როგორც უორულ ლაპიანი აღნიშნავს, ეს მინიატურები არის იმ წარმოდგენების ჩანახატები, რომელსაც ქრისტიანები ეკლესიაში წარმოადგენდნენ. ეს ეპიზოდი, რომელსაც თან ახლდა იესოს და პეტრე მოციქულის დიალოგი, ცენტრალურ მომენტად ყოფილა მიჩნეული, რომელსაც უდიდესი დღესასწაულისთვის – აღდგომისთვის მზადება მოჰყვებოდა ხოლმე, რაც დღესაცაა შემორჩენილი

„მკვდრეთით აღდგომილი ქრისტე და მისი მოძღვრება დაიპყრობს სხვა-დასხვა ერებს და ქვეყნებს“ -ო (დავითი) თავიდანვე საფუძვლიანი იყო.

საქართველოში სააღდგომო წითელი კვერცხები, საფერხულო ცეკვები, წინაპართა სულის მოსახსენიებელი ჩვეულება-რიტუალები მნიშვნელოვნი დასკვნის საშუალებას იძლევა. კერძოდ, ჩვენში დაფიქსირებული სააღდგომო რიტუალები განსხვავდება შუა საუკუნეების ევროპის საეკლესიო სანახაობებისგან. შუა საუკუნეების საქართველოში სააღდგომო სანახაობას „ქრისტეს ფერხული“ ეწოდებოდა, რომლიც შემდეგი სახით მიმდინარეობდა:

1. წაღმა, საცეკვაო ხაზის მიმართულებით (საათის ისრის ბრუნვის საწინააღმდეგო მიმართულება);

2. პირიქით, საცეკვაო ხაზის საწინააღმდეგო მიმართულებით (საათის ისრის ბრუნვის მიმართულება).

ფორმის მხრივ, ეს ფერხული ერთნრიულად და „სართულის“ გარეშე სრულდება. საფერხულო-კომბინირებულ სვლაში ძირითადად გამოყენებული იყო: ჩვეულებრივი სვლა, გვერდზე ფეხისმიდგმით და უკან ფეხმიდგმითი მოძრაობები. საფერხულო სვლის დროს ხელები ქვედაშვებული იყო და მტევნები ჩაბმული.

სიმღერის ბოლო ფრაზაზე წრე იხსნება და საწყის მდგომარეობას უბრუნდებიან. ფერხულში მონაწილეობდნენ შუახნის ასაკის თხუთმეტი მამაკაცი. მათ მიერ ამ ფერხულის სასიმღერო და ქორეოგრაფიული „ტექსტის“ შესრულება ფოლკლორულ ვარიანტს განეკუთვნება.

ამავე დროს, აღდგომა დღეს აუცილებელი და უპირველესი მოვალეობა იყო და დღესაც არის მიცვალებულთა საფლავის მონახულება. ქრისტიანული მოძღვრების თანახმად, სული ითვლება ღვთაებრივ საწყისად, რომელიც ადამიანს ღმერთთან ანათესავებს, გამოვლინდება გონიერებაში, თავისუფლებასა და უკვდავებაში. მიცვალებულთა მოხსენიების ეს დღე აღსანიშნავი იყო მუსიკითა და გართობებით. სათეატრო სანახაობები საეკლესიო წირვა-ლოცვის შემდეგ იმართებოდა. სწორედ წირვა-ლოცვის შემდეგ იშლებოდა სუფრა და მთელი მრევლი მართავდა ფერხულს.

ამგვარად, ზემოთ მოყვანილი მაგალითებით, შეიძლება ითქვას, რომ მედი-ევისტიკის სამყაროში, ევროპასა და საქართველოში სათეატრო სანახაობები თავის წეს-კანონებს ემორჩილება, თუმცა ამგვარ წარმოდგენებს კათოლიკურ თუ მართლმადიდებლურ მრევლში საკმაოდ დიდი ყურადღება და დრო ეთმობოდა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გროტვაკი ე., თბ., 2008.
2. პლესნერი ჰ., ანთროპოლოგია და ქცევის თეორია, 2000. anthropology.rchgi.spb.ru/plessner/
3. სტრუვე ვ., ძველი აღმოსავლეთის ისტორია, თბილისი, 1946.
4. Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918-1919. Составитель О.М. Фельдман. М., 2001.
5. Lib.Ru: Аристотель. 2013.
6. Eugenio Barba&Nicola Savarese, The Secret Art of the Performer. Second Edition. 2006.
7. Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. 2001.
8. Aaron Gurevich. Historical anthropology of the middle Ages. University of Chicago Press. 1992.

**თეიმურაზ კეშერაძე**  
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი  
ასოცირებული პროფესორი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

### მსახიობთა კორაცია “დურუჯის” განივასტი

XX საუკუნის პირველი მესამედი გამორჩეული პერიოდია საქართველოს ისტორიაში. პერიოდი, როდესაც საზოგადოების ყველა ფენისათვის რადიკალური, რევოლუციური აზროვნებაა დამახასიათებელი. რადიკალიზმი დამახასიათებელია როგორც პოლიტიკური ჯგუფებისა და პოლიტიკური პარტიებისათვის, ასევე შემოქმედებითი გაერთიანებებისა და შემოქმედი ინდივიდებისათვის. რევოლუციური პათოსი ეპოქის ერთგვარ მახასიათებლად იქცა. საქართველო ისევ რუსეთის იმპერიის ნაწილია. ამ პერიოდში რუსეთში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებები აისახა საქართველოზე. ისევე, როგორც რუსეთში, საქართველოშიც მოსახლეობის განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრშია სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური საკითხები. საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოძრაობაში ებმება მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი, ნარმოიშვა არაერთი პოლიტიკური პარტია და დაჯგუფება, რომელთა შორის გაცხოველებული ბრძოლა მიმდინარეობს. რელიგიურ მსოფლშეგრძნებას დევნის მატერიალისტური და ათეისტური სწავლებები. საუკუნოვან ტრადიციებსა და ეროვნულ იდეებს დაუპირისპირდა კლასობრივი და კოსმოპოლიტური იდეები. შიდა პოლიტიკურ დაპირისპირებებსა და ბოლშევიკურ ტირანიას ემსხვერპლა პირველი ქართული რესპუბლიკა. ასეთი იყო ისტორიული სიტუაცია. იგი განსაზღვრავდა საზოგადოებრივ აზროვნებისა და ხელოვნების განვითარების გზებს. როგორც სიმონ ჩიქოვანი აღნიშნავს: „პოლიტიკური რომანტიზმი ქართული აზროვნებისათვის ისტორიული მოვლენა იყო. შეიძლება ეს იმიტომ, რომ საქართველოს პოლიტიკური მესაჭიობა ყოველთვის ქონდა უცხოური ტვინით მოაზროვნეს“ (ჩიქოვანი, 1924:212).

საუკუნის დასაწყისში ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მოსული ახალგაზრდა თაობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ეროვნულობას. კულტურაში „არსებობს მხოლოდ ეროვნული კულტურაში, კულტურა კი მხოლოდ ხელოვნებაში, გადაგვარება ერისა იწყება“.

მაშინ, როდესაც კულტურა მისი ხელოვნებისა ეცემა“ (ახმეტელი, 1978:98). ამ სიტყვების ავტორი, ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელი და მისი თაობის ქართველ ხელოვანები (მხატვრები, მწერლები, რეჟისორები, მსახიობები...) ქმნიან ერთი იდეით გაერთიანებულ შემოქმედებით ჯგუფებსა და კორპორაციებს. ყოველი გაერთიანება თავის პოზიციას მანიფესტებსა და დეკლარაციებში აფიქსირებს.

ამ პერიოდში მიღებული მანიფესტები და დეკლარაციები არა მხოლოდ ამათუ იმ ჯგუფის შემოქმედებით პრინციპებს გადმოგცემენ, არამედ ჯგუფის განწყობას, რომელიც ძველის უარყოფას და არსებულის ცვლილებებზე მეტყველებს. ყოველი მანიფესტი თუ დეკლარაცია გაჯერებულია რევოლუციური პათოსით. შემოქმედთა დეკლარაციები და მანიფესტები ქვეყნდებოდა საქართვე-

ლოს დამოუკიდებლობის და დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდგომ პერიოდშიც, ქვეყნდებოდა მანიფესტები მანიფესტების პასუხად და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ 1921 წლიდან საქართველო ისევ რუსული იმპერიის ნაწილი ხდება, დამოუკიდებლობის იდეა კვლავ ცოცხლობს ქართველთა აზროვნებაში. „ეროვნული ცნობიერება საუკუნეების მანძილზე ყალიბდება. იგი განპირობებულია ენით, ისტორიით, რელიგიით, ზნე-ჩვეულებებით, ფსიქიკით, ტერიტორიით, მსოფლალქმით, მსოფლგანცდითა და ა.შ. ყველაფერ ამას აერთიანებს სამშობლოს ცნება... როცა სამშობლოს ცნება ირღვევა, ყველაფერი ეს იშლება, ხალხს ეროვნული კატასტროფა ემუქრება” (ბაქრაძე, 2004:220). სასტიკი და ამავე დროს ძლიერი ბოლშევიკური ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეა ასულდგმულებს ქართულ საზოგადოებას. განუწყვეტლივ ენცობა გამოსვლები და აჯანყებები ბოლშევიკური რეჟიმის წინააღმდეგ, ეროვნული იდები ასულდგმულებს მონინავე ქართულ მწერლობას და ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლებს, ყალიბდება ერთი იდეით გაერთიანებული სხვადასხვა შემოქმედებითი ჯგუფები და კორპორაციები. ამ მხრივ განსაჯუთრებული რედიკალიზმით გამოირჩევა ქართული თეატრის უდიდესი რეფორმატორი სანდრო ახმეტელი. „არავინ იცის, როდის შეძლებს ქართველი კაცი თავისიანების აღდგენას, საქართველოს იდეის გაღვივებას, გრძნობათა და ფორმათა შეუღლებას” (ახმეტელი, 1978:136), – ნერდა სანდრო ახმეტელი.

დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ძვრები, რევოლუციური რადიკალიზმი და კულტურის მოდერნიზაცია ისტორიული აუცილებლობის შედეგი იყო. ახალ ფორმაციას ახლებური აზროვნება სჭირდებოდა. ქართულ თეატრში მისი ერთ-ერთი მკვეთრი გამოვლენა იყო “დურუჯის” შექმნა, რომლის სათავეში ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელი იდგა. მას მიაჩნდა, რომ თეატრიდან უნდა განიდევნოს არაპროფესიონალიზმი და შეიქმნას ახალი არტისტი. ახალგაზრდა მსახიობებს სურდათ საკუთარი პროფესიული დონის ამაღლება, ამისათვის ესარგებლათ, როგორც თავად უნდებდნენ, ბუმბერაზი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის ავტორიტეტით. მათ მიაჩნდათ, რომ შემოქმედებით კოლექტივს ერთ მხატვრულ ენაზე უნდა ელაპარაკა. ახალგაზრდობა კარგად ხედავდა, რომ ძველი თეატრი დაავადებული იყო შტამპებით, რომ მათ იგი არ გამოადგებოდათ ახალი თეატრის მშენებლობაში. საერთოდ, მათ ძველ თეატრზე მაღალპროფესიული ხელოვნების თვალსაზრისით მსჯელობა ზედმეტად მიაჩნდათ. ისინი მოითხოვდნენ თეატრში ძველი ეთიკური ნორმების გადახედვას. ახალგაზრდა მსახიობები ემხრობოდნენ სინთეზური თეატრის იდეას, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა მოიტანა ქართულ თეატრში. სინთეზური თეატრის იდეა „ზოგიერთს ერთ შენობაში ყველა უანრის გაერთიანება ეგონა (ოპერის, ოპერეტის, ბალეტის, პანტომიმისა და დრამის) და არა დრამატულ თეატრში მუსიკის, ქორეოგრაფიის, პლასტიკის, ვოკალის გამოყენება წარმოდგენის უფრო სრულყოფილი, მრავალფეროვანი განხორციელებისათვის” (ვასაძე, 2010:170).

როგორც ცნობილია, კოტე მარჯანიშვილის მოსვლით დაიწყო ახალი სიცოცხლე ქართულ თეატრში. სახელგანთქმული რეჟისორი თეატრში სამუშაოდ ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელს იწვევს. საყოველთაო აღიარებით ქართული თეატრის ჩარხი სასიკეთოდ დატრიალდა. კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახ-

მეტელს უპირველესად თეატრის განახლების იდეა აერთიანებდათ. რადიკალური ცვლილებების აუცილებლობას თატრში ხედავდა ახალგაზრდობაც.

კორპორანტთა პირველი სხდომა გაიმართა 1924 წლის 5 იანვარს. სხდომას ესწრებოდნენ: პლატონ კორიშელი, დავით ჩხეიძე, აკაკი ხორავა, შალვა ღამბაშიძე, კუკური პატარიძე, სანდრო ახმეტელი, დოდო ანთაძე, გიორგი დავითაშვილი, ვეჩე ჯიქია, აკაკი ვასაძე, უშანგი ჩხეიძე. სხდომაზე სიტყვებით გამოვიდნენ: აკაკი ხორავა, პლატონ კორიშელი, სანდრო ახმეტელი. სანდრო ახმეტელმა კორპორაცია ახალი თეატრის ფუნქცია გამოაცხადა. აკაკი ვასაძე თავის მოგონებებში წერს: „ამოიწურა თუ არა კრების საკითხები, თითქოს განგებ, კარი გაიღო და კოტე მარჯანიშვილი და სახელმწიფო თეატრების დირექტორი ლადო სიმონიშვილი შემოვიდნენ. კოტემ გაკვირვებით შეგვათვალიერა ყველა და შეშფოთებით იკითხა: – შეთქმულებას ხომ არ აპირებთ, ბიჭებო?! სიტყვა არ დავამთავრებინეთ, მისალმებისთანავე ავუსხენით შეკრების მიზანი და ვთხოვეთ, ჩვენი საპატიო წევრი ყოფილიყო. ბატონ კოტეზე ამ ამბავმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და ყოველმხვრივი დახმარება აღგვიქვა. და თანაც აღნიშნა: – თუ ახალი თეატრის შექმნა გსურთ, აუცილებელია მჭიდრო შეკავშირება. ეს საჭიროა, თუნდაც მარტო თვითაღზრდის მიზნითაც. უჩემოდაც შესანიშნავი ნაბიჯი გადაგიდგამთ უკვე და მე სხვა არაფერი მრჩება, თუ არა, მოგილოცოთ და მოგესალმოთ როგორც თანაბარმა კორპორანტმა, – არავითარი საპატიო წევრობა, არამედ როგორც თქვენთან მომუშავემ” (ვასაძე, 2010:171).

კორპორაციას კოტე მარჯანიშვილის საპატიოცემულოდ “დურუჯი” დაარქვეს. დურუჯი პატარა მდინარეა ყვარელში, მაგრამ საოცრად ბობოქარი, დაუდგომელი და გაზაფხულობით საშინელი ადიდება იცის, მიდის და მიარღვევს ყველაფერს. კორპორანტებმა ფიციც დადეს და მანიფესტიც შეიმუშავეს. მანიფესტი კოტე მარჯანიშვილის რჩევით მწერალთა კავშირის გაზეთის „ქართული სიტყვის“ რედაქციას გაუგზავნეს გამოსაქვეყნებლად, მაგრამ „დურუჯელებმა“ მის დაბეჭდვაზე უარი მიიღეს. გადაწყდა, მანიფესტი სპექტაკლის მსვლელობის დროს წაეკითხათ. 29 იანვარს ხასინტა ბენავენტეს „ინტერესთა თამაშის“ წარმოდგენაზე დარბაზი გადაჭედილი იყო, არავინ იცოდა როდის წაიკითხავდნენ მანიფესტს. დარბაზში „ცისფერყანწელებიც“ იყვნენ. მათ ბელეტაჟის ლოუები ჰქონდათ დაკავებული. პარტერის პირველ რიგებში ისხდნენ ქართული თეატრის კორიფეები: ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ტასო აბაშიძე, ვიქტორ გამყრელიძე, ნუცა ჩხეიძე, მიხეილ ქორელი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და სხვები. მესამე-მეოთხე რიგებში XX საუკუნის 20-იან წლებში ჩამოყალიბებული სამწერლობო გაერთიანება “აკადემიური მწერლობის კავშირი”-ს წევრები ისხდნენ. ქანდარაზე ქართველ ფუტურისტებს – ნიკოლოზ ჩაჩავას, ნიკოლოზ შენგელიას, სიმონ ჩიქოვანს, ბესარიონ ულენტსა და სხვებს მოეყარათ თავი. თეატრში მძიმე, დაძაბული ატმოსფერო სუფევდა. მეორე მოქმედებაში აკაკი ვასაძემ (იგი სპექტაკლში კრისპონის როლს ასრულებდა) ამოილო გრავნილი და დაიწყო მანიფესტის კითხვა.

მანიფესტის ტექსტი ეპოქისათვის დამახასიათებლ პათოსს შეიცავდა. “დურუჯი”, მისი მანიფესტი და მოქმედება უმაღ დაუკავშირეს “ცისფერყანწელებისა” და ფუტურისტების დეკლარაციებსა და მანიფესტებს. რა თქმა უნდა, გარკვეული მსგავსების მიგნება იოლია, თუ ზემოხსენებული ჯგუფების მიერ

გამოქვეყნებულ მოწოდებებს ერთმანეთს შევადარებთ. „ცისფერყანწელთა” მანიფესტში ნათქვამია: “უარვყოფთ წარსულს, როგორც მზით განათებულს, ისე ლამეში შენუხებულს. წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვსტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების ზღვაში” (იაშვილი, 1916:2). 1922 წლის მაისში გამოქვეყნებულ მანიფესტში ფუტურისტები წერდნენ: „ქართული პოეზიის დამახასიათებელი თვისება იქნება გაქანება, სითამამე, ამბოხება. არ ვჩერდებით მუზეუმებისა და ძეგლების წინაშე და ვქმნით საქართველოს მომავალს, რომელსაც არ ახასიათებს სივრცე და დრო. უარვყოფთ, რაც ჩვენ უკან არის და ამიერიდან საქართველო ჩვენგან ინყება. ჩვენ შევიყვარეთ მანქანის კვამლში გაფანგული ბრძო, აღტაცებისთ ტაშს რომ უკრავს რევოლუციას. უარვყოფთ წარსულს, რადგან არის სამლოცველო ბებრების და მომაკვდავების... ვალიარებთ ქართველ ხალხს მსოფლიო მესიად და ვარსებთ ფუტურიზმს” (ჭილაძა, 1953:19). რა თქმა უნდა, გაქანებითა და რიხით, სითამამითა და ამბოხით, “დურუჯელთა” მანიფესტი გავს “ცისფერყანწელთა” და “ფუტურისტთა” მანიფესტს.

„ცისფერყანწელები”, „ფუტურისტები”, „დურუჯელები” და სხვა მიმდინარეობანი ახალი ხელოვნების პიონერებად აცხადებდნენ თავს. ისინი საბჭოთა ხელისუფლებასთან აქტიურ თანამშრომლობასაც აღიარებდნენ. „დურუჯის” რიტორიკულსა და ექსპრესიონისტულ მანიფესტში იყო აქცენტი, რომ ისინი განახლებული საქართველოს მსახურები იყვნენ, მაგრამ საერთოდ, მთელი მოდერნისტული მიმდინარეობების ფარული არსი იყო ეროვნული სულის განახლების იდეა. მათი ძირითადი მისწრაფება ეროვნული კულტურის აღორძინება იყო.

„დურუჯის” მანიფესტის საჯაროდ გამოქვეყნების შემდეგ პრესაში გამოქვეყნდა არაერთი სტატია. იშვიათია ისეთი „ერთსულოვნება”, რაც იმ პერიოდის პრესას ახასიათებდა. დურუჯელებს მიიჩნევდნენ „ცისფერყანწელებსა” და „ფუტურისტებს“ აყოლილ ჯგუფად. მანიფესტის ტექსტიც კი იმათ მიბაძვით შედგენილად მიაჩნდათ. „ახლა ცხადი შეიქმნა, რომ „დურუჯი“ ეს იყო „ყანწელების“ თეატრალური განყოფილება, რომელიც გვპირდება ქართული თეატრის განახლებას, აღდგენას და განახლებას” (კილაძე, 1924:17).

ვნებათაღელვა „დურუჯის“ ირგვლივ დიდხანს არ განელებულა. 1924 წლის 1 თებერვალს ხელოვნების სასახლეში შეკრებილმა ხელოვნების ყველა დარგის წარმომადგენელმა დაგმო კორპორაციის გამოსვლის ფორმა და ძელი მსახიობებისადმი უპატივემულო დამოკიდებულება საძრახისად მიიჩნია. კრებამ შეიმუშავა მიმართვა, რომელსაც ხელს აწერდნენ: შალვა დადიანი (საქართველოს განათლების კომისარიატთან არსებული სათეატრო განყოფილების უფროსი), სანდრო შანშიაშვილი (“ბერდო ზმანიას” ავტორი, ახალი თეატრალური ფორმების მაძიებელი დრამატურგი), ვლადიმერ სიდამონ-ერისთავი (“ცხვრის წყაროს” მხატვარი), იოსებ გრიშაშვილი (პოეტი, რომელიც “ცხვრის წყაროს” პრემიერაზე პარტერიდან ექსპრომტით მიესალმა კოტე მარჯანიშვილს და ამ სპექტაკლით თეატრში მოტანილ სიახლეებს). ვნებათაღელვა არ ცხრებოდა. 19 თებერვლის გაზეთ “ქართულ სიტყვაში” დაიბეჭდა კოტე მარჯანიშვილის წერილი “ქართული თეატრის გარშემო”. წერილში რეჟისორი აანალიზებს შექმნილ სიტუაციას და განმარტავს, თუ რამ განაპირობა კორპორაციის შექმნა და

მანიფესტის საჯაროდ გამოქვეყნება. იგი წერს, რომ ქართულ თეატრში ახალი ფორმების ძიება ზოგადევროპული თეატრალური ძიებებით არის განპირობებული და სავსებით ბუნებრივია, რომ სიახლე ახალგაზრდობამ აიტაცა. იგი განმარტავს, რომ ბენეფისების სისტემა ხელს უშლის სიახლეების ძიებასა და მის დანერგვას თეატრში. კოტე მარჯანიშვილი წერილში გამოხატავს თავის და კორპორაციის პოზიციას. იგი არ აცალკევებს თავის პიროვნებას ახალგაზრდა კორპორანტებისაგან. კოტე მარჯანიშვილი მკითხველს არწმუნებს იმაში, რომ არცერთ გამომსვლელს იმ საღამოს მიზნად არ ჰქონია, შეურაცხოფა მიეყენებინა ღვაწლმოსილი მსახიობებისათვის. მანიფესტის სტილის შესახებ იგი ამბობს: “ამბობენ, რომ მისი ფორმა მიუღებელია. მაგრამ ეს საკითხი პრინციპული ლიტერატურული ხასიათისაა. პირადად მე ვერაფერს ვპოულობ მასში ისეთს, რის-თვისაც ღირდეს ასეთის ღვარძლიანის ზიზღით ჯვარს ვაცვათ ახალგაზრდობა.

ეს ფორმა თანამედროვეა, მკვეთრი – სალოზუნგო, ისეთი, როგორიც გავრცელებულია მთელ მსოფლიოში” (ახმეტელი, 1978:274).

ისტორიულად თეატრში, მწერლობაში, მხატვრობაში თუ ხელოვნების სხვა სფეროებში მოსული ახალგაზრდობა ყოველთვის გამოირჩეოდნენ ძველის უარყოფით. ბევრი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, თუ როგორ მიაჩნდა ამა თუ იმ ახალგაზრდა ხელოვანს, რომ მესიად იგი მოევლინა და მისგან იწყება ისტორიის ათვლა.

„დურუჯის“ სხდომის ოქმის თანახმად მანიფესტის ტექსტის შემუშავება დაევალა ჯგუფს, რომელსაც სანდრო ახმეტელი ხელმძღვანელობდა. მანიფესტის ტექსტი მიუღებელი გახდა საზოგადოების მნიშვნელოვანი ნაწილისათვის, რომელთა შორის იყვნენ რუსთაველის თატრისა და უშუალოდ სანდრო ახმეტელის უახლოესი გარემოცვა (შალვა დადიანი, სანდრო შანშიაშვილი, ვლადიმერ სიდამონ-ერისთავი, იოსებ გრიშაშვილი და სხვები). მანიფესტის ტექსტში მრავლად მოიძებნება ფრაზები, რომლებსაც იყენებს სანდრო ახმეტელი, ჯერ კიდევ 1923 წლის 2 იანვარს ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილ ერთდროულ გაზეთში “ქართული თეატრი” გამოქვეყნებულ სტატიაში “ახალი სახიობა”. ამდენად, საფუძველმოკლებული არ არის ვივარაუდოთ, რომ მანიფესტის ტექსტი სანდრო ახმეტელის შედგენილია. აღნიშვნული ვარაუდის საფუძველს ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ გამოქვეყნებული სტატიები, საჯარო გამოსვლები, პირადი ჩანაწერები და სხვა საარქივო მასალებიც ამყარებს.

1924 წელი საქართველოს ისტორიაში ქაქუცა ჩოლოყაშვილის აჯანყებით არის ცნობილი, ამავე წელს შეიქმნა მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯი“. არის თუ არა ერთმანეთთან კავშირში ეს ორი მოვლენა? ტრადიციულად, პირველი განიხილება როგორც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მნიშვნელოვანი ეტაპი, რომელიც სამწუხაროდ მარცხით დასრულდა, ხოლო მეორე, ასევე ტრადიციულად განიხილება, როგორც თანამოაზრეთა წმინდა შემოქმედებითი გაერთიანება.

1924 წლის აჯანყება არ იყო ლოკალური მოვლენა, მას თანაუგრძნობდა ფართო მასები. იგი თანახმიერი იყო სანდრო ახმეტელისა და “დურუჯელების” სათეატრო განწყობილებისა. როგორ ზემოთ აღინიშნა, მსახიობთა კორპორაციის პირველი სხდომა გაიმართა 1924 წლის 5 იანვარს, ანუ იმ პერიოდში, როდესაც ქართველი პატრიოტები აჯანყებისათვის ემზადებოდნენ. ამავდროულად

უნდა გვახსოვდეს, რომ ისტორიულა ქართული თეატრი ყოველთვის იდგა ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ავანგარდში. კორპორაციის წესდების ტექსტი სამხედრო წესდების ტექსტისაგან დიდად არ განსხვევდება გადაწყვეტილებების, ბრძანებების, დისციპლინის აღსრულების, საიდულმლოს არგათქმის აუცილებელობით. მთავრობისათვის, პირველ რიგში, ლავრენტი ბერიასათვის “დურუჯი” და მისი წევრები ანტისაბჭოელები იყვნენ. ლავრენტი ბერიას საიდულმლო წერილში, რომელიც მან სკპ (ბ) სამდივნოს გაუგზავნა, “დურუჯის” აქტიური წევრის – აკაკი ვასაძის ანტისაბჭოელობის დამამტკიცებლად მოიყვანა ვასაძის აზრი, რომელიც მას გამოუთქმია და, როგორც ჩანს, “სუკის” რომელიღაც აგენტს ჩაუწერია. აკაკი ვასაძეს განუცხადებია: “არ იყო საჭირო საქართველოში 1924 წლის აჯანყება, იმ პერიოდში შედარებით მაინც იყო კარგი ცხოვრება. აჯანყება უნდა მოეწყოს ახლა, როდესაც საბჭოთა ხელისუფლებამ მოსახლეობა გაიმეტა სიმშილისათვის, სიღატაკისთვის, მაგრამ ახლა არავის გაუელვებს მსგავსი გამოხდომა, რადგან ქართველი ერის საუკეთესო შვილები დახვრეტილია ან გაგზავნილია შორეულ უკაცრიელ მხარეში... ხელისუფლება ვერ დაასრულებს ხუთნლიან გეგმას, რადგან ამ პერიოდში თვითონვე შეწყვეტისათვის არსებობას” (კიკნაძე, 2009:49).

„დურუჯი“ დაარსებიდან ყოველი წლის 29 იანვარს აღნიშნავდა კორპორაციის დაარსების დღეს. მაგრამ კორპორაციის შექმნის მესამე წლისთავი არ აღნიშნა. 1927 წლის 27 იანვარს „დურუჯის“ დაარსების დღის ორი დღით ადრე კორპორაცია გაუქმდებული იქნა. „დურუჯი“ დაიშალა 1927 წელს მთავრობის მითითებით, როგორც ანტისაბჭოდა იდეოლოგიის, საზოგადოებისათვის საშიში ორგანიზაცია.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ალ., „დოკუმენტები და ნარკვევები“, გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბილისი, 1978.
2. ბაქრაძე ა., „თხზულებანი“, ტ. III. გამომცემლობა „ნეკერი“, თბილისი, 2004.
3. ვასაძე ა., „მოგონებები, ფიქრები“, ტ. I, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2010.
4. კიკნაძე ვ., „დაკარგული თეატრი“, გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი, 2009.
5. ჭილაძა ს., „ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზები“. გამოცემლობა „სახელგამი“, თბილისი, 1953.
6. იაშვილი პ., „პირველთქმა“, უურნალი „ცისფერი ყანწები“, №1, 1916.
7. კილაძე რ., „ქართული თეატრის კლასიურობა და მისი დღევანდელი კრიზისი“. უურნალი „ხელოვნების დროშა“, №2, 1924.
8. ჩიქვანი ს., „სასწრაფო განმარტება უურნალ  $H^2SO^2$  გამოსვლის“ უურნ. „მნათობი“, №4, 1924.

**ლაშა ჩხარტიშვილი**  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**სახელმწიფო და ქართული თეატრის ურთიერთობის  
რამდენიმე ასპექტი პრატისაბჭოთა პერიოდი**

საკამათო არ არის, რომ პოლიტიკურ-სოციალური ატმოსფერო და საზოგადოებრივი ცხოვრება პირდაპირ ასახვას ჰქოვებს სათეატრო ხელოვნებაში და მხატვრულად (ან პირდაპირ, შეულამაზებელი სახით, ყოფიერად, ნატურალისტურად, პუბლიცისტურადაც კი) აისახება სცენაზე. თეატრალური ხელოვნება არასდროსაა მოწყვეტილი დროს, კონკრეტული სპექტაკლი იქმნება კონკრეტულ დროში და ცოცხლობს კონკრეტული დროის ფარგლებში მანამ, სანამ თეატრალური ნაწარმოების თემატიკა აქტუალურია საზოგადოებისათვის.

საბჭოთა პერიოდში თეატრი ესთეტიკური ტკბობის ტაძართან ერთად პოლიტიკური ტრიბუნა და იდეოლოგიის საუკეთესო მანქანა იყო. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ პოსტ საბჭოთა ქვეყნის თეატრები გახდნენ დამოუკიდებელი, თავისუფალი სახელმწიფოს თეატრები, თუმცა საბჭოთა კავშირის დაშლამ შოკში ჩააგდო თეატრის მოღვაწეები და ამ დიდმა პოლიტიკურმა მოვლენამ სრული ქაოსი და დაბნეულობა გამოიწვია მათ შორის. რთული გახდა იმ აქტუალური თემის და თეატრალური ენის მოძებნა, რომელიც დააინტერესებდა, აღაგზნებდა და მიიზიდავდა მაყურებელს. ამის მიზეზი, პირველ ყოვლისა, იდეოლოგიური ცენზურის გაქრობა გახდა. ცენზურის გაქრობის შემდეგ რეჟისორები დგამდნენ სპექტაკლებს თემებზე, რომლებიც არც მათ აღელვებდათ და არც მაყურებელს. ამ პერიოდში უმნიშვნელოვანესი იყო ავთო ვარსიმაშვილის სპექტაკლი „კომედიანტები“ (ოსბორნის „კომედიანტების“ მიხედვით), რომელიც აფხაზეთის ომის თემას ეხმიანებოდა და დიდხანს დარჩა მოქმედ რეპერტუარში. სპექტაკლში ერთი ქართული ოჯახის მაგალითზე მოთხოვილი იყო მთელი ქართული საზოგადოების ადამიანთა განწყობა და მდგომარეობა აფხაზეთის ომის დროს და ომის შემდეგ. სპექტაკლის მოქმედი გმირები მაყურებელში თანაგრძნობას, სიყვარულს და სინაწულს იწვევდნენ.

საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების (1991 წ.) შემდეგ თბილისში გაიხსნა თავისუფალი და დამოუკიდებელი თეატრალური სივრცეები: „თავისუფალი თეატრი“, „სამეფო უბნის თეატრი“, „თეატრალური სარდაფი“ და სხვა. „თავისუფალმა თეატრმა“ თავიდანვე პოლიტიკური თეატრის ნიშა დაიკავა და მისმა დამაარსებელმა ავთო ვარსიმაშვილმა ამ თეატრში დადგა სპექტაკლი აქცია „პროვოკაცია“ (პიესის ავტორი და რეჟისორი ავთო ვარსიმაშვილი, 2002). თავისუფალი თეატრი მთავრობის სასახლის წინ მდებარეობდა, სადაც პრეზიდენტის რეზიდენციაც იყო განთავსებული. სპექტაკლში მსახიობები უცენზურო სიტყვებით ლანძღავდნენ მთავრობას და პრეზიდენტს, ასევე თამად და რადიკალურად აკრიტიკებდნენ მას. ეს იყო ცენზურისგან გათავისუფლებული ქართული თეატრის აგრესიული რეაქცია, ერთგვარი მეორე უკიდურესობა. სპექტაკლი სკანდალური ხასიათის მიუხედავად არ აკრძალულა და არც

რაიმები გაუტარებია ხელისუფლებას თეატრის და სპექტაკლის წინააღმდეგ.

პოსტსაბჭოთა ქართულმა თეატრმა ინტენსიურად დაიწყო მისთვის ახალი ფორმების ძიება, „ებილი მოუსინჯა“ იმ ექსპერიმენტებს, სტილებს, მიმდინარეობებს, რომლებსაც პოლიტიკური ფაქტორის გამო გვერდი აურა საბჭოთა პერიოდში, თუმცა ეს ძიებები არ იყო თანმიმდევრული და მან ვერ გაამართლა, უფრო სწორად, თანამზრახველები მასიურად ვერც მაყურებელში მოიპოვა და ვერც თავად თეატრის მოღვაწეებში.

საბჭოთა კავშირის დაშლის ფაქტს დაემთხვა თეატრში ახალი თაობის რეჟისორების გამოსვლა საზოგადოებრივ ასპარეზზე, თუმცა პოსტ საბჭოთა ქართულ თეატრში კლიმატს მაინც უფროსი თაობის რეჟისორები ქმნიდნენ (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე). უფროს თაობაში ლიდერის პოზიცია კი რობერტ სტურუას ეჭირა. მისი ესთეტიკის გავლენა ზოგადად ქართულ თეატრზე დღემდე მძლავრია და ეს პროცესი ინერციით ალბათ კიდევ დიდხანს გაგრძელდება. საქმე იმაშია, რომ სტურუა, როგორც პოლიტიკური თეატრის საბჭოთა ნეოავანგარდში მდგომი რეჟისორი, რეფლექსურად აგრძელებდა ცენზურის წინააღმდეგ ბრძოლას, რომელიც ფაქტიურად არ არსებობდა (ედუარდ შევარდნაძის პრეზიდენტობის პერიოდი). ვარდების რევოლუციის შემდეგ, ხელისუფლების ცვლასთან ერთად (2003 წ.), სტურუას ბოლო პერიოდის სპექტაკლებმა უფრო მეტი აქტუალობა და უღერადობა შეიძინა. რეჟისორი თანამედროვეობას უკვე ხატავდა არა მეტაფორული ფორმით, არამედ ალეგორიულობა შერეული პლაკატურობით. ასეთი სპექტაკლების რიგში დგას ლაშა ბუდაძის „პრეზიდენტი, სიყვარული და დაცვის ბიჭი“, თამაზ ჭილაძის „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო“, ამელი ნოტომის „მტრის ნიღაბი“, მაქს ფრიშის „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებელნი“. სპექტაკლებში სტურუა უკვე კომუნიზმს კი არ აკრიტიკებდა, არამედ ნეობოლშევიზმს, რომელშიც რეჟისორი სააკაშვილის ხელისუფლებას მოიაზრებდა. ამ მიმართულებით მნიშვნელოვანი იყო სტურუას უშუალო მოწაფის, ბათუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის გიორგი თავაძის სპექტაკლი „სალამოს ბაღში, როგორც ფერად სიზმარში“ (ირაკლი სამსონაძის პიესის მიხედვით, რომელიც დრამატურგმა უშუალოდ ბათუმის თეატრისთვის რეჟისორის შეკვეთით დაწერა). სპექტაკლში გიორგი თავაძე თანამედროვეობას ალეგორიული ენით ხატავდა და პარალელს ბოლშევიზმთან ავლებდა, თუმცა სპექტაკლმა მაშინ ფართო მასშტაბით ვერ გაიჟდერა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ეიფორიაში მყოფ მოქალაქეთა სრულ უმრავლესობას, რომელმაც პრეზიდენტი აბსოლუტური უპირატესობით აირჩია, მხედველობის მიღმა დარჩა, რეალურად შეეფასებინა ახალი ხელისუფლების შუქ-ჩრდილები.

ქართველი რეჟისორების მიერ სპექტაკლებით ხელისუფლების კრიტიკას სახელმწიფოს მხრიდან რეაქცია მაშინ არ მოჰყოლია, მიუხედავად იმისა, რომ პრესითა და ტელევიზით ფართოდ ხორციელდებოდა სტურუას სპექტაკლის „პრეზიდენტი, დაცვის ბიჭი და სიყვარული“ პიარ კამპანია, რომ ქვეყნის პირველმა – რუსთაველის თეატრმა პრეზიდენტზე კრიტიკული სპექტაკლი დადგა. თეატრის გამოწვევას ხელისუფლების მხრიდან რეაქცია არ მოჰყოლია. თეატრი ჩვეულებრივ განაგრძობდა მუშაობას.

რამდენიმე წლის შემდეგ, საბჭოთა პერიოდში არსებული იდეოლოგიური ცენზურა ფინანსურმა ცენზურამ შეცვალა. ხელისუფლებამ შეწყვიტა ისეთი სპექტაკლების და იმ რეჟისორთა პროექტების დაფინანსება, რომელიც ღიად აკრიტიკებდა მას. სტურუა თავის მსახიობებთან ერთად სპექტაკლებით, პროვოკაციული გზით შეეცადა ხელისუფლების გამოწვევას, მის დისკუსიაში ჩართვას, მაგრამ უშედეგოდ. პოლიტიკური სპექტაკლების ციკლს განსაკუთრებული აუიოტაჟი, ან აკრძალვა მთავრობის მხრიდან არ მოჰყოლია, როგორსაც რუსთაველის თეატრია ჩვეული, თუნდაც სტურუას რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობის ადრინდელ პერიოდში. იმდენად გულგრილი აღმოჩნდა ხელისუფლება თეატრალური ხელოვნების მიმართ, რომ ის არანაირ გამოწვევას არ იღებდა, თუნდაც მსოფლიოში აღიარებული რეჟისორიდან. თანამედროვე ხელისუფლებისთვის, განსხვავებით საბჭოთა ხელისუფლებისაგან, თეატრი აღარ წარმოადგენს საფრთხეს, ის ტელევიზიამ ჩაანაცვლა. სწორედ ამის გამო სტურუამ (და სხვა რეჟისორებმა) უკვე ტელევიზიით, ღიად დაიწყო კრიტიკული განცხადებების გაკეთება ხელისუფლების მისამართით, რაც საბოლოოდ მისი თეატრიდან განთავისუფლებით დასრულდა.

იდეოლოგიური ცენზურის არარსებობის პარალელურად, სტურუამ ზუსტად ჩავლო ხელისუფლების ქმედებათა იმ დეტალებს, რომელიც კრიტიკის საშუალებას იძლეოდა. მისი ბოლო პერიოდის დადგმები სწორედ ამ მიმართულებით გამოხატვდა სათქმელს. პირველმა სტურუამ დაიწყო საუბარი მოსალოდნელ შიშიე სპექტაკლში „ჭალას ჩიტი მომკვდარიყ“. სპექტაკლში კარგადაა ნაჩერები, ერთ დროს სათაყვანებელმა და სალოცავმა ფრაზამ – „გაუმარჯოს თავისუფლებას“ – როგორ დაკარგა ფასი, უფრო მეტიც, ეს ფრაზა სასაცილო და საქილიკოც კი გამხდარა, თანაც მათთვის, ვინც ამ რწმენით გაიზარდა და სწორედ თავისუფლების მოპოვებისთვის ეწამა. სტურუას სპექტაკლში, ისე როგორც რეალობაში, ავტორიტეტების მსხვრევის ეპოქა უკვე დგას.

შენიდან ფინანსურმა ცენზურამ წარმოშვა ერთგვარი თვითცენზურა, რომლის ნიშნები ერთის მხრივ, გამოვლინდა პატრიოტული თემატიკის, ხოლო მეორეს მხრივ, რუსეთ-საქართველოს 2008 წლის ომისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში.

პატრიოტულ თემაზე შექმნილი სპექტაკლები განხორციელდა რუსთაველის თეატრში (ოთარ ჭილაძის „წათეს წითელი წალები“, რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე), ქუთაისის მესხიშვილის თეატრში (ნინო სადლობელაშვილის „ბამბაზის სამოთხე“, რეჟისორი გიორგი სიხარულიძე), რუსთავის თეატრში (მანანა დოიაშვილის „ღიად დარჩენილი საფლავები“, არჩილ სულაკაურის მოთხოვნების მიხედვით, რეჟისორი გეგა ქურციკიძე). ამ პროცესს ოდნავ მოგვიანებით შეურთდა მარჯანიშვილის თეატრი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ლევან წულაძემ მაყურებელს გურამ ქართველიშვილის საგა „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“ შესთავაზა. აღნიშნული დადგმა ისტორიული ჟანრის სპექტაკლებს შორის ყველაზე წარმატებული აღმოჩნდა. სპექტაკლი რამდენიმე წლის განმავლობაში ანშლაგებით მიმდინარეობდა. რა იყო ამის მიზეზი? პირველ ყოვლისა, მაყურებელს მოენატრა ისტორიულ თემაზე დადგმული სპექტაკლები, გარდა ამისა, სპექტაკლმა ცხადჰყო, რომ ქართველ მაყურებელს აღელვებს და ზომაზე მეტად, პათოლოგიურადაც კი უყვარს თავისი სამშობლო. ამავდროულად, ისტო-

რიული ქრონიკა მაყურებელს მიეწოდებოდა თეატრალური ფორმით და დიდი ემოციის თანხლებით, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა ყველაზე ნიჭილისტ მაყურებელზეც კი. სპექტაკლი არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებებით, ის ე.წ. „საკასო სპექტაკლი“ იყო, რომელმაც შეძლო თეატრში მიეზიდა დიდი რაოდენობის მაყურებელი, ფული და პარალელურად, რაც ყველაზე საყურადღებოა, ხელისუფლების კეთილგანწყობაც დაემსახურებინა, რამაც გზა გაუხსნა თეატრს გაცილებით მასშტაბური პროექტების დაფინანსების-თვის.

პატრიოტული თემატიკის პარალელურად, 2008 წლის ომის შემდეგ ქართულმა თეატრმა ოდნავ მოგვიანებით, მაგრამ მაინც უპასუხა რუსეთის აგრესიას. ომის თემაზე შექმნილი სპექტაკლების შექმნა არა იმდენად კონუქტურა და თვითცენზურის გამოხატულება იყო, რამდენადაც გულწრფელი რეაქცია რუსეთის აგრესიაზე. ომის თემაზე შექმნილი სპექტაკლებიდან თანამედროვე ქართულ თეატრში ყველაზე გამორჩეული დადგმა გიორგი თავაძის მიერ ბათუმის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი „ბანანისა და კომშის პუდინგი კონიაკითა და რომით“ იყო. კომიკურ იგავზე დრამატურგ ირაკლი სამსონაძესთან ერთად რეჟისორი გიორგი თავაძეც მუშაობდა და პიესა სწორედ ბათუმის თეატრის დასისთვის დაიწერა (აღნიშნული პიესა სახელწოდებით „დაბოლილი მთვარე“ განხორციელდა იმავე რეჟისორის მიერ რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზეც). გიორგი თავაძის ახალი სპექტაკლი „ბანანისა და კომშის პუდინგი კონიაკითა და რომით“ საქართველოსა და ქართველებზე, მის ისტორიულ ეპიზოდებზე და ქართველთა ხასიათის ყველა მანკიერ, თუ მნიშვნელოვან თვისებებზე მოგვითხრობს, ის ეტაპობრივად ხატავს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მთელ ისტორიას. წარმოდგენაში ერთი ტიპიური ქართული ოჯახის ისტორიის ფონზე გათამაშებულია საქართველოს უახლოესი წარსული ომამდე, ომიანობის უამს და ომის შემდეგ...

სპექტაკლში ხაზგასმულია რუსეთის პათოლოგიური სიყვარული საქართველოსადმი. რეჟისორი ირონიით გვახსენებს წარსულ და მიგვითითებს ჩვენს თანამედროვეობაში დაშვებულ შეცდომებზეც. მნიშვნელოვანი იყო, რომ 26 მაისს, საქართველოს დამოუკიდებლობის დღეს სპექტაკლი წარმოდგენილი იყო კიშინოვში რუსული დრამატული თეატრის სცენაზე ეუენ იონესკოს ბიენალეს ფარგლებში.

გიორგი თავაძე ალეგორიულ, მხატვრულ სამოსელში გახვეულ სიმართლეს და ჩვენი ცხოვრების რეალურ სურათს თვალწინ ნათლად და მოურიდებლად გვიშლის. რეჟისორი ხან ალეგორიულად, ხანაც მეტაფორულად, ხან კი პლაკატური სიზუსტით ხატავს რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის მნიშვნელოვან და ყველაზე დასაფიქრებელ დეტალებს.

პოსტ საბჭოთა ქართულ თეატრში ადგილი ჰქონდა „საზოგადოებრივი ცენზურის“ გამოვლინებებსაც. ტერმინში ვგულისხმობ, როცა საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ცდილობს გალაშქრებას სპექტაკლის წინააღმდეგ. არასამთავრობო ორგანიზაცია „მართლმადიდებელ მშობელთა კავშირი“, რომელიც რელიგიური ფანატიზმით შეპყრობილი ადამიანებისაგან შედგება, ხშირად წინ აღუდგა რელიგიურ თემატიკაზე დადგმულ სპექტაკლებს და აქციებითა და მანიფესტაციებით მოითხოვდა სპექტაკლის აკრძალვას. მაგალითად, „საზოგადო-

ებრივი ცენტურის“ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს რობერტ სტურუას სპექტაკლის „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ (რუსთაველის თეატრი) და ქეთი დოლიძის სპექტაკლის „სერობა“ (კონომსახიობთა თეატრი) წინააღმდეგ გამართული აქციები მისი აკრძალვის მოთხოვნით. არც ამ აქციებს მოუხდენია რაიმე გავლენა სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობის შეზღუდვაზე.

გარკვეული ცენტურა თავისი სხვადასხვა გამოვლინებებითა და განშტოებებით (იდეოლოგიური, ფინანსური, თვითცენტურა) ყოველთვის იარსებებს, მთავარია, როგორ გამოიყენებს მას თეატრი და არა პირიქით. სწორედ ცენტურასა და თეატრს შორის იდეალური ურთიერთობის მაგალითია გადმოცემული ლევან წულაძის სპექტაკლში „უოლო“ (თანამედროვე იაპონელი დრამატურგის კოკი მიტანის პიესის „სიცილის აკადემია“ მიხედვით). ამ სპექტაკლის მთავარი გმირი ცენტურაა, რომელიც ბუდობს ორი მოქმედი პერსონაჟის სულში. ხელოვანს გამომუშავებული თვითცენტურის გრძნობა აქვს, ხოლო ცენტორს – ხისტი, ურყევი ხასიათი. სპექტაკლში იკვეთება ჩვენი რეალობისთვის დამახასიათებელი ნიუანსები, ახლად დანიშნული ცენტორი (ანუ ზემდგომი ორგანო, რომელიც კულტურის სფეროს კურირებს), რომელიც აცხადებს, რომ არ დადის თეატრში, არ აინტერესებს მწერლობა, რომ ამ სფეროში შემთხვევით მოხდა, უფრო მეტიც, თავად ცენტორს ცენტურა უსარგებლო რამ ჰგონია. მსგავს სიტუაციაში ქართველი რეჟისორების და თეატრის ხელმძღვანელების უმრავლესობა აღმოჩენილა. შეიძლება მყითხველმა იფიქროს, XXI საუკუნეში რაღა დროს ცენტურაა, მაგრამ ლევან წულაძის სპექტაკლი სწორედ რომ აქტუალურ პრობლემას ეხმიანება და პრობლემის გადაჭრის გზასაც გვთავაზობს. სპექტაკლის მთავარი გმირის ნეოს მსგავსი ცენტორები, რომელსაც ოსტატურად ასრულებს ნატო მურვანიძე, სამწუხაროდ იშვიათად მოიძებნება ქართულ სინამდვილეში. მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა 2010 წელს ახალციხის თეატრში დაფიქსირდა სპექტაკლის რეპერტუარიდან მოხსნის მცდელობა. ოთარ ქათამაძის „აივანში“ (რეჟისორი გიორგი შალუტაშვილი) გაკრიტიკებულია მუნიციპალიტეტი და მათი თანამშრომლების უვიცობა. თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრმა ადგილობრივ ხელისუფლებას სპექტაკლის გადასარჩენად საგანგებო წერილი მისწერა, რამლითაც რეგიონის ხელისუფლებას აიძულა სპექტაკლის რეპერტუარში დატოვება.

ლევან წულაძე კი თავისი სპექტაკლით თეატრისა და ცენტურის ურთიერთობის იდეალურ ვარიანტს გვიჩვენებს, როცა ცენტორი თავად ენთება ხელოვნებით, „იწამლება თეატრით“ და ხელოვანის შემოქმედების მთავარი სტიმულატორ-გენერატორი ხდება. ცენტორი იყვარებს მწერლობასაც და თეატრსაც. ასეთი ცენტორის პროფესიონალიზმი, პასუხისმგებლობის მაღალი შევრძნება და გარეგნულად ხისტი ხასიათი აქცევს მას ხელოვანების მეგობრად და არა მტრად. კარგმა ცენტორმა ლევან წულაძის სპექტაკლში დადებითად განსაზღვრა კიდეც შემოქმედებითი პროცესი, ტენდენციები, რომელიც, პირველ ყოვლისა, ეროვნული ინტერესები გარდა, ხელოვანის სრულყოფასაც ემსახურება. ეს თემა ჩვენი თანამედროვეობისათვის დროული, მნიშვნელოვანი და აქტუალური პრობლემაა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი პოსტსაბჭოთა სივრცე თავისუფალ, დამოუკიდებელ და დემოკრატიულ სახელმწიფოში ცხოვრობს თითქოს.

## ....• ვინომცოდნეობა • ვთე....

ლელა ოჩიაური

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ნაცონგი და უცნობი ქალაქების მატაფორა ქართულ კინოში

არაფერი ისე ზუსტად არ გამოხატავს დროს, ეპოქას, ქვეყნის პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ მდგომარეობას, როგორც არქიტექტურა. საერო. საკულტო. საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ პრივატული. ის დროსთან ერთად ცვალებადიც და მარადიულიცაა. სამუდამოდ აღმოჩნდავს მოვლენებს, გამოხატავს და ინახავს მათ ამა თუ იმ სახით, მდგომარეობაში, ფორმით. სახელმწიფო მართვის ფორმები. მშვიდობა და ომი. მშვიდობიანი ცხოვრება თუ მოვლენების დრამატული მონაცვლეობა – შენობების, ქუჩების, ქალაქებისა თუ სოფლების და მათში მცხოვრები ადამიანების ისტორიის (ზოგჯერ სულ რამდენიმე წლის, ზოგჯერ საუკუნეების) ხუროთმოძღვრებაში მოქცეული ხატებია.

არ ვგულისხმობ მხოლოდ ნგრევას ან შენებას, ან ნაგებობების დანიშნულებას, არამედ, არქიტექტურულ სტილს. რეალობის გამოხატულებას არქიტექტურულ ფორმებში, შენობების და საერთოდ მშენებლობების მასშტაბში.

კინემატოგრაფი, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ყველაზე „რეალური“, „ცხოვრებასთან მიახლოებული“ დარგი, რომელიც, მართალია, ახალ მხატვრულ სინამდვილედგარდასახულ, მაგრამ ადამიანის რეალურ გარემოში (თვით ყველაზე ირეალურ და პირობით გარემოშიც კი) არსებობას ასახავს, ბუნებრივია, პერსონაჟებს ქვეყნებში, ქალაქებში, სოფლებში, ქუჩებზე, სახლებში ასახლებს. ნაცნობ თუ უცნობ, „საცნობი“ თუ განყენებული მახასიათებელი ნიშნებით გამოსახულ მოცემულობებში.

ისევე, როგორც მსოფლიო კინოში, ქართულ კინოშიც ქუჩა, ქალაქი, სოფელი „ბუნებრივი“ და „გარდუვალი“ „გამოყენებისა“ და პრაქტიკაში დამკვიდრებული დატვირთვის გარდა იდეის, რეჟისორის ჩანაფიქრის გამოხატვის აუცილებელ და მნიშვნელოვან მხატვრულ სახედ, მხატვრულ მეტაფორად იქცა. და როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში (იდეის, თემატიკის, პრობლემების თანადროულობის, აქტუალობისა და ა.შ. ცვალებადობის მიხედვით), სხვადასხვა ფუნქციას, მნიშვნელობას, გამოსახვის სხვადასხვა და განსხვავებულ ხერხებს, მიღვომას ატარებდა და ემორჩილებოდა. რეალობის ცვალებადობისა და ამ რეალობის ადექვატური ეკრანული სინამდვილისა და სახელმწიფო ტენდენციების, მიმართულებების, მიმდინარეობების მოთხოვნებიდან გამომდინარე. სხვადასხვა ეტაპზე.

ასე იქმნებოდა და იქმნება ფირზე აღბეჭდილი საქართველოს პორტრეტი, რომელშიც ნაცნობი შტრიხები და დეტალებიცაა (საიმიჯო ფილმებისა თუ აღბომ-ლია ბარათების მსგავსად) და უცნობი ნაგებობები თუ პანორამები, რომლებიც მკვეთრად და დაუფარავად გამოხატავენ რეჟისორის ჩანაფიქრს ადამიანების სულიერი ცხოვრების შესახებ.

„ნაცნობი“ თბილისისა და „ამგვარად“ ჩვენებას ქართულ კინოში სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული მიზეზები ჰქონდა. სხვადასხვაგვარად იხატებოდა უცნობი თბილისის სახე. ორივე შემთხვევაში ქალაქები კინოში კინომეტყველების ერთ-ერთ გამორჩეულ და თავისთავად კოდირებულ სისტემად ჩამოყალიბდა, რომლის გაშიფრის გზებიც დროსთან, ნგრევასთან, შენებასთან, ისევ ნგრევა-შენებასთან ერთად თავიდან აღმოსაჩენი იყო.

აღსანიშნია ის ფაქტიც და ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი, რომ დროს გასვლასთან ერთად იცვლება ჩვენი დამოკიდებულება როგორც ისტორიული სინამდვილის, ასევე მისე ეკრანზე ფიქსირების მიმართაც. ის კინონიმუშები, რომლებში მოქმედებაც, ვთქვათ, მე-20 საუკუნის დასაწყისში ხდება – დაწყებული ვასილ ამაშუკელის „აკაკი წერეთლის მოგზაურობიდან“, ივანე პერესტიანის „სამი სიცოცხლიდან“ თუ „არსენა ჯორჯიაშვილიდან“, ალექსანდრე წუწუნავას „ხანუმადან“, კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანიდან“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიადან“, ნუცა ლოლობერიძის „ბუბადან“ თუ მიხეილ ჭავლელის „საბადან“ – მოქმედების ადგილები რეალური, „იმდროინდელი“ ქალაქები და სოფლებია, რომლებიც ქმნიან იმდროინდელი ქალაქების, გარემომცველი სინამდვილის იდენტურ სახეს, ვინაიდან ნატურაზე არიან გადაღებული და მათში ჩარევა არანაირად არ ხდება.

საბჭოთა ეპოქაში და მისი არსებობის პირველ წლებში, როდესაც ახალი სახელმწიფოს შენება იწყებოდა და როგორც უწოდებენ – ამუშავდა პროპაგანდის მძლავრი მანქანა, აქტუალური და აუცილებელი გახდა ამ მშენებლობის ვიზუალური თუ ფაქტობრივი დადასტურება და არა მხოლოდ ამბის დონეზე, არა-მედ უშუალო პროცესის გათვალისწინებით.

ამიტომ, იყო თუ არა ამის აუცილებლობა, მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, ფილმები ივსებოდა მშენებარე სახლების, ქუჩების, ქარხნების, კაშხალების, გზების, ხიდების და ა.შ. ამსახველი უხვი კადრებით. ეს მშენებლობები და მშენებარე ნაგებობი, უმეტეს შემთხვევაში, ერთი მხრივ, რეალურ ფაქტებს ასახავდნენ და მეორეც – სწორედ ახალი სახელმწიფოს შენების პირდაპირ იდეოლოგიურ მეტაფორებს წარმოადგენდნენ. და თუ ასეთი ფაქტი არ იყო, ის უნდა გამოეგონათ. ასე მოხდა მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეს“ შემთხვევაში – ფინალში ფილმის საერთო მსვლელობიდან და კონტექსტიდან ამოგარდნილი ეპიზოდია – ტრაქტორები და ბულდოზერები გამალებით მუშაობენ და სვანეთისკენ გზა გაპყავთ. ეს გზა, როგორც მეტაფორა – ახალი ცხოვრების გზაა, რომელმაც ძველი ცხოვრების ყველა კედელი უნდა დაანგრიოს და ადამიანებს დიდ სამყაროში გზა გაუხსნას. ასეთი მიმართულება თუ ტენდენცია მთავარი, გენერალური ხაზი იყო იმდროინდელი საბჭოთა კინოსთვის. სვანეთისკენ გზის გაყვანის ფაქტი, მით უფრო ორაზროვანი იყო, რადგან 1928-1929 წლებში სვანეთთან დამაკავშირებელი გზის შენება ჯერ დაწყებული არ იყო.

საერთოდ, გზის მეტაფორა კინოს ერთ-ერთი ყველაზე ტირაჟირებული მეტაფორაა, რომელსაც მიმართავდა და იყენებს ბევრი რეჟისორი მსოფლიო კინოში. გზა ყოველთვის სადღაც მიდის, ზოგჯერ აქვს გეზი და საბოლოო ადგილი, ზოგჯერ არა აქვს.

საბჭოთა კინოში გზა აუცილებლად ნათელი მომავლისკენ მიინევდა – სოფლიდან ქალაქისკენ (რადგან სახელმწიფო კურსი, როგორც ცნობილია, ასეთი იყო). ასე, ქალაქისკენ მიმავალი გზაა, ვთქვათ, დავით რონდელის „დაკარ-

გულ სამოთხეში“, როდესაც ფინალში, შეყვარებული გლეხი გოგო-ბიჭი, სო-ფელს ტოვებს და ქალაქისკნ მიემართება, რომლის შორეული პანორამა ქარხნის კვამლიანი მილის გარშემოა კონცენტრირებული.

ასეთივე მილები თუ ლიანდაგებზე აქეთ-იქით მქროლავი მატარებლები, მშენებარე ქალაქები და აშენებული კურორტებია ასახული ნუცა ღოღობერიძის „ბუბაში“.

კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანი“ ორ ქალაქშია გადაღებული – გორ-სა და თბილისში. მიწისძვრის შედეგად დანგრეული გორი, მისი რეალური კად-რები რეჟისორისთვის ძველი ცხოვრების ნგრევის მეტაფორადაა ქცეული. თბი-ლისი – ძველი ქუჩებითა და სახლებით – ასევე ორ ნაწილადაა გაყოფილი – ერ-თი – ძველ, ვადაგასული და დასანგრევად განნირული – ბურჟუაზიული და მეო-რე – იმის მიუხედავად, რომ ღარიბული, ნახევრადსარდაფებისა და ჩაბნელებუ-ლი ინტერიერების, ვიწრო ქუჩაბანდებსა და ფარდულებშია მოქცეული, მაინც ახალი, ნათელი და ბედნიერების იდეის მატარებელია.

ამავე დროს, ესაა ნამდვილი თბილისი, მისი ძველი და ნაცნობი უბნები, რუსთველის პროსპექტი დღემდე შემორჩენილი ნაგებობებით, მთავარმმართებ-ლის (პიონერთა სასახლე; ეროვნული გალერეა, რომლის კიბეზეც – ტიციან ტა-ბიძე, შალვა ქიქოძე და კოტე ფოცხვერაშვილი დგანან) რომლებიც ამ უნიკა-ლურმა კადრებმა შემოგვინახეს და ახალი და დამოუკიდებელი ულერადობა მიი-ღეს, როგორც მეტაფორებმა.

ალექსანდრე წუნუნავას „ხანუმაში“, თავადი ფანტიაშვილი ქეიფ-ქეიფით მთელ ძველ თბილის მოივლის, ორთაჭალის ბალებიდან, რუსთაველის პროს-პექტის გავლით, მთაწმინდის ვიწრო ქუჩებამდე.

50-იანი და 60-იანი წლების ქართულ კინოში, ისევე როგორც, ვთქვათ, 60-იან წლებში ფრანგული ახალი ტალღის რეჟისორების ფილმებში, მთავარ ტენ-დენციად იქცა ქალაქის (და ეს ქალაქი განსაკუთრებით „ქალაქი“ თბილისი გახ-და და არა, საქართველოს რომელიმე სხვა ქალაქი) ყველაზე ნაცნობი და სპექ-ციფიკური ადგილების დაფიქსირება. აღარაფერს ვამბობ მთაწმინდაზე და იქ მდებარე, მაშინ ძალიან ცნობილ, გალერეებიან რესტორანამდე, რომელიც ღა-მის თბილის გადმოჰყურებდა და რომლის გამჭვირვალე თაღებქვეშ, რომელი-ღაც ეპიზოდი ვითარდებოდა.

იღებდნენ, რა თქმა უნდა, რუსთაველის პროსპექტს (ვიღაც დადიოდა ერ-თი პუნქტიდან მეორისკენ, ან სეირნობდა და ან მანქანით წრეებს უვლიდა), გა-მომცემლობის შენობას კოსტავას (მაშინდელი ლენინის) ქუჩაზე, მთაწმინდის ხედებს და ტელეანძას, რკინიგზის სადგურს. მაშინ მშენებარე ვაჟა-ფშაველას პროსპექტი ან სანაპირო, აუცილებლად ქორწინების სახლზე კონცენტრირებით, არაერთ ფილმშია დაფიქსირებული.

ლანა ღოღობერიძემ, გასაგები მიზეზებითა და თემის შემდეგი განზოგა-დებით, სპორტის სასახლის მშენებლობას მთელი ნოველა მიუძღვნა, „ფრესკა“, თავის პირველ მხატვრულ ფილმში – „ერთი ცის ქვეშ“.

მიხეილ კობახიძე „ქორწილში“ მთავარ გმირთან ერთად მთელ თბილისში მოგზაურობს, თუმცა, დაუინებით, მოქმედების განვითარებასთან ერთად, იყე-ნებს ერთი და იგივე ადგილებს და ერთი და იგივე სახლებს (რომლებიც, მისი შე-ხედულებით, მხატვრულ-ესთეტიკური და იდეური თვალსაზრისით გამოხატა-

ვენ ეპოქის სულსაც და საზოგადოების შინაგან მდგომარეობასაც, მათ თვისებებსა და ხასიათს). ზოგიერთ შემთხვევაში შთაბეჭდილება იმდენად მძაფრია, რომ, მაგალითად, გამოწეულ სადარბაზოებიანი სახლის, პარლამენტის უკან მისანიშნებლად, ბევრი სწორედ „ქორწილში“ მის გადაღებას ეყრდნობა.

ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, მართალია, არა თბილისს, არამედ, ქუთაისსა და ბათუმს აფიქსირებს, როგორც ქუჩებს, ასევე, ისტორიულ ნაგებობებს, ბაგრატის ტაძარსა და მე-18-19 საუკუნეების არქიტექტურული ღირსებებით გამორჩეულ სახლებს. მაგალითად, თეთრი ხიდის არსებობა ბევრმა ამ ფილმის ცნობილი ეპიზოდიდან შეიტყო, ხოლო სახლი ბათუმში, კუთხის აივნით, დღესაც „ამპრდუზო-მედუზოდ“ იწოდება. სხვათა შორის, იგივე სახლი, წლების შემდეგ სრულიად სხვა დატვირთვითა და აზრობრივი მნიშვნელობით თენიზ აბულაძემ გადაიღო „მონანიებაში“ და არა უწყინარ და სიკეთის იდეის მქონე, არამედ ავისმომასწავებელ მეტაფორად აქცია.

80-იან წლებში დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი ამგვარი მიღგომისა და ასეთი აღქმისადმი მთლიანად შეიცვალა. ახალი თაობის ფილმებში მთლიანად გაქრა თბილისი (რუსთავი, ბათუმი, ქუთაისი და ა.შ.) როგორც კოლორიტული ქალაქი. ნაცნობი და მათთვის მახასიათებელი არქიტექტურული ნიშნებითა და მახასიათებლებით. ახალი გმირების გამოჩენასთან ერთად, რომლებმაც 60-იანელთა ინტელიგენცია, მონინავე საზოგადოება, ძველი არისტოკრატია ან მათი თანამდროვე შთამომავლები ჩაანაცვლეს, მოქმედების ადგილებიც და ქალაქის სახეებიც შეიცვალა.

80-იანელთა თაობა, საზოგადოების ე.წ. დაბალი ფენის, ფსკერის ადამიანით და მათი ცხოვრებით დაინტერესდა. შესაბამისად, მათ ფილმებში მოქმედების ადგილებმა ქალაქის ცენტრალური ქუჩებიდან, ნაცნობი ადგილებიდან გარეუბნებში გადაინაცვლა და სამყარომაც სახე და ფერი იცვალა. გამოსახულება თუ საერთო ვიზული შეიცვალა და საერთო, საყოველთაო გამოსახულებისა და უცნობ ქალაქად იქცა.

არ ვგულისხმობ განტევებულ, პირობით, პარალელურ სამყაროს შემცველ კინოფილმებს, არამედ მხედველობაში მაქვს ისეთები, რომლებშიც მოქმედება რეალისტურ, მაქსიმალურად ნამდვილ გარემოში ხდება – ალექს ცაბაძის „ლაქა“, „ლამის ცეკვა“, თემურ ბაბლუანის „ბეღურების გადაფრენა“, მარინე ხონელიძის „ოთახი“, ნანა ჯორჯაძის „დაგვეხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“, დიტო ცინცაძისა და ლევან ერისთავის „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო!“ და სხვები.

აქ თბილისი უსახური ხდება, სამაგიეროდ, ახალ სახეს იძენს, თითქოს ახალ განზომილებაში გადადის და საზოგადოების არა სოციალურ თუ ფიზიკურ, სულიერ მდგომარეობას, მის ადგილს საზოგადოებაში, მის გარიყულობასა და მიუსაფრობას გამოხატავს.

განსხვავებულობის მიუხედავად, კვლავ წარმმართველი რჩება გზის მეტაფორა, თუმცა მისი მიმართულება იცვლება. თუ 20-იან და 60-იან წლებში, გზას მიზანიც ჰქონდა და საბოლოო პუნქტიც განსაზღვრული იყო, 80-იანელებთან და მათ შემდეგ 60-70-იანელებთან, რომლებიც 80-იან წლებში იღებენ ფილმებს, ადგილი ეთმობა გზას არსაით, უგზოობის გზას, რომელსაც არც მიმართულება აქვს და არც დანიშნულების, თუნდაც, ბოლო სადგური.

იწყება ხეტიალი უსახურ ქალაქებში, რომლებიც, ფაქტობრივად, აღარ

ატარებენ აღარც დროს ნიშნებსა და აღარც, ეროვნულს. ასეთი ქალაქები ყველან არსებობს და არც კონკრეტულ დროს ჩარჩოებში ექცევა.

90-იანი წლებიდან თბილისის „სურათების“ კინოასლები კვლავ იცვლება. პლასტიკურ, ვიზუალურ შრეზე გამოხატული დრო საერთოდ კარგავს კონკრეტიკას. ქალაქები და მათი კონტურები განზომილებებს და ძალიან პირობითი და ბუნ-დოვანი ხდება, უმეტეს შემთხვევაში, პრობლემების თანადროულობის მიუხედავად.

მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“ – პირობით სამყაროშია გადატანილი და მითურ რეალობაში ვითარდება. იგივე დამოკიდებულება აქვს ზაზა ილურიძეს ფილმში „უამი“. სათქმელი, ძალიან რეალურ საფუძველზე დგას და პრობლემაც, უშუალოდ, რეალობის გამოძახილია, მაგრამ ორივე უკიდურესად გაუცხოებულ შრეზე აწყობს ამბავს და ამით თითქოს გამოხატავს ახალ ტენდენციას ქართულ კინოში, თუმცა, ისტორიული მოვლენები კინოს ამ მიმართულების სვლას აფერხებს და რამდენიმეწლიანი კრიზისის უამი დგება.

2000-იანი წლები უკვე შერეული, პოსტმოდერნისტული, რეალისტური და ა.შ. კინოს წლებია. თბილისი თუ საქართველოს სხვა ქალაქები სრულიად სხვა-დასხვაგვარად და არაერთი ფორმით აღიძეჭდება ეკრანზე.

თუ, ვთქვათ, ლევათ, თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ თბილისის ორმაგ სახეს აჩვენებს – სპეციფიკურს, ნაცნობსა და უცნობს, ნანა ექვთიმიშვილის „გრძელი ნათელი დღეები“ – 80-იანელთა ფილმების ტრადიციას აგრძელებს და მისი საზოგადოების პორტრეტი ქალაქის უცნობი შტრიხებით იქმნება.

გიორგი ოვაშვილი ორი სამყაროს – რეალური და წარმოსახვითი – რეალობადეჭული და უკვე, სამწუხაროდ, ნაცნობი თბილისის სახეს (დევნილთა თავ-შესაფრები, ბაზრობები და ა.შ.) და პირობითად, დღევანდელ, განაგურებულ და ასევე, თავის დროზე, უსახურ და დღეს, რერალურ აფხაზეთს ასახავს ფილმში „გალმა ნაპირი“.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“ – დაპრუნებაა 60-იანელთა თბილისური ინტელიგენციის ოჯახებთან, იმ განსხვავებით, რომ მათი გარემომცველი ქალაქი და არქიტექტურა, არა წარსულის მშვენიერი სურათების გამოძახილი, არამედ ნახევრად განადგურებული და უსახური ქალაქის, შესაბამისად, საზოგადოების სახე, რომელიც, ერთი მხრივ, მაღალსართულიან ბლოკებშია გამოწყვდეული, სტანდარტულ ინტერიერებში და მეორე მხრივ, საზოგადოების სახის დაკარგულობის, ნორმალურ გარემოში ცხოვრების ყველა ღარსა და ნაოჭს ატარებს.

დღევანდელი თბილისი ქართულ კინოში კიდევ უფრო დაუახლოვდა საზოგადოების, ადამიანების ცხოვრების წესს, მათ ბედსა და ხასიათს. ის საზოგადობის უახლესი ისტორიის შინაგანი მდგომარების იდენტურია. მის ბევრ ნიშანს, მესიჯსა და კოდურ სისტემას შეიცავს.

რაღაც ხნის შემდეგ, ისევე, როგორც 20-30-იანი თუ სხვა ათენტულების ქართული ფილმები იმ მხრივაც იქცევიან ისტორიის კუთვნილებად, რომ დროსა და ეპოქის ნიშნებთან, სახელოვნებო პროცესების მეტყველ გამომხატველობასთან ერთად იმ ადგილებს, ქუჩებს, სახლებს ასახავენ, რომელთა დიდი ნაწილი აღარ არსებობს და მათთან ერთად აღარ არსებობს ცხოვრების ის ნაწილი, რომელიც ჩვენ ნაწილს წარმოადგენდა. დრომ მეტაფორების ახალი, გარე სისტემებიც აამუშავა, მაგრამ ეს უკვე სხვა ისტორიაა.

**ლელა წიფურია**  
**ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი**  
**ივანე ჯავახიშვილის სახელობის**  
**თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

**თრი საუკუნის პროგლემათა ელთმაგვარობა**  
**ადრეი კონჩალოვსკის შემოქმედები**

ანდრეი კონჩალოვსკის შემოქმედება ქართველი მაყურებლისათვის კარგადაა ცნობილი. მისი ნაწარმოებები არაერთი სტატიის თუ სამეცნიერო კვლევის თემაა. სტატიაში გაანალიზებულია ანდრეი კონჩალოვსკის ბოლოდროინდელი ნამუშევრები: მოსსოვეტის თეატრში დადგმული სპექტაკლი, ჩეხოვის “სამი და” და მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი “ფოსტალიონ ტრიაპიცინის თეთრი ღამე-ები” – ვენეციის ფესტივალის ვერცხლის ლომის პრიზიორი.

ჩეხოვის პიესის კარგად დადგმა მსოფლიოს ნებისმიერ თეატრში ერთ-ერთ ურთულეს და საპატიო ამოცანად ითვლება, რუსული თეატრებისთვის კი ჩეხოვის წარმატებულად განხორციელება ეროვნული ღირსების საკითხის რანგშია აყვანილი. მოსსოვეტის თეატრი XX საუკუნიდან მოყოლებული, მოსკოვის ერთ-ერთი წამყვანი თეატრია, ანდრეი კონჩალოვსკი კი მსოფლიო კინოს აღიარებული კლასიკოსი. ანდრეი კონჩალოვსკის რუსეთის სინდისს და ღირსებასაც უწოდებდნენ. დიდი კინორეჟისორის წერილები, რომელიც მრავლად არის ინტერნეტ სივრცეში, უთუოდ ამართლებს ამ მაღალ სტატუსს – ვფიქრობ, დღევანდელი რუსეთის ხელისუფლებისადმი უფრო კრიტიკულად განწყობილი შემოქმედი, ვიდრე ანდრეი კონჩალოვსკია, ძნელად მოიძებნება. ასევე ალბათ ძნელად მოიძებნება ხელოვანი, რომელსაც ისეთივე ტკივილიანი სიყვარული აქვს სამშობლოსადმი, როგორც ანდრეი კონჩალოვსკის. ვფიქრობ, მის პუბლიკაციებში იმ-გვარი რანგის ანალიზი იკითხება, რომელიც მისი, როგორც ხელოვანის რანგს არაფრით ჩამოუვარდება.

ანდრეი კონჩალოვსკის, როგორც ხელოვანის და მოქალაქის დამოკიდებულება ჩეხოვის დრამატურგიისადმი უაღრესად თავისუფალია და ამავდროულად, უდიდესი კრძალვით და თაყვანისცემით განმსჭვალული. “მე არ შემიძლია ავხსნა სპექტაკლი, ეს იგივეა, რომ ახსნა მუსიკა. ვცდილობ გავიგო ჩეხოვის ტონალობა, შევიგრძნო მისი ტემპერატურა... ჩეხოვის დადგმა – ეს თითქოს შუშის პირამიდაზე აძრომას გავს, მიძვრები, მიძვრები და ბოლოს მაინც ქვევით ცურდები” (Баринова, <http://tass.ru/kultura/622073>).

XX საუკუნის ჩეხოვის დადგმები ფსიქოლოგიური დრამის საუკეთესო ნიმუშებია. XXI საუკუნეში რუსეთში ჩეხოვს უკვე სხვანაირად კითხულობენ და სხვა უანრშიც დგამენ – ამ საუკუნის თეატრებში ჩეხოვის პიესა უპირატესად, ტრაგედიად არის წარმოდგენილი. თუმცა, მოსსოვეტის სახელობის თეატრის სპექტაკლის პირველი მოქმედება ფსიქოლოგიური თეატრის სტილისტიკაში იყო წარმოსახული. როგორც უკვე აღვნიშნე, სპექტაკლის მხატვარიც თავად ანდრეი კონჩალოვსკია, კოსტიუმების მხატვარი კი რუსტამ ხამდამოვი. გარემო, რომელშიც სპექტაკლის პერსონაჟები მოქმედებენ, ჩეხოვის დროინდელი ავეჯითა და ნივთებით შექმნილ კომპოზიციას წარმოადგენს. მთელი სპექტაკლის

მანძილზე სცენოგრაფიის უმთავრესი ქმედითი საგნები სცენის მთელ სიგანეზე განთავსებული თეთრი ვიტრაჟებია, რომელთა განლაგებაც მოქმედების შესაბამისად იცვლება. დიდი მაგიდა სცენის სიღრმეში, რომლის გარშემოც სპექტაკლის გმირები იყრიან თავს, გრეხილი სავარძელი, ძველი შავი პიანინო სცენის კუთხეში, ვენური სკამები და ბროლის ჭურჭელი – ყველაფერი თითქოს XX საუკუნის დასაწყისის ინტერიერიდან არის გადმოტანილი. სპექტაკლის მიმდინარეობაში აქტიურად იჭრება შავ-თეთრი ვიდეოინსტალაცია: ანდრეი კონჩალოვსკი ინტერვიუს იღებს მსახიობებისგან, რომლებიც სპექტაკლში გმირებს თამაშობენ. უგრიმოდ, თანამედროვე სამოსში ჩაცმული მსახიობები მსჯელობენ თავიანთ გმირებზე, ჩეხოვზე, მოკითხვასაც კი უთვლიან ახლობლებს... მაგრამ ეს ინსტალაცია უცხო სხეულად არ გვეჩვენება, პირიქით, თითქოს უფრო მეტადაც გვახედებს პერსონაჟების სულში. კინორეჟისორის ხედვა წარმოდგენაში მხოლოდ შავ-თეთრ კადრებში არ იგრძნობა: ექსპოზიციურ ნაწილში სცენაზე საქანელაზე სამი და ირწევა. საქანელა მართლა კინოკადრივით გაიელვებს და პერსონაჟების ოცნებასავით გაუჩინარდება. წარმოდგენის მიმდინარეობის განმავლობაში მუდმივად ხდება ეპიზოდების იმგვარი მონაცვლეობა, რომელიც უფრო კინემატოგრაფიული ტერმინოლოგით შეიძლება აღინიშნოს: „უკანა ფონი“, „ახლო ხედი“, „გარე ხმები“ და ა.შ. ეპიზოდების მონაცვლეობა თოთქოს „ფოკუსის გადაყვანით“ ხდება: სცენის სხვადასხვა სივრცულ პლასტში მოქმედება პარალელურად მიმდინარეობს და ამა თუ იმ ეპიზოდის წინ წამოწევით, ახალ სცენაზე მაყურებლის გადართვით თითქოს „ფოკუსი“ გადადის ერთი ფრაგმენტიდან მეორეზე. ეს სტილისტიკა წარმოდგენას სრულიად არაორდინარულს ხდის – სცენაზე თითქოს ფილმი თამაშდება და ამავე დროს, ჩეხოვის პიესის ახლებური ხედვა იქმნება.

ჩეხოვის „სამი დის“ მრავალი ინტერპრეტაციაა ცნობილი. ნებისმიერი დადგმის უმთავრესი ამოცანა ჩეხოვის პიესის გმირების ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნა, პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს სიღრმისეული წარმოჩენაა. მოსსოვეტის თეატრის სპექტაკლის პირველი ნაწილი რუსული ფსიქოლოგიური დრამის სრულ სპექტრს მოიცავს: წარმოდგენის ყველა პერსონაჟის ინდივიდუალობა ბოლომდე ყალიბდება. ჩეხოვის პროფაგონისტების, სამი დის – მაშას (იულია ვისოცკაია), ოლგას (ლარისა კუზნეცოვა) და ირინას (გალინა ბობი) ზეანეული და რომანტიული მისწრაფებები წარმოდგენის პირველ ნაწილში ისევ ჩეხოვისეულ ანტაგონისტებთან, უპირველეს ყოვლისა, მუდამ მომლიმარ ნიღაბს აფარებული მტაცებლის, ნატაშასთან (ნატალია ვდოვინა) დამარცხებისთვის მზადდება. პროცესი ხანგრძლივია, იმგვარი, როგორიც ჩეხოვის თეატრს საუკუნეზე მეტია ახასიათებს (პიესა 1900 წელსაა დაწერილი). ჩეხოვის პიესაში პოდპოლკოვნიკ ვერშინინს მეტ-ნაკლები რომანტიზმი ახასიათებს და მაშას სიყვარულის ობიექტის სტატუსს მეტ-ნაკლებად ამართლებს. კონჩალოვსკის დადგმაში ვერშინინი (ალექსანდრ დომიგაროვი) სრული არარაობაა, რომელიც მხოლოდ იმიტომაა მაშას სიყვარულის ობიექტი, რომ რუსეთის პროვინციაში სამხედროებს მაინც რომანტიულად აღიქვამენ და მაშაც ფაქტობრივად, საკუთარი შეცდომის მსხვერპლი ხდება. სპექტაკლის ფინალში, როდესაც ვერშინინთან ერთად გასაქცევად გამზადებული, დიდი ჩანთით დაჩოქილ მაშას პოდპოლკოვნიკი იატაკზე დაანარცხებს, კონჩალოვსკისეული ვერშინინიც ანტაგონისტების

რიცხვში გაიმუარებს ადგილს – იმ პერსონაჟების, რომელთა გამოც ხდება სპექტაკლში ის მოვლენები, რომლებიც დების პრობლემებს ტრაგედიის რანგში ამაღლებს.

და მაინც, რა ხდება მოსსოვეტის თეატრის სპექტაკლში ისეთი, რაც ყველა ადრინდელი დადგმისგან განასხვავებს კონჩალოვსკის „სამ დას?“ წარმოდგენაში სრულად არის შენარჩუნებული ავტორისეული ტექსტი, ვგონებ, ერთი სიტყაც არ უნდა იყოს მოკლებული. პერსონაჟებიც თითქოს ჩეხოვისეულები არიან, გარემოც ეპოქის შესატყვისია. როგორც უკვე აღვნიშნე, პირველი მოქმედება კონჩალოვსკის ხედვით ფსიქოლოგიური დრამაა, მეორე მოქმედებაში კი თითქოს ყველაფერი ფეთქდება. სპექტაკლში სამივე და, რომლებიც მწერლისეული კონცეფციით რუსეთის ინტელიგენციის სახეა, სრულიად განადგურებული რჩება, არ უწერია ასრულება მათ ნატვრას – მოსკოვში გადასახლებას, აღარაფერი რჩება მათი ოპტიმიზმისგან, რომელიც ჩეხოვის პიესაში დების სიტყვებში მაინც გამოსჭვივის. რუსეთის სახელოვანი არმია, რომლის წასვლასაც ასე განიცდიან პროვინციაში მარტო დარჩენილი დები, სპექტაკლის ფინალში ნაჩვენებ ვიდეო-ინსტალაციაში ჩაფხუტიან დამპყრობელ არმიად არის გადაქცეული – იმ რეალურ დამპყრობლად, რომელიც მთელი სამყაროს ძალით დამორჩილებას ესწრაფვის. რად გარდაიქმნება სამყარო 200-300 წლის შემდეგ? პროტაგონისტების ტექსტით გაცხადებულ ჩეხოვისეულ ოცნებაში დები პროზოროვების მსგავსი განათლებული ადამიანები რუსეთში უმრავლესობა უნდა იყოს, ყველა უნდა მუშაობდეს ერის საკეთილდღეოდ და სამყაროში მაღალი ზნეობრივი ღირებულებები უნდა იყოს დამკვიდრებული. ამ მოსაზრებების თუ სურვილების დანერიდან 116 წელი გავიდა, თითქმის ნახევარი ჩეხოვის დათქმული დროიდან. როგორია პროზოროვების სამშობლო და რუსული პროგნოცია დღეს, რა პერსპექტივები ჩანს ჩეხოვის ოცნების განხორციელებისა? ამ კითხვებზე პასუხს ანდრეი კონჩალოვსკის ფილმი გვაძლევს, ვენეციის „ა“ კლასის ფესტივალის ვერცხლის დათვის მფლობელი მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „ფოსტალიონ ანდრეი ტრიაპიცინის თეთრი ღამეები“.

სანამ უშუალოდ ფილმის ანალიზს შემოგთავაზებდეთ, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია რეჟისორის მოსაზრებების გაცნობა ხელოვნების ნაწარმოების ფუნქციასა და მნიშვნელობაზე: „ხელოვნებას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. ხელოვნება თამაშია, რომელიც ხალხისთვის სიხარულის მისანიჭებლად არის შექმნილი... სხვა საქმეა, რომ ხელოვნების აყვავება ხდება როგორც წესი, ტირანის პერიოდში, რთულ დროს. საბჭოთა კავშირის დროს არ გვქონდა თავისუფლება, მაგრამ გვქონდა შესანიშნავი ნაწარმოებები. მეფის რეჟიმის დროს საშინელი ცენზურა იყო და იყო შესანიშნავი ნაწარმოებები. მაგრამ გაჩნდა თავისუფლება ოცი წლის უკან და რატომლაც დიდი ნაწარმოებები არ შექმნილა... ხელოვნების ნაწარმოებში გრძნობის გამოსახატვად კონფლიქტია საჭირო. და უნდა ილაპარაკო იმაზე, რომ მიუხედავად ყველა ამ საშინელებისა, სამყარო მშვენიერია“ (МИХАЙЛОВА, 2012). ვფიქრობ, დიდი რეჟისორის სიტყვები მის ბოლოდროინდელ აუდიოვიზუალურ ნამუშევარშია რეალიზებული.

უზარმაზარი ტერიტორიები, უკიდეგანო სივრცე, სადაც მარტოსული ადამიანები სახლობენ. აქ, ამ პროვინციაში ყველა მართლა უბედურია. უამრავი მინა, რომელიც თითქმის დაუსახლებელია, პატარა ადამიანების ბედნიერების სა-

წინდარი არ არის. ისინი აქ ეულად და დაუცველად გრძნობენ თავს: უმეტესობა ლოთობს (უნდა აღინიშნის, რომ ფილმში გმირები ძირითადად თავის თავს განასახიერებენ და თამაშიც არ ჭირდებათ). როგორც უკვე აღვნიშნე, ფილმი მხატვრულ-დოკუმენტურია, პერსონაჟების უმეტესობა რეალურია.

“მთავარი ამოცანა, რომელიც რეჟისორის წინაშე იდგა – საჭირო ადამიანის პოვნა და მისი მისი ცხოვრების დაფიქსირება იყო. თანამოაზრეთა გუნდი ყველა პროვინციაში ექცდა გმირს. ფოსტალიონი საინტერესო პროფესიად იქნა მიჩნეული, მას ხომ უამრავ ხალხთან აქვს ურთიერთობა. ძიება რვა თვის განმავლობაში მიმდინარეობდა, ინტერდინგ ინტერვიუებს ფოსტალიონებთან. საბოლოოდ ალექსეი ტრიაპიცინზე შეჩერდნენ. სცენარი გადადების პროცესში იცვლებოდა, რამდენადაც გმირები და მათი გარემოცვა ახალ სვლებს კარნახობდნენ. ირჩეოდნენ ყველაზე თვითმყოფადი ადამიანები, ისინი ფილმში ცოტანი არ არიან. განსაკუთრებით მუდმივად მთვრალი ვიტია კალაბოკი – გრანდიოზული ფილოსოფოსი ბაბუა, რომელიც ისე მსჯელობს, ბევრი მეცნიერიც რომ ვერ შეძლებს” (Хохлякова, 2014).

აქ ადამიანები ტრიაპიცინისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელ ნივთს, კატერის მოტორს იპარავენ, ყიდიან და აღებული ფულით კიდევ ერთხელ კარგად გამოთვრებიან. ფოსტალიონის პროტესტს კი უკიდურესად აგრესიულად ხვდებიან და კარგადაც სცენები. ერთადერთი მოზარდი პროვინციაში იქაურობას დედასთან ერთად ტოვებს. სოფელში ხის პატარა ტაძარიცაა, რომელშიც არასდროს არავინ შედის. ფოსტალიონის ყოველი დღე რეზინის ფლოსტების ცქერით იწყება, მისი ნახევრად პირუტყვული ყოფა სრულიად დამიწებულია. სახლის ინტერიერში, რომელშიც ფოსტალილიონი ცხოვრობს, გასული საუკუნის მეორე ნახევრის მერე არაფერი შეცვლილა. პროვინციის სხვა მცხოვრებლების სახლების ინტერიერებიც იდენტურია – ერთ-ერთს ტელევიზორის ეკრანზე პატარა მაქმანის ფარგადიც კი აქვს ჩამოფარებული. ფილმის რეალური პერსონაჟების ყოფაც და მენტალიტეტიც საბჭოთა კავშირის დროინდელია. ტრიაპიცინს აქვს ნოსტალგიაც – მიტოვებულ, ნახევრად დანგრეულ შენობასთან ხშირად დგას და საბჭოთა დროინდელი მელოდიები ახსენდება, უპირატესად სამხედრო სიმღერები. ცხადია, ახალგაზრდობაში სამხედრო სამსახურსაც მოიხდიდა, „სამი დის“ პროვიციიდან წასული სამხედრო ბრიგადის ადგილმონაცვლე შენაერთში აღბათ. ჰოდა ეს მელოდია ახსენდება ყველაზე კარგად – როგორ იყო ძლევამოსილი არმიის შემადგენლობაში. ასაკობრივად ტრიაპიცინის თაობის ჯარისკაცები ავლანეთში იბრძოდნენ და 80-90-იანი წლების ეროვნული მოძრაობების გამართულ მიტინგებს არბევდნენ. იქნებ ჩვენშიც არის ნამყოფი მაშინ? რა ვიცით, რამდენი მინა აქვთ საკუთარი სიცოცხლის ფასად „დაცული?“. ჰოდა ახლა სწორედ „დაცულ“ ტერიტორიებზე არიან მძევლებად ტრიაპიცინისნაირები. აქედან ვერავინ ვერსად მიდის. ფოსტალიონიც იძულებულია ისევ დაბრუნდეს თავის-ნაირ ნახევრადპირუტყვულ ყოფას შეგუებულ ადამიანებთან. მათ სახეებზე მინიშნებაც კი არ არის იმ საყოველთაო განათლებისა და მაღალი ზნეობრივი იდეალებისა, რაზეც „სამი დის“ პერსონაჟები ოცნებობდნენ. ერთი საუკუნის შემდეგ რუსული პროვინცია კიდევ უფრო მეტად სულისშემძვრელია, ვიდრე ეს ჩეხოვის დროს იყო. ”ამ ფილმის ნახვისას გრჩება შთაბეჭდილება, რომ შეგნებულადაა ნათქვამი უარი ძლიერ ემოციაზე, რათა შეიქმნას სახე რუსი ადამია-

ნის უდრტვინველი თმენის უნარისა. საკუთარი ფილოსოფიის და სულიერი ორგანიზებულობისა შესაბამისად ავტორი თავს უფლებას არ აძლევს შექმნას გრძნობათა ფერია, რაც ზოგადად არც რეჟისორს ახასიათებს და არც მის გმირებს” (Bizze, <http://www.kinopoisk.ru>). ყოველთვის მანცვიფრებს რუსულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არაერთგზის გაუღერებული მარავალტანჯულ ერად რუსების წარმოსახვა. რეალურად ხომ თავად არიან ყველას პრობლემათა შემქმნელები და თმენაც, რომელიც მათ უხდებათ, ბევრად ნაკლებია თმენის იმ ხარისხზე, რომელიც უნევს დანარჩენ სამყაროს მათ გამო.

ანდრეი კონჩალოვსკის ფილმი, მართლაც ულამაზესი და უმაღლესი პროფესიული ოსტატობითაა შექმნილი. რეჟისორი თავის რეალურ პერსონაჟებს უდიდესი სიყვარულით და სევდით გვიჩვენებს. ოღონდ ეს ოცნებების მსხვრევის სევდაცაა, საიდანაც გამოსავალს რუსეთის სინდისად და ღირსებად სახელდებული რეჟისორი ვერ ხედავს. კონჩალოვსკისნაირები რუსეთში უმრავლესობად ვერ იქცნენ. დიდი რეჟისორის ანდრეი კონჩალოვსკის სპექტაკლმა და ფილმმა კიდევ ერთხელ დაარწმუნა ქართველი მაყურებელი, რომ საქართველოს ევროპულ არჩევანს ალტერნატივა არა აქვს და რუსეთთან კულტურული ურთიერთობები კი უცილობლად უნდა გაგრძელდეს. ტრიაპიცინისნაირ რუსებს შეიძლება კიდევ 200-300 წელი დაჭირდეთ, ისიც თუ მოისურვებენ და კონჩალოვსკისნაირების გზას აირჩევენ, რომ ცივილიზებულ საზოგადოებას დაემსგავსონ. დიდი რეჟისორის ბოლოდროინდელმა ნამუშევრებმა ეს პრობლემა სრულიად ნათლად დაგვანახა.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Баринова Наталья /<http://tass.ru/kultura/622073> . МОСКВА, 6 октября.
2. Bizze Lena, <http://www.kinopoisk.ru./film/839075>
3. МИХАЙЛОВА МАРИЯ, «Прежде чем что-то менять, надо понять – как». «Новые Известия», 25 Сентября 2012.
4. Хохлякова Светлана, „Московский комсомолец“, 2014/09/05.

**მაგდა ანიკაშვილი**  
დოქტორანტი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

**პილიტუსტრის მხარდაჭერის მექანიზმები**  
(საერთაშორისო გამოცდილება და ქართული პერსპექტივა)

კინოინდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძვლებს ქმნის ქვეყანაში მოქმედი საკანონდებლო რეგულაციები, სახელმწიფო დაფინანსების მოდელები, ფედერალური თუ რეგიონული კინოპროგრამები, საგადასახადო სისტემა და შესაბამისი ინფრასტრუქტურა. ამ ელემენტების ერთობლიობა წარმოადგენს ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას, რომელიც ყველა ქვეყანას განსხვავებული აქვს.

ზოგადად კულტურის სფეროს დაფინანსების, მხარდაჭერის და განვითარების მსოფლიო გამოცდილება აჩვენებს, რომ არსებობს კულტურის ეკონომიკის სამი ძირითადი ტიპი:

- **რომანული** – როდესაც კულტურა ფინანსდება ცენტრალიზაბულად და ძირითად წყაროს სახელმწიფო ბიუჯეტი წარმოადგენს.
- **გერმანული** – როდესაც ცენტრალურად ხორციელდება მხოლოდ პატერნალური მხარდაჭერა, ხოლო დაფინანსება ძირითადად მოდის ადგილობრივი ბიუჯეტებიდან და ფონდებიდან.
- **ანგლო-ამერიკული** – როდესაც სახელმწიფო არის მხოლოდ გარკვეული მიმართულებების მხარდაჭერი, დაფინანსება ხორციელდება კერძო კაპიტალის მოზიდვის ხარჯზე, მათ შორის საგადასახადო შეღათების გამოყენებით (სანადირაძე, 2011).

შესაბამისად, სხვადასხვა ქვეყანაში კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას კულტურის ეკონომიკის ტიპი განსაზღვრავს. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

საფრანგეთში კინოინდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძველს ქმნის ეროვნული კინონარმოების მხარდაჭერის მყარი და კომპლექსური სისტემა, რომლის უმნიშვნელოვანესი სეგმენტი კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე დაწესებული გადასახადია. 2013 წლიდან გადასახადი ყოველი გაყიდული ბილეთის 11%-ს შეადგენს. დაბეგვრას ექვემდებარება უცხო ქვეყანაში წარმოებული ფილმები, სატელევიზიო და ინტერნეტ-პროდუქცია. მიღებულ თანხას საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი განკარგავს. ფული ადგილობრივ მწარმოებლებზე გაცემული გრანტების სახით უბრუნდება ინდუსტრიას. ეს მექანიზმი წარმატებით უზრუნველყოფს კინოცენტრისთვის პრიორიტეტული მიმართულებების წახალისებას და კინოსექტორში თანხების რეინვესტირებას (<http://www.culturalpolicies.net/web/france.php?aid=536>).

ფრანგული კინოს დაფინანსების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს სატელევიზიო სექტორი, რეგიონული სახელმწიფო ფონდები, ევროპული ფონდი EURIMAGES და სხვა ევროპული საკრედიტო ორგანიზაციები. მნიშვნელოვანია, რომ სახელმწიფო, კერძოდ კინემატოგრაფიის და კულტურის ინდუსტრიის და-

ფინანსების ინსტიტუტი ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო კრედიტების მიღებაში საკრედიტო გარანტიების წარდგენით.

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ეს მოდელი საფრანგეთში წელიწადში 200-მდე ფილმის წარმოების შესაძლებლობას იძლევა. ამასთან, კინოცენტრი ახერხებს პრიორიტეტული მიმართულებების, დებიუტების, ექსპერიმენტების დაფინანსებას. უმუალოდ ფილმნარმოების გარდა კინოცენტრი მუშაობს პროდუქციის გაქირავებაზე როგორც შიდა ბაზარზე, ისე საზღვარგარეთ. პასუხისმგებელია ინფრასტრუქტურაზე: კინოთეატრების ქსელის გაფართოებასა და აღჭურვაზე, კინოფესტივალების მხარდაჭერაზე და მთელ მსოფლიოში ფრანგული კინოს პოპულარიზაციაზე (<http://www.cnc.fr/web/fr/statistiques>).

გერმანიაში ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად მოქმედებს კინოს მხარდაჭერის რეგიონული პროგრამები. დაფინანსების წყაროებიც განსხვავებულია: ფედერალური ფონდი, რეგიონული ფონდები, ბანკები, დისტრიბუტორები და თავად მწარმოებლები. არ არის დანერგილი საგადასახადო შეღავათების სისტემა, სამაგიეროდ მოქმედებს გაქირავების ბეგარა 4-5%. გერმანიის ფედერალური კინოფონდი ფინანსდება მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოებული ფილმის ბილეთის გაყიდვის ხარჯზე (Бауман, 2011).

იტალიაში მოქმედებს საგადასახადო შეღავათების ორი მიმართლება: საგადასახადო სუბსიდია (tax credit) და საგადასახადო საფარი (tax shelter). სისტემა 2008 წელს დაინერგა, როდესაც დამტკიცდა ახალი კანონი „კინოს შესახებ“. რეგულაციები ეხება ინდუსტრიის ყველა მოთამაშეს: პროდიუსერებს, დისტრიბუტორებს, კინოთეატრების მფლობელებს, ტექნიკურ ინდუსტრიას, ადგილობრივ და უცხოელ მენარმეებს, ვისაც აქვს სურვილი ინვესტიცია ჩადოს იტალიური კინოს წარმოებასა და გავრცელებაში. ამ გზით სახელმწიფო თავს არიდებს სექტორში პირდაპირ ინვესტიციებს (<http://www.filminginitaly.com/tax-credit>).

2008-2010 წლებში საგადასახადო სუბსიდია ინვესტორისთვის იტალიურ კინოწარმოებაში ჩადებული თანხის 40%-ს შეადგენდა. თავის მხრივ, ინვესტიციის 80% იტალიაში იხარჯებოდა: იქმნებოდა სამუშაო ადგილები, უმჯობსდებოდა ინფრასტრუქტურა, ფინანსდებოდა სასწავლო პროგრამები.

ყოფილი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებს შორის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს პოლონეთი. 2005 წელს პოლონეთის მთავრობის გადაწყვეტილება კინოხელოვნების ინსტიტუტის შექმნის შესახებ ინდუსტრიის დინამიური განვითარების წინაპირობა გახდა. ინსტიტუტის გადაეცა კინოს მხარდაჭერის და ამ მიზნით სახელმწიფო სახსრების განაწილების ფუნქცია. სპეციალური წესდებით დადგინდა, რომ კინობაზრის ყველა მოთამაშე: წარმოება, გაქირავება, რეკლამა, სატელევიზიო (კაბელური და ციფრული) მაუნიკებლობა შემოსავლის 1,5%-ს ინსტიტუტის ფონდში იხდის.

მიღებულ თანხას პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტი საკუთარი შეხედულებისამებრ განკარგავს. ინსტიტუტს ნაწილობრივ კულტურის სამინისტროც აფინანსებს.

დარგის განვითარებაში შემდეგი ნაბიჯი 2012 წელს პოლონეთის კინოკომისის შექმნა გახდა. ორგანიზაციის დანიშნულებაა შექმნას ხელსაყრელი პირობები ქვეყანაში უცხოელი ინვესტორების მოზიდვის მხრივ, გაზარდოს ადგი-

ლობრივი კინოწარმოების პოტენციალი და ხელი შეუწყოს პარტნიორული პრო-ექტების განხორციელებას (<http://en.pisf.pl/>).

უნგრეთი საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს კინოინდუსტრიის წახალი-სების საგადასახადო მექანიზმების გამოყენების თვალსაზრისით. ბოლო წლებში უნგრეთის კინოწარმოებამ დინამიური განვითარება დაიწყო, რასაც ბიძგი საკანონმდებლო ცვლილებებმა მისცა. დაწესდა ე.ნ. კორპორატიული საგადასახადო შეღავათი, რაც კინოწარმოებაზე დახარჯული თანხების 25%-ის საგადასახადო ვალდებულებისგან გათავისუფლებას (Film Financing and Television Programming, 2012).

ევროპული ქვეყნებისგან განსხვავებული გამოცდილება აქვს შეერთებული შტატების კინოინდუსტრიას. აქ კინოწარმოების დაფინანსებას მთლიანად მსხვილი სტუდიები და დამოუკიდებელი რეჟისორები უზრუნველყოფენ. მიუხედავად იმისა, რომ პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსება არ არსებობს, ხშირია ირიბი ფინანსური მხარდაჭერა ფედერალური, შტატების ან მუნიციპალიტეტების ბიუჯეტიდან მიღებული გრანტების სახით. ასევე, კინემატოგრაფით დაინტერესებული კერძო სპონსორების ან საქველმოქმედო ორგანიზაციების ფინანსური ჩართულობაც.

შტატებში მოქმედებს შემდეგი წამახალისებელი მექანიზმები კინომწარმოებელთათვის:

1. მოგების გადასახადისგან ნაწილობრივ განთავისუფლება (20-30%)
2. ნალდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა
3. გრანტების გამოყოფა
4. გაყიდვის გადასახადისგან განთავისუფლება
5. მწარმოებელი კომპანიის წარმომადგენლების განთავისუფლება ინდივიდუალური გადასახადებისგან
6. სახელმწიფოს მფლობელობაში არსებული ლოკაციებით უსასყიდლოდ სარგებლობის უფლება.

წახალისების მოდელების სტრუქტურა, ტიპი და ზომა დამოკიდებულია კონკრეტული შტატის კინოპოლიტიკაზე. მეტიც, შტატებს შორის არსებობს ერთგვარი კონკურენცია კინომწარმოებლების მოზიდვის კუთხით. ადგილობრივი მთავრობები ინვესტორის დასაინტერესებლად საკუთარ, უნიკალურ საშეღავათო სისტემებს ქმნიან (<http://www.film-foundation.org/>).

უცხოელი კინომწარმოებლების დაინტერესების სხვადასხვა გზებს სოფლიოს 50-მდე ქვეყანა იყენებს. ყველაზე გავრცელებული მოდელებია:

- **საგადასახადო შეღავათი (Tax Shelter)** – კინომწარმოებელი ფილმის წარმოების ეტაპზევე იზიდავს ინვესტიციებს კომპანიებისგან (საერთო ბიუჯეტის განსაზღვრული პროცენტით), ხოლო ინვესტორი თავის მხრივ აღნიშნულ თანხას საკუთარ გადასახადებში ითვლის.
- **საგადასახადო კრედიტი (Tax Credit)** – მწარმოებელ კომპანიას ფილმის დასრულების შემდეგ უბრუნდება გადახდილი გადასახადები.
- **ნალდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate)** – წინასწარდადგენილი კრიტერიუმებით ფილმის წარმოების ხარჯებიდან განისაზღვრება კვალიფიციური ხარჯები. მათი წინასწარ გაცხადებული პროცენტი უბრუნდება ფილმის მწარმოებელ კომპანიას.

სხვადასხვა კვლევა ამტკიცებს, რომ ევროპის იმ ქვეყნებში, სადაც კინომწარმოებელთათვის შეღავათები სტაბილურად ფუნქციონირებს, იზრდება მთლიანი შიდა პროდუქტი. ავტორიტეტული გამოცემა „Oxford Economics“-ის მონაცემებით, ბრიტანეთში კინოს წამახალისებელი მექანიზმი ქვეყნის მშპ-ს 1,4 მილიარდ ფუნტ სტერლინგს მატებს წლიწადში. ხოლო ტურიზმის სექტორში კინოტურიზმის წილი 12%-ია. 2011 წლიდან დღემდე ამ სფეროში დასაქმებულთა რიცხვმა 183 000-ს მიაღწია. უნგრეთსა და ირლანდიაში შეღავათების სისტემის ამოქმედების შემდეგ ბიუჯეტი კინოსექტორიდან შესული გადასახადები 24,2%-ით გაიზარდა. საფრანგეთში სახელმწიფოს მიერ კინოინდუსტრიაში ინვესტირებულ ყოველ ევროს მიჰყვება 14 ევრო ადგილობრივი და უცხოური კერძო ინვესტიცია. „Hollywood Reporter-ის“ მონაცემებით ფილმში ქვეყნის პოზიტური წარმოჩენის შემთხვევაში მაყურებლის 0,6% მოგზაურობს გადაღების ადგილებში.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის გამოყენების ყველაზე წარმატებულ მაგალითებად ითვლება: უნგრეთი (25%, სტივენ სპილბერგის ფილმი „მიუნპენი“), მალტა (27% ვოლფგანგ პეტერსენის ფილმი „ტროა“), ახალი ზელანდია (40% პიტერ ჯექსონის ფილმი „ბეჭდების მპრანებელი“) და სხვა.

ქართულ კინოწარმოებას მსხვილ უცხოურ კომპანიებთან თანამშრომლობის გამოცდილება გასულ წლებში არაერთხელ ჰქონია. ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ მაგალითად მიშელ პაზანავიჩუსის „ძებნა“ შეიძლება მოვიყვანოთ. ეს კოპროდუქცია ცხადყოფს, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართული კინოინდუსტრიისთვის უცხოელი მწარმოებლების მოზიდვა.

ფილმი „ძებნა“ აშშ-ს, საფრაგეთის და საქართველოს ერთობლივი პროდუქტია. ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, წარმოების ქართულ ნაწილზე 11 მლნ ლარი დაიხარჯა. პროცესში 350 პროფესიონალი იყო ჩართული, რვა ათასმა ადამიანმა მასობრივ სცენებში მიიღო მონაწილეობა. გადაღებები რამდენიმე სპორტულ მოედანზე მიმდინარეობდა. მათ შორის პანკისის ხეობაში. განხორციელდა წალკაში სკოლის შენობის რეაბილიტაცია. საქართველოს მოქალაქეების სახელფასო ანაზრაურებამ 3 მლნ ლარს გადააჭარბა. ამაზე მეტი იყო კვების, სასტუმრო/ბინები და სხვა ხარჯები.

საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ ამბობს, რომ „კინო შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა მოცავს რთულ ტექნოლოგიურ, საწარმოო, ეკონომიკურ და ფინანსურ პროცესებს, რის გამოც მისი განვითარება ბევრადა დამოკიდებული სახელმწიფო ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე“ (საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“). კანონის მეექვსე მუხლი მხარდაჭერის ფორმებს განსაზღვრავს, სადაც პირველი პუნქტი არის: „შესაბამისი საკანონდებლო ბაზის შემუშავება და მისი სრულყოფა“ (საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“, მუხლი 6). თუმცა, ბოლო პერიოდამდე ადგილობრივი კანონმდებლობა კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმს არ ითვალისწინებდა. აღნიშნული კანონის მე-15 მუხლში ზოგად ფორმულირებას ვკითხულობთ: „ამ კანონის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, კინოორგანიზაციების საქმიანობის საგადასახადო რეგულირების თავისებურებანი განისაზღვრება საქართველოს კანონმდებლობით“ (სა-

ქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ”, მუხლი 15). რეალურად კი არავითარ თავისებურებას საკანონდებლო ბაზა არ იცნობდა.

საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის 2012 წლის კვლევაში ხაზგასმულია, რომ ადგილობრივი კანონდებლობა წამახალისებელი მექანიზმების ნაცვლად კინოინდუსტრიის განვითარების შემაფერხებელ ელემენტებს მოიცავს. ეროვნული კინოცენტრის მიერ სუბსიდირებული და როგორც არამატერიალური აქტივი პროდიუსერის საკუთრებაში გადაცემული ფილმის მოგება სტანდარტულად, საშემოსავლო და ქონების გადასახადებით იძეგრება. საქართველოში არ მოქმედებს კინოწარმოებასთან დაკავშირებული არც ერთი შეღავათი არც უცხოური და არც ადგილობრივი კომპანიებისთვის (საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, 2012).

გასათვალისწინებელია, რომ საგადასახადო შეღავათები ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფართო სპექტრის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი შეიძლება იყოს. „საქართველოს არა მარტო საგადასახადო შეღავათები უნდა დააწესოს, არამედ მაღალი პროფესიული დონის მომსახურება უნდა უზრუნველყოს ისეთ სფეროებში, როგორიცაა სასტუმრო, კომუნიკაციები, სტუდიის ინფრასტრუქტურა, უცხო ენის ცონდა, მაქსიმალურად მცირე ბიუროკრატია და გადამდები ჯგუფის უსაფრთხოება. ამ კომპონენტების გათვალისწინებით შესაძლებელი გახდება აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებისთვის კონკურენციის გაწევა” (ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, 2009) – ნათევამია ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკის 2009 წლის სტრატეგიულ მიმოხილვაში.

წლის დასაწყისში კინოინდუსტრიის წახალისება სამთავრობო პროგრამის, „ანარმო საქართველოში”, ნაწილი გახდა. პროგრამა „გადაიღე საქართველოში” კინოწარმოებელთათვის საგადასახადო შეღავათის ერთ-ერთ ფორმას – ნაღდი ფულის უკან დაბრუნებას ითვალისწინებს, რაც ფილმის გადასაღებად განეული კვალიფიციური ხარჯის (20%+5%) მნარმოებლისთვის ანაზღაურებას გულისხმობს.

სახელმწიფო პროგრამაში ვკითხულობთ, რომ ამ სისტემის ამოქმედების მიზნებია: „ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინოწარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა” (სახელმწიფო პროგრამა „ანარმო საქართველოში”). ასევე, აღმოსავლეთ ევროპის კინობაზარზე საქართველოს მიმზიდველ და კონკურენტუნარიან ქვეყანად გადაქცევა.

აქვე განმარტებულია, რა იგულისხმება კვალიფიციურ და არაკვალიფიციურ ხარჯებში: ხარჯი კვალიფიციურია თუ ფინანსური დანახარჯი განეულია საქართველოში და პირდაპირ კავშირშია ფილმის წარმოებასთან.

ხარჯი არაკვალიფიციურია, თუ განეულია საქართველოს გარეთ, ხელფასები და პონორარები გაცემულია ქვეყნის არარეზიდენტ პირებზე ან არ არის დაკავშირებული ნაღდი ფულის მოძრაობასთან (დეფერმენტი, ავანსი, ცვეთა და ამორტიზაცია) (სახელმწიფო პროგრამა „ანარმო საქართველოში”).

სამთავრობო პროგრამა აღწერს საგადასახადო წახალისების მექანიზმის მუშაობის სპეციფიკას. წალდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა სამი ეტაპის-გან შედგება:

პირველი ეტაპი: განაცხადის გაკეთება და დროებითი სერტიფიკატის მიღება. (წარმოების დაწყებამდე მინიმუმ 25, მაქსიმუმ 50 დღე). განაცხადი მოიცავს: პროექტის სცენარს, გადაღებების განრიგს, წარმოების მთლიან ბიუჯეტს, საქართველოს ტერიტორიაზე გასაწევი საწარმოო კვალიფიციური და არაკვალიფიციური ხარჯების დეტალურ ჩამონათვალს.

მეორე ეტაპი: წარმოების დასრულების შემდეგ აუდიტის საფუძველზე საბოლოო სერტიფიკატის მიღებას გულისხმობს.

მესამე ეტაპი: წალდი ფულის უკან დაბრუნება (საბოლოო სერტიფიკატის მიღებიდან 30 დღე).

პროგრამის თანახმად დაგეგმილია სპეციალური კომისიის შექმნა, რომელიც განიხილავს განაცხადებს, გასცემს სერტიფიკატებს და იღებს გადაწყვეტილებებს წალდი ფულის უკან დაბრუნების შესახებ. კომისია სრულ განაკვეთზე მომუშავე სამი წევრისგან და მოწვეული სპეციალისტებისგან შედგება. სპეციალისტები კულტურის და ძეგლთა დაცვის, ეკონომიკის და მდგრადი განვითარების და ფინანსთა სამინისტროებს წარმოადგენენ.

ინიციატივის პოპულარიზაციის მიზნით შექმნილია სპეციალური ვებგვერდი [filmingeorgia.ge](http://filmingeorgia.ge), რომელიც საქართველოში ფილმის გადაღების მსურველ უცხოელ კინომენარმეს ეროვნული კინოსექტორის შესახებ ამომწურავ ინფორმაციას აწვდის და განაცხადის გაკეთების ელექტრონულ ფორმას სთავაზობს. Cash Rebate სისტემა ოფიციალურად ძალაში მარტის თვიდან შევიდა. სავარაუდოდ, შედეგების შესახებ მსჯელობის და მონაცემების შეფასების შესაძლებლობა მომავალი წლიდან მოგვეცემა.

კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის განსხვავებული მოდელების ანალიზი და ამ სფეროში საერთაშორისო გამოცდილების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვიმსჯელოთ საქართველოს სახელმწიფო პოლიტიკის ეფექტიანობაზე და ეროვნულ კინოში უცხოელი მწარმოებლების მოზიდვის პერსპექტივაზე.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ”, <https://matsne.gov.ge>
2. სახელმწიფო პროგრამა „ანარმოე საქართველოში”, კინოინდუსტრიის ნაწილი, <https://matsne.gov.ge>
3. საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, 2012.
4. სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროდუქტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, თბ., 2011.
5. ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, სტრატეგიული მიმოხილვა, Bop Consulting, 2009.
6. Бауман С., „Без центральной власти. Механизм поддержки кино В Германии”, Искусство кино, 2011.

7. Film Financing and Television Programming, A Taxation Guide, KPMG, 2012.
8. [www.filminggeorgia.ge](http://www.filminggeorgia.ge)
9. <http://www.culturalpolicies.net/web/france.php?aid=536>
10. <http://www.film-foundation.org/>
11. <http://en.pisf.pl/film-law>
12. <http://www.filmingitaly.com/tax-credit>
13. <http://www.cnc.fr/web/fr/statistiques>

## სოფიო თავაძე

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი  
ასოცირებული პროფესორი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

### კოპროდუქცია როგორც ეართული კიბოინდუსტრიის განვითარების მიზანების ფაქტორი

თანამედროვე ქართული კინო, ბოლო წლებში მნიშვნელოვან წინსვლას განიცდის და გარკვეულწილად, განვითარების განსაკუთრებულ ეტაპზეა. კინემატოგრაფიულ წრების საუბრობენ ქართული კინოს “ახალ ტალღაზე”. მიუხედავად იმისა, რომ იმატა ფილმწარმოებამ, ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარების ხელისშემშლელი ფაქტორები მაინც მრავლად არსებობს, რომელთა დაძლევისათვის გარკვეული დრო და სახსრებია საჭირო.

ათეული წლების წინ, ქართული კინოს დაფინანსებაზე სახელმწიფო ზრუნავდა, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კი ვითარება შეიცვალა და ეროვნული კინემატოგრაფი მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. XX საუკუნის 90-იანი წლები ქართული კინოში სტაგნაციის პერიოდი იყო, რომელიც დაახლოებით 10-12 წელი გაგრძელდა. ხანგრძლივი პაზუზის მიზეზი, ძირითადად, ფინანსური კრიზისი იყო. ამ პერიოდში ფილმების მინიმალური რაოდენობაა გადალებული. უსახსრობის გამო, ცალკეულ ფილმებზე მუშაობა წლების განმავლობაში ჭიანურდებოდა, ხოლო მრავალი კინემატოგრაფისტი საერთოდ ჩამოშორდა შემოქმედებით პროცესს. წლების შემდეგ, ვითარება საგრძნობლად შეიცვალა. ქართველმა რეჟისორებმა მოახერხეს, შეექმნათ როგორც საავტორო ფილმები, ასევე მოგებაზე გათვლილი კომერციული პროექტები. ქართულმა კინომ კვლავ შეძლო საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლა და უცხოური კინობაზრის დაინტერესება. თუმცა, თუკი საბჭოთა პერიოდში ევროპული კინემატოგრაფისგან განსხვავებულობა ქართული კინოს საამაყო ასპექტი იყო თავისთავადობის მხრივ, ამჟამად ხშირად პირიქით ხდება – ქართველი რეჟისორები ცდილობენ ევროპულ ბაზარზე ორიენტირებული ფილმები შექმნან და თანამედროვე “ევროპულ სტანდარტებს” შეუსაბამონ თავიანთი პროდუქცია. თემების ძიებისას, ხშირ შემთხვევაში, რეჟისორები და პროდიუსერები გათვლას აკეთებენ იმაზე, რაუფრო მეტად მოეწონება და დააინტერესებს დასავლელ მაყურებელს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო პერიოდში დაიწყო ქართული კინოინდუსტრიის ფინანსური მხარდაჭერა სახელმწიფოს მხრიდან, კინოწარმოების დასაფინანსებლად გამოყოფილი ბიუჯეტი ძალზედ მნირია იმასთან შედარებით, რაც სახელმწიფოს მხრიდან უცხოური ქვეყნების კინოინდუსტრიის დაფინანსებას ხმარდება. ამიტომ, ხშირია შემთხვევები, როცა ფილმის სცენარს გამოყოფილი თანხის რაოდენობას არგებენ, ანუ სცენარი და ფილმი ბიუჯეტის რაოდენობაზეა დამოკიდებული. ძირითადად კი, ბიუჯეტი მცირეა, რაც აისახება კიდევ ფილმის ხარისხზე.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული კინოწარმოების აქტიური ფაზა 2004-2005 წლებიდან იწყება. ამ პერიოდამდე, საბჭოთა კავშირის რდვევის შემდეგ, ფილმების წარმოების გამოცდილება ფრაგმენტული და არასტაბილურია. უკა-

ნასკნელ წლებში ქართულ კინოინდუსტრიაში მიმდინარე ცვლილებებსა და სექტორის ზრდის ტენდენციაზე მეტყველებს საპროდიუსერო კომპანიებისა და ქართული ფილმების მომრავლებული რიცხვი. ფილმები ფინანსდება როგორც სახელმწიფოსგან გამოყოფილი თანხებით, რომელსაც ანანილებს საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი<sup>1</sup>, ასევე კერძო პირების/კომპანიების ინვესტიციებითა და საერთაშორისო ფონდებიდან. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ გამოყოფილი თანხები კინომწარმოებლებისთვის მნიშვნელოვანი, მაგრამ მცირე ფინანსური რესურსია. გამოყოფილი თანხის სიმწირე, მწარმოებლებს აიძულებს ეძებონ დამატებითი შემოსავლები ფილმის გადასაღებად. ფილმების დაფინანსებასთან არსებული პრობლემებიდან გამომდინარე, ქართველი რეჟისორებისათვის მნიშვნელოვან ხელისშემწყობ გარემოს ქმნის კოპროდუქცია.

„კინემატოგრაფიული კოპროდუქცია“ ნიშნავს ისეთ კინემატოგრაფიულ ნამუშევარს, რომლის შექმნაში სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენლები მონაწილეობენ. ამგვარ ურთიერთობებს კინემატოგრაფიული კოპროდუქციის ევროპული კონვენცია არეგულირებს. აღნიშნულ კონვენციას საქართველო 2002 წლის 7 მაისს მიუერთდა.

კოპროდუქცია ხელსაყრელია ფილმის გადასაღებად თანხის მოძიების და შემდგომში მისი გაქირავების პრობლემის გადასაჭრელად. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ერთობლივი კინემატოგრაფიული პროდუქციის შექმნით, არამედ ქვეყანაში უცხოური ინვესტიციის თვალსაზრისითაც, ვინაიდან, კოპროდუქცია აძლიერებს ქვეყნებს შორის ურთიერთობებს, ხელს უწყობს უცხოელი კინემატოგრაფიისტების მიერ ქვეყნის გაცნობას, ასევე ფილმების პოპულარიზაციას და გარკვეულწილად, მათ წარმატებას. ამ მხრივ, აღსანიშნავია 1996 წელს, რეჟისორ ნანა ჯორჯაძის მიერ გადაღებული ფილმი „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი“ (ფრანგი მსახიობის პიერ რიშარის მონაწილეობით) – ქართულ-ფრანგული კოპროდუქცია, რომელმაც საერთაშორისო წარმატებას მიაღწია „ოსკარის“ ნომინანტთა სიაში მოხვედრის შედეგად საუკეთესო უცხოური ფილმის კატეგორიაში. ჯერჯერობით ის ერთადერთი ფილმია, რომელიც „ოსკარზე“ საქართველოს სახელით იყო ნომინირებული.

ქართულ კინოკომპანიებს აქვთ სხვადასხვა ქვეყნებთან ფილმების ერთობლივად წარმოების გამოცდილება. არსებობს აზერბაიჯანთან, რუსეთთან, უკრაინასთან, საფრანგეთთან, ესპანეთთან, გერმანიასთან, ესტონეთთან და სხვა ქვეყნებთან კოპროდუქციის შემთხვევები როგორც ტექნიკური ინვესტიციით, ასევე ადამიანური რესურსითა და პროდიუსერული მომსახურებით მონაწილეობის მხრივ. მაგალითად, ქართულ-აზერბაიჯანულ პროექტში „განყოფილება“ (2009 წ.), კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ განახორციელა ტექნიკური ინვესტიცია – შევიდა ფილმის წილში გაქირავებული ტექნიკის ნახევარი ღირებულებით, ხოლო ქართულ-რუსულ პროექტში „მაცხოვრის საფლავზე ანთებული სანთლები“ (რეჟისორი: რეზო ჩხეიძე, 2008 წ.) – როგორც ტექნიკური ინვესტიციით, ასევე ადამიანური რესურსით. ქართულ-ესპანურ პროექტში „ორი“ (რეჟისორი: მიგელ ანხელ ხიმენეს კოლმენარი, 2009 წ.) – ტექნიკური, ადმინისტრაციული და პროდიუსერული მომსახურება ეკუთვნოდა ქართულ მხარეს, ხოლო რეჟისორი, ოპერატორი და სცენარისტი ესპანელი გახლდათ. ფილმის გადა-

ლება ესპანურმა მხარემ დააფინანსა (კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, 2009).

ქართული კინოინდუსტრიისათვის მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ 2011 წლის ივნისში, ფინეთის ქალაქ ჰელსინკში, საქართველო ევროპის საბჭოს ევრო-ბული კინოს მხარდაჭერის ფონდის – Eurimages-ის<sup>2</sup> 36-ე წევრი ქვეყანა გახდა, რაც ქართული კულტურული პოლიტიკის მნიშვნელოვანი მიღწევაა და ნიშნავს დიდ წინსვლას ევროპულ სივრცეში საქართველოს ინტეგრაციის საქმეში. Eurimages-ში განევრიანება სასიკეთოა ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის, რადგან ხელს უწყობს უცხოელ კოლეგებთან თანამშრომლობას, იქმნება დაფინანსების ალტერნატიული საშუალება, კოპროდუქციის, დისტრიბუციისა და ჩვენების ფართო პერსპექტივა. ფონდის წევრობა ხელსაყრელია ქართული კინოსექტორის აღიარებისთვის სხვა ევროპული კინოინდუსტრიების მიერ. 2012-2013 წლებში, Eurimages-ის დაფინანსებით შეიქმნა ქართულ-ესპანურ-რუსულ-ფრანგული კოპროდუქცია „ჩაიკა“ (რეჟისორი: მიგელ ანხელ ხიმენეს კოლმენარი, 2012 წ.) და ბრიტანულ-ქართული კოპროდუქცია „ეპიკი“ (რეჟისორი: ბენ ჰოპკინსი, 2013 წ.).

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის 2012 წლის კონკურსში კოპროდუქციის წარმოებისთვის, გამოვლინდა ორი გამარჯვებული პროექტი, რის შედეგადაც შეიქმნა ქართულ-ფრანგული კოპროდუქცია „ფარაზანოვი“ (რეჟისორები: ოლენა ფეტისოვა და სერჟ ავედიკიანი, 2013 წ.) და საქართველოს, უკრაინის, სომხეთისა და საფრანგეთის ერთობლივი კინონამუშევარი – „ძმა“ (რეჟისორები: თეონა მლედელაძე-გრენადე და ტიერი გრენადე, 2013 წ.).

ბოლო პერიოდის კოპროდუქციებში არაერთი მნიშვნელოვანი და წარმატებული ფილმია, რომლებიც სხვადასხვა პრესტიული კინოფესტივალების პრიზიორები არიან. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ: რუსულან ჭყონიას „გაიღიმეთ“ (2012 წ.) – საქართველო-საფრანგეთი-ლუქსემბურგის კოპროდუქცია; ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ (2013 წ.) – ქართულ-გერმანულ-ფრანგული კოპროდუქცია; თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ (2014 წ.) – ქართულ-ფრანგული კოპროდუქცია; ბოლოდროინდელი ყველაზე გახმაურებული ფილმი, ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ (2013 წ.) – ქართულ-ესტონური კოპროდუქცია. აღსანიშნავია, რომ ვინაიდან ფილმის გადასაებად დაფინანსების დიდი ნაწილი ესტონურმა მხარემ გაიღო, „მანდარინების“ „ოქროს გლობუსსა“ და „ოსკარზე“ ნომინირების უფლებაც ესტონეთს ხვდა წილად. როგორც კინემატოგრაფიული კოპროდუქციის ევროპის კონვენცია ითვალისწინებს, „თუკი კოპროდიუსერის მიერ სხვაგვარად არ არის განსაზღვრული, კოპროდუქციის კინემატოგრაფიულ ნაწარმოები ნაჩვენები უნდა იქნას საერთაშორისო ფესტივალზე იმ ქვეყანაში, რომლის შენატანის ხვედრითი წილი ყველაზე მეტია, ან, – თანაბარი შენატანების შემთხვევაში, იმ ქვეყანაში, რომლის წარმომადგენელიც არის დირექტორი“ (ევროპის კონვენცია კინემატოგრაფიულ კოპროდუქციაზე).

მსხვილ უცხოელ კომპანიებთან თანამშრომლობის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული მაგალითია მიშელ ჰაზანავიჩუსის „ძებნა“ (2014 წ.) – ქართულ-ფრანგული კოპროდუქცია. წარმოების პროცესში მრავალრიცხოვანი ქართვე-

ლი კინოპროფესიონალების ჩართულობითა და უცხოური ინვესტიციის განხორციელებით ფილმი ცხადყოფს, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართული კინოინდუსტრიისთვის უცხოელი მნარმოებლების მოზიდვა.

2014 წლიდან საქართველოს მთავრობის ინიციატივით ხორციელდება სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოება საქართველოში“, რომლის მიზანია ქვეყანაში მეწარმეობის განვითარება და მხარდაჭერა. 2016 წლის იანვრიდან კი აღნიშნულ პროგრამას ახალი კომპონენტი, კინოინდუსტრიის წამახალისებელი პროგრამა – “გადაიღე საქართველოში” დაემატა. როგორც პროგრამის მიზანში განსაზღვრულია, “კინოინდუსტრიის განვითარების მიზნით, პროგრამის ფარგლებში, მოხდება ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინონარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა” (სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოება საქართველოში“). ასევე, პროგრამის მიზანია, აღმოსავლეთ ევროპაში საქართველოს მიმზიდველ გადასალებ ცენტრად გადაქცევა.

აღნიშნული წამახალისებელი პროგრამა მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს კოპროდუქციების მომრავლებას ეროვნულ კინემატოგრაფში, ქვეყნის პოპულარიზაციას, საქართველოს პოტენციალის წარმოჩენას ხელსაყრელი გადასალები ლოკაციების კუთხით, უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვას, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის და ტურიზმის განვითარებას, ეკონომიკის ზრდას, ადგილობრივი მოსახლეობის დასაქმებას, კინოინდუსტრიის წარმომადგენლების კვალიფიკაციის ამაღლებას. მნიშვნელოვანი შესაძლებლობები შეიქმნება ბაზარზე ახალი ტექნოლოგიების შემოდინების კუთხით, მოხდება მოძველებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განახლება-გადახალისება.

პროგრამის ფარგლებში ინერგება ე.ნ. “Cash Rebate” მექანიზმი, რაც კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების 25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს. აღნიშნული მექანიზმი მრავალ ქვეყანაშია აპრობირებული, ბაზარზე არსებულ მოთხოვნებს ეყრდნობა და საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს განვითარების კუთხით დიდი პოტენციალი აქვს. ანაზღაურების მექანიზმი ეხება შემდეგ მიმართულებებს: მხატვრული ფილმი, სატელევიზიო ფილმი, ტელესერიალი/მინი-სერიალი, ანიმაცია, დოკუმენტური ფილმი, სარეკლამო ვიდეოპროდუქცია, რეალითი შოუ, მუსიკალური კლიპი. ეს სტიმულს მიცემს რეჟისორებსა და პროდიუსერებს, ჩავიდნენ ახალ ქვეყანაში, გამოიკვლიონ მისი პოტენციალი და გამოიყენონ აღნიშნული შესაძლებლობა (სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოება საქართველოში“).

საერთაშორისო პროდიუსერებისათვის მაქსიმალურად ხელსაყრელი გარემოს შექმნისათვის, მეწარმეობის განვითარების სააგენტო მათ სთავაზობს მომსახურებას „ერთი სარკმლის“ პრინციპით, რაც იმას ნიშნავს, რომ პროდიუსერებს დაეხმარებიან სასურველი ლოკაციების მოძიებაში, კინოგადაღების დაგეგმვაში, ნებართვების მიღებასა და დაინტერესებულ პირებთან კომუნიკაციაში (სახელმწიფო პროგრამა “აწარმოება საქართველოში“).

კინოს გადასაღებად აუცილებელი დანახარჯები საქართველოში გაცილებით დაბალია, ვიდრე აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში, ამიტომ შედარებით დაბალი ფასი ქვეყნის ერთ-ერთი მთავარი უპირატესობაა უცხოელი მნამოებლე-

ბის მოსაზიდად. თუმცა, ამისათვის აუცილებელია კვალიფიციური კადრებითა და საჭირო ტექნიკით უზრუნველყოფა, მისაღები საცხოვრებელი პირობები მთელი ქვეყნის მასშტაბით. სხვაგვარად, ფასი კონკურენტუნარანად განიხილება იმ შემთხვევაში, თუ იგი დაემატება კონკურენტუნარიან შეთავაზებას და არა პირიქით.

აღსანიშნავია, რომ ქვეყნის მასშტაბით, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ გამოყოფილი თანხების გარდა, ქართველი რეჟისორებისათვის ფინანსურ მხარდაჭერას ახორციელებს და შესაბამისად, კინემატოგრაფიული კოპროდუქციის შექმნას ხელს უწყობს აჭარის ა/რ განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინიტროში მოქმედი “აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის პროგრამის” კომპონენტი – აჭარაში კინონარმოების ხელშეწყობა, რომელიც 2013 წლიდან მოქმედებს და მისი მეშვეობით არაერთი მნიშვნელოვანი კინოპროექტი დაფინანსდა. პროგრამა ითვალისწინებს სრულმეტრაჟიანი მხატვრული, დოკუმენტური და მოკლემეტრაჟიანი ფილმების თანადაფინანსებას.

ბუნებრივი და არქიტექტურული რესურსებიდან გამომდინარე, – აჭარას ქართველი და უცხოელი კინემატოგრაფიისტების მოზიდვისათვის დიდი პოტენციალი აქვს. აღნიშნული პროექტი ხელს უწყობს არა მხოლოდ კინონარმოების განვითარებას, კულტურული ცხოვრების გააქტიურებას და კინოპროფესიონალების დასაქმებას რეგიონში, არამედ ახალი სამუშაო ადგილებისა და ბიზნესაქტივობების შექმნას, რაც გაზრდის რეგიონის კულტურის პოპულარიზაციას, კულტურული ტურიზმის განვითარების შესაძლებლობებს, საინვესტიციო და საკურორტო მიმზიდველობას.

აღნიშნული პროგრამით, 2013 წელს თანადაფინანსება მიიღო გიორგი ოვაშვილის “სიმინდის კუნძულმა” (2014 წ.), რომელიც საქართველოს, საფრანგეთის, ჩეხეთის, უნგრეთის და ყაზახეთის ერთობლივი ნამუშევარია. 2014 წელს აღნიშნული პროგრამით მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ფილმების კონკურსში გამოვლინდა სამი გამარჯვებული პროექტი: “სხვისი სახლი” (რეჟისორი: რუსუდან გლურჯიძე, 2016 წ.) – საქართველოს, რუსეთის, ესპანეთის და ხორვატიის ერთობლივი ნამუშევარი; „ნიავქარის მოგონებები“ (რეჟისორი: ოსჯან ალპერი, 2014 წ.) – ფრანგულ-ქართულ-თურქული კოპროდუქცია და ქართულ-იტალიური კოპროდუქცია „ჯამბაზი“ (რეჟისორი: ანტონი ლუცერო). „აჭარაში კინონარმოების ხელშეწყობის პროგრამით“ ფილმების თანადაფინანსებისათვის გამოყოფილი თანხა ყოველწლიურად იზრდება, რაც მნიშვნელოვანია ქვეყანაში ფილმების ზრდის კუთხით.

ქართული კინონდუსტრია განვითარებას და ხელშეწყობას საჭიროებს. აუცილებელია, ქვეყანას ქონდეს ისეთი კულტურული პოლიტიკა, რომელიც არ შემოიფარგლება კინემატოგრაფზე მხოლოდ საუბრით და მნიშვნელოვან ნაბიჯებს გადადგამს ამ დარგის წინსვლისა და არსებული პრობლემების მოგვარებისათვის.

კოპროდუქციის წარმოების პროცესში სახელმწიფოს მონაწილეობა ძალზედ მნიშვნელოვანი ფაქტორია კინემატოგრაფიისათვის არა მხოლოდ ფინანსური, არამედ მორალური მხარდაჭერის მიზნით, რაც დადებითად აისახება მათ შემოქმედებაზე და შესაბამისად, ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარე-

ბაზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბოლოდროინდელი ქართული კინოს წარმატება და მსოფლიო ასპარეზზე გამოჩენა, მეტნილად კოპროდუქციის დამსახურება.

### **შენიშვნები:**

1. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი – კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი, რომელიც დაარსდა 2001 წელს. კინოცენტრის მიზანია საქართველოში კინოს განვითარების ხელშეწყობა.
2. Eurimages (ევრომაჟი) – ევროსაბჭოს მიერ 1989 წელს დაარსებული ევროპული კინოს მხარდაჭერის ფონდი, რომლის მიზანია, ევროპული კინოინდუსტრიის ხელშეწყობა და პოპულარიზაცია კინოწარმოების, დისტრიბუციის წახალისებითა და პროფესიონალთა შორის თანამშრომლობის გაღრმავების გზით. ევრომაჟის რესურსები მისი წევრი ქვეყნების წლიური საწევრო შენატანისგან შედგება. ფონდი ოთხი ძირითადი მიმართულებით ახორციელებს დაფინანსებას: 1. კოპროდუქციის მხარდაჭერა; 2. დისტრიბუციის მხარდაჭერა; 3. კინოთეატრების მხარდაჭერა; 4. იმ კინოთეატრების ციფრული ტექნოლოგიებით აღჭურვა, რომლებიც ევრომაჟის ქსელის წევრები არიან.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. თავაძე ს., კინოწარმოების პრობლემები საქართველოში და მენეჯმენტის როლი კინოინდუსტრიის განვითარების პროცესში, საერთაშორისო სამეცნიერო-პერიოდული გამოცემა “კულტურათაშორისი კომუნიკაციები”, №24, თბილისი, 2015.
2. ევროპის კონვენცია კინემატოგრაფიულ კოპროდუქციაზე, სტრასბურგი, 2.10.1992, II თავი, მე-15 მუხლი. <http://www.gnfc.ge/uploads/files/konvencia.pdf>
3. სახელმწიფო პროგრამა „ანარმოე საქართველოში“, კინოინდუსტრიის ნაწილი, მუხლი 12<sup>10</sup>, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3078690>
4. კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, თბილისი, 2009. [http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography-QL%20Analytic%20Report%20ACT%20\(GEO\)-gnfc.pdf](http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography-QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)-gnfc.pdf)

**Лариса Наумова**

*Кандидат философских наук (PhD)*

*Доцент кафедры режиссуры телевидения  
Киевского национального университета театра,  
кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого*

## **РИТМ В ТЕОРИИ Л. СКРИПНИКА**

В 20-х годах XX века параллельно со становлением украинского национального кинематографа происходят также чрезвычайно важные поиски и в сфере теории украинского кино. Значительным достижением в этой области можно по праву считать исследования украинского теоретика и практика кино Леонида Скрипника. Особое место в его теоретическом наследии занимает исследование «Заметки по теории искусства кино», изданное в 1928 году. Эту работу, в частности, как одну из самых значительных теоретических работ в Украине этого периода, упоминает исследователь истории украинского кино Л. Госейко в своей «Истории украинского кинематографа 1896 – 1995» (Госейко, 2005:57).

Леонид Гаврилович Скрипник (1893-1929) – украинский прозаик, теоретик искусства, теоретик кино, критик и публицист. Он окончил Киевский политехнический институт с дипломом инженера, работал аэродинамиком у знаменитого русского ученого-механика Н. Жуковского; на строительстве Мурманского железнодорожного пути; после 1917 года – на железной дороге в Киеве. Леонид Скрипник принадлежал к группе украинских футуристов «Новая генерация»; работал в журналах «Всесіт», «Культура и быт» (Писатели 1988:548; Енциклопедія 2000:2872). В 1929 году в свет вышло единственное отдельное издание прозы Л. Скрипника – «экранализированный» роман «Интеллигент». Дальнейшая работа на Одесской фабрике ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления) дала возможность Л. Скрипнику ознакомиться и углубиться в процесс кинопроизводства. Как теоретик кино, он уже выступал с публикациями на страницах журнала «Новая генерация». В этих теоретических исследованиях и критических зарисовках он поднимал актуальные проблемы теории кино и анализировал фильмы украинских режиссеров. «Заметки по теории искусства кино» стали обобщающей теоретической работой.

«Заметки по теории искусства кино» представляют собой серьезное целостное научное исследование, в котором автор определяет основные особенности кинематографа как самостоятельного и самого сложного искусства, искусства независимого от других искусств. Основываясь на всей предыдущей сумме кинематографической практики, Л. Скрипник в своем исследовании обращает внимание на базовые элементы именно кинематографического искусства, и говорит об этих элементах в соответствии с заданиями исключительно кинематографическими. Он обращает внимание на то, что определенные ним элементы кинематографической выразительности требуют настолько глубокого исследования, что фактически все направления таких исследований представляют собой самостоятельные отдельные науки в пределах целостной науки теории кино.

Основную опасность для дальнейшего развития кино как самостоятельного искусства, по мнению автора, представляют собой средства выразительности, перенятые из других искусств, которыми пользуется кинематограф, как средствами собственного влияния. Однако кино как самостоятельное искусство должно сформулировать свои собственные выразительные средства, свой собственный кинематографический язык, который бы принципиально отличался от языков других искусств. Только при таких обстоятельствах возможно полноценное развитие искусства кино.

Таким образом, значительную часть своего исследования Л. Скрипник посвящает обоснованию того факта, что кинематограф является искусством самостоятельным, со своим, характерным только для него, специфическим (хотя еще и недостаточно изученным) языком. Другие искусства, конечно, влияют на кинематограф, поскольку он представляет собой искусство синтетичное, самое сложное, но ни одно из них не является непосредственно сопряженным с кино. «Область рационалистического изложения понятий остается за словом. В области осознания внешнего средством зрения вообще, и особенно в области *художественного изложения понятий, средством воплощения и конкретизации их в художественные зрительные аттракционы и их сочетания*, - в этой области власть принадлежит кино» (Скрипник, 1928:20-21). Этим заключением автор высказывает свое понимание разницы литературного и кинематографического изложения, и вообще особенности кинематографического языка. Он свободно оперирует эйзенштейновской терминологией, а далее показывает свою глубокую осведомленность в прогрессивных авангардных процессах, имеющих место в зарубежном кино. Опираясь на пример французских кинематографистов и их эксперименты в сфере «чистого» кино, исследователь делает вывод, что литературное содержание не является обязательным условием существования кинематографического произведения. Это не мешает такому произведению быть полностью содержательным. Сравнивая кинематографическое произведение с музыкальным, автор обращает внимание, что к музыкальному произведению пишется либретто, и это не умаляет их содержательности. «Чистое» кино представляет именно такой подход. Произведения этого направления, по мнению автора, важны именно тем, что определяют кинематограф именно как самостоятельное искусство, его место в системе искусств, его возможности и особенный язык. Но опасность такого пути – отклонение в сторону «искусства ради искусства». Однако автор подчеркивает и воспитательную функцию кинематографа, направленную на широкие массы. Наиболее приемлемым путем он видит путь большего литературного содержания, выраженного для зрителя киноязыком. Киноязык он называет наиболее понятным (хотя и менее всего изученным) и наиболее влияющим на зрителя из всех существующих языков искусств.

Таким образом, автор видит первоочередную необходимость анализа чисто кинематографических выразительных средств. Стоит еще раз подчеркнуть, что такая необходимость на 20-е годы XX века стала очевидной не только для украинского кино, но и для мировой кинематографической практики. Системный подход Л. Скрипника к изучению природы кинематографического языка и кинематографических выразительных средств выходит из принципов структурного анализа, характерного на 20-е годы XX века для конструктивистского метода. Определение

конструкции как общеорганизующей схемы осмыслиения внутренних процессов функционирования определенной системы мыслится исследователем в контексте научно-прикладном, по конструктивистской терминологии – утилитарном. Целесообразность и необходимость как основные принципы существования построения являются исходными параметрами подхода.

Для кинематографа как независимого искусства Л. Скрипник определяет специфические выразительные средства. «Основные “краски” этой палитры такие: 1) фотографическая интерпретация как конечный способ оформления всей работы вокруг создания фильма, 2) монтаж – организация отдельных зрительных аттракционов, 3) формальная композиция кадра, 4) сменная точка зрения на предмет показа и т.д.» (Скрипник, 1928:16). Ни одно из перечисленных выразительных средств не является заимствованным в чистом виде из других видов искусств, поскольку каждое преобращает под воздействием кинематографической специфики свой собственный, неповторимый колорит.

Одной из наиважнейших тем, к которой автор часто возвращается во время своего исследования, становится ритм и ритмическое построение кинематографического произведения. Кроме того, именно ритм Л. Скрипник считает наиболее действенным фактором влияния. «Через ритм – самый короткий путь к сознанию зрителя, то есть ритм – вещь абсолютно *целесообразная*, а потому и *обязательная*.» (Скрипник, 1928:53).

Заинтересованность ритмом как структурной единицей художественного произведения в этот период характерна не только для Л. Скрипника и не только в сфере кинематографа. Интерес природой ритма в 20-х годах XX века проявляется в живописи, скульптуре, литературе и других искусствах. Например, для театра поиски ритмических построений имеют настолько важное значение, что некоторые исследователи вообще считают, что «именно концепция ритма как семантического процесса принадлежит к достижениям театральной культуры XX века» (Юдкін-Ріпун, 2010:138). Непосредственно природой кинематографических ритмических построений особенно интересуются в это время, в частности, русские практики и теоретики кино С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Кулешов и другие. Постоянный экспериментальный поиск в этом направлении ведет также Д. Вертов, снимая свои фильмы в этот период на украинских студиях.

Своеобразный подход к вопросу жанрового построения кинематографического произведения проявляют украинские режиссеры-авангардисты. Понятно, что вопрос жанра определенного произведения тесно связан с ритмической составляющей, задаваемой именно жанровыми параметрами. В определении жанра своих фильмов украинские режиссеры в этот период часто идут от традиционной народной культуры. Так, жанр «Звенигоры» (1927) А. Довженко определяет как кино-поэму, «Арсенала» (1929) как историко-революционной эпопеи. И. Кавалеридзе «Ливень» (1929) называет «Офорами к истории Гайдамачины» (по мотивам поэмы Т. Шевченко), «Перекоп» (1930) – «Песней про Перекоп», киноэпопеей. Таким образом, эпос и поэма являются базовыми жанрами, в частности, для творчества перечисленных режиссеров в указанный период. Однако такой подход совсем не

означает отсутствие в этих фильмах авангардных поисков, в том числе в контексте ритма, на что обращает внимание в своем исследовании Л. Скрипник.

Однако, как отмечает Л. Скрипник, существует определенная сложность изучения процессов восприятия ритма. Это объясняется тем, что ритм не познается, а ощущается (и часто несознательно). Его перцепция и апперцепция основаны на эмоции, инстинкте и интуиции. Это является сложностью при попытках его рационального определения и изучения.

Хотя наиболее явные ритмические искусства – музыка, танец и поэзия, ритм кинематографического произведения, по убеждению автора, должен быть намного сложнее, поскольку кинематограф является синтетичным искусством и концентрирует в себе все другие искусства со всеми характерными для них особенностями, включая особенности ритмического построения. Таким образом, ритмом пронизаны все элементы кинематографического повествования. Однако значение организационно-структурящего фактора ритм несет прежде всего в таких фундаментальных элементах кинематографического построения, как формальная композиция кадра и монтаж. Именно для этих элементов ритм является неотъемлемой и одной из наиважнейших составляющих.

#### **Формальная композиция кадра.**

Основные элементы, с которыми необходимо считаться при компоновке кадра, по убеждению Л. Скрипника: 1) внешне-композиционный (безотносительно- зрительный), 2) непосредственно смысловой, 3) ритмический.

*«Кинокомпозиция должна иметь целью достижение у зрителя впечатления понятного и целесообразного движения, которое было бы в органичной и гармоничной связи со всеми другими движениями и неподвижными элементами композиции; это основное доминантное движение должно быть построено композиционно в точном согласовании со смыслом данного куска фильма, а также быть основанным на определенном, также заданном ритме.»* (Скрипник, 1928:50). Таким образом, ритм имеет чрезвычайное значение для композиции кадра.

В искусстве в контексте композиционных построений по техническим особенностям можно определить две разновидности ритма: динамичный и статичный. Динамичный ритм характерен для всех искусств, которые развиваются во времени. Статичный – для искусств станковых. Хотя для кино более естественным является динамичный ритм, но оно, по природе своей синтетичности, обязано оперировать обоими видами ритма.

Динамичный ритм представляет собой размещение во времени в определенном порядке элементов влияния на зрителя с учетом чисто биологических основ психики человека. Динамичный ритм композиции определяется смыслом, и, в определенной степени, сам определяет смысл. Важно, что динамично-ритмические построения могут иметь абсолютно разную степень интенсивности. Для показательного примера автор приводит два случая движения поезда: 1) поезд движется параллельно горизонту, 2) поезд движется в глубину экрана, к горизонту. Во втором случае поезд может двигаться на зрителя или от зрителя. В каждом случае ритмическая линия будет вести себя иначе, что неминуемо скажется на напряжении внимания зрителя, а, следовательно, на восприятии каждого кадра.

Определение ритма кадра, а также интенсивности этого ритма имеет огромное значение не только для восприятия определенного кадра, но и для осуществления общего монтажного построения.

Если динамичный ритм представляет собой понятие относительное, то статичный ритм – понятие полностью условное, ведь категория ритма непосредственно связана со временем, и автономное существование ритма вне протекания времени невозможно представить.

Л. Скрипник, обращает внимание, что и в станковых искусствах вполне целесообразно говорить о ритме и, соответственно, о ритмических построениях. Исходя из особенностей человеческого сознания, вполне естественно, что человек вообще ничего не может себе представить вне течения времени. Представления о времени охватывают абсолютно каждый элемент его бытия. Даже неподвижная, статичная картина представляется существующей во времени. Именно в основе этих наблюдений находится корень понятия «статичного ритма». Позднее научные исследования позволили прийти к выводу, что восприятие картины или любого другого статичного изображения даже на уровне физиологической работы глаза не является статичным (Зинченко, Вергелес, 1969; Рудь, Цуккерман, 1974:262-274). Человеческий глаз даже при восприятии статичного объекта производит огромное количество движений скачкоподобного и обегающего характера. Эти движения, называющиеся саккадами, производятся за доли секунды и являются неосознанными. Однако и во время сознательного восприятия человек, поскольку для него это естественно, представляет себе движения в неподвижной картине, воспринимает линию, как следствие движения точки.

В своем исследовании Л. Скрипник ссылается на заключения одного из теоретиков и лидеров русского конструктивизма, архитектора-практика М. Гинзбурга. М. Гинзбург, автор теоретического труда «Ритм в архитектуре», изданного в Москве в 1923 году, так характеризует представления ритма определенной прямой линии: «Начертанная линия есть результат поступательного движения точки, меняющей свое положение в пространстве. Но раз линия изображена, следовательно, движение уже прекратилось и для нас, воспринимающих начертанную кривую, нет ясности постижения активного движения. Но все же мы воспринимаем известное ощущение ритма от данной кривой, следовательно, элемент движения должен существовать. И, действительно, ритмическое очарование, исходящее от данной кривой, объясняется тем, что каждый раз, бросая на нее взгляд, мы мысленно повторяем поступательное движение точки, некогда действительно совершившей это активное движение» (Гинзбург, 1923:13).

М. Гинзбург, исходя из вышеизложенного, предлагает вместо понятия «статичного» ритма название «пассивно-динамического» ритма, таким образом фактически полностью отрицая возможность статичного восприятия любого художественного произведения или объекта человеком. Сам же Л. Скрипник останавливается на определении этого ритма как «концептивного представляемо-динамичного», поскольку динамичность этого ритма присутствует исключительно в представлении зрителя. Понятие же «концептивности» употребляется из следующих

соображений: восприятие такого ритма является результатом законченного процесса осознания данного объекта восприятия.

Кроме того, «статичный» или «представляемо-динамичный» ритм может ощущаться также в процессе восприятия объекта. Причина этого состоит в невозможности одновременного восприятия очень больших по размеру объектов. Угол четкого зрения глаза человека слишком мал, и поэтому предмет познается аналитически, небольшими частями. Например, при постижении огромной постройки, восприятие осуществляется постепенно. Движение зрения по объекту восприятия в этом случае будет создавать динамичный ритм у воспринимающего. «большое количество окон рядом одно с другим в правильном порядке по правильной линии даст при движении глаз вдоль этой линии представление динамично-ритмичное...» Этот «статичный» (поскольку он является принадлежностью недвижимого предмета) ритм я предлагаю назвать «перцептивным представляемо-динамичным ритмом» (Скрипник, 1928:55). Полученное в данном случае динамично-ритмичное представление будет подобным тому, которое зритель получает при восприятии подвижного поезда в первом случае (когда поезд движется параллельно горизонту).

Таким образом, существует несколько разновидностей динамичного ритма, а также и несколько разновидностей так называемого «статичного» или «представляемо-динамичного» ритма. Со всеми этими типами ритмов необходимо считаться при композиции кинокадра. При этом необходимо подчеркнуть, что задачи представляемо-динамичных ритмических композиционных построений будут отличаться.

В ситуации перцептивного представляемо-динамичного ритма композиция по большей части имеет аналогичные задачи, что и в случае чистого динамичного ритма. Часто этот тип композиции используется при показе неподвижных объектов подвижной камерой, когда камера будто бы воспроизводит движение глаза зрителя, воспринимающего объект частями. В случаях, когда предметы являются неподвижными элементами композиции, то есть выглядят неподвижными на экране, значение такого типа ритма обесценивается, поскольку главное внимание зрителя направляется на подвижные объекты. Однако, использование подобной композиции кадра требует учета небольшого угла зрения зрителя. Это означает, что и при статичных внешних характеристиках кадра, зритель будет вынужден двигаться своим взором по кадру, создавая, таким образом, динамичный характер процесса восприятия.

В ситуации концептивного представляемо-динамичного ритма задание кинокомпозиции будет тем же, что и задание любого статичного произведения искусства. Композиция должна быть рассчитана на поступательность зрительского восприятия. После того, как зритель довел до своего сознания эту композицию в целом, должна сложиться законченная концепция, пронизанная формой динамичного ритма.

Самое сложное задание, с которым сталкивается автор кинематографического произведения, состоит в дальнейшем слиянии всех разновидностей представляемо-динамичных ритмов со всеми разновидностями настоящих динамичных ритмов. Слияние это может дать гармоничное соединение, при котором все ритмы сложатся

в один общий ритм, усиленный и обогащенный. Также ритмы могут соединяться по принципу контраста. В таком случае один из ритмов будет подчеркиваться контрастными относительно него другими ритмами. Соединение может быть и таким, при котором один из ритмов четко выражен, а остальные представляют собой всего лишь неактивный фон.

### **Монтаж.**

Важное место среди прочих кинематографических выразительных средств занимает монтаж. Л. Скрипник подчеркивает сложность монтажа как отдельной отрасли науки теории кино, и утверждает, что законы этой науки остаются пока не изученными (на 1928 год). Свой же вклад исследователь определяет весьма скромно. Одно из первых определений, которое автор дает при упоминании о монтаже: «монтаж – расстановка во *времени* отдельных частей кинокартины – возможно, в определенной мере роднит кино с музыкой и особенно с поэзией и художественной литературой (такты, размер, ритм)» (Скрипник, 1928:16–17).

Если основным для создания зрительных аттракционов является искусство формальной композиции кадра, то основным для создания всего фильма является искусство монтажа. Выступая порядком организации всего фильма, монтаж должен реализовываться с учетом абсолютно всех элементов фильма: и внутренних, и внешних.

*«Монтаж – организация заготовленного во время съемки материала зрительного влияния на зрителя (зрительных аттракционов), целью которой является принуждение зрителя путем переживания желательных эмоций определенного содержания и силы в определенном порядке на протяжении определенных отрезков времени принять к сознанию весь фильм в целом и создать в результате целиком определенную концепцию всего увиденного.»* (Скрипник, 1928:65).

Воздействующая сила монтажа основывается на эмоции, то есть на самом коротком и определенном пути к осознанию. Признание влияния монтажа все же не мешает теоретику утверждать несомненную ценность человеческой индивидуальности. Таким образом, зритель оценивается как индивидуальность с надлежащим уважением к нему. Главное средство, которое должен использовать монтаж для эмоционального влияния на зрителя, – это все тот же ритм.

Присутствие склейки вовсе не означает, что фильм смонтирован. Задача монтажа намного серьезнее – это общая архитектоника и композиция фильма. Служебная роль монтажа по надлежащему воплощению содержания фильма и доведению этого содержания до сознания зрителя в художественном кинематографическом произведении перерастает в самую важную, первую роль. Задача монтажа сложна: создать у зрителя определенную эмоцию или комплекс эмоций. Подобное задание как основное ставит перед собой музыка.

Содержание фильма передается через форму. Монтаж, выступающий организующим фактором всего фильма, должен целиком отвечать содержанию и ним определяться. В ином случае он сам будет определять содержание. С помощью монтажа, например, можно полностью изменить жанр фильма. Если содержание фильма заранее известно, форма должна быть предсказуемой в соответствии с содержанием. По такой логике «железный» сценарий становится делом «абсолютной

художественной необходимости». Для режиссера должны быть определены, предварительно установлены как элементы монтажа, так и способы их монтажной организации. «Являясь порядком организации всего фильма, монтаж должен делаться с учетом абсолютно всех элементов фильма – и внутренних, и внешних. Иначе “выпадение” какого-либо элемента из общего монтажного течения будет не менее вредно, чем схождение с рельсов хотя бы одного вагона в целом поезде.» (Скрипник, 1928: 66–67).

Главными элементами монтажа Л. Скрипник называет: 1) литературное содержание; 2) игру актеров; 3) движения актеров и вещей; 4) темп; 5) ритм; 6) композицию кадра; 7) надписи. Каждый из перечисленных элементов представляет собой отдельную «монтажную линию». Она, в свою очередь, также разбивается по нескольким направлениям в соответствии с разными ролями, которые несут в себе определенные элементы в фильме.

Определяя главные элементы монтажа, Л. Скрипник все же особенно акцентирует внимание на ритме в то время, как и литературное содержание, и игра актеров, и движение актеров, и темп, и композиция кадра, и даже надписи непосредственно связаны с фактором ритма и не существуют без этого элемента. При тщательном анализе каждого элемента он ссылается на монтажную кривую, которая и есть непосредственным показателем состояния ритмической насыщенности кадра или части кадра. Монтажные переходы способны сбить стабильность или плавность этой кривой. Такие сбои, по большому счету, должны быть объяснены автором, доказаны как художественная необходимость. В противном случае спады в развитии монтажной кривой буду приводить к спадам зрительского восприятия. Однако не только монтажные стыки способны создать сбой в развитии монтажной кривой. Сбои ритма на любом уровне кинематографического построения также могут внести такой сбой.

Таким образом, «ритм – основа всего монтажа. Неритмичный монтаж – не монтаж. Форма ритма уйма, и настоящее мастерство – в выборе заранее соответствующей формы для каждого отдельного смыслового эпизода и – еще более трудное дело – в выборе общей для всего фильма формы и в точном удержании ее на протяжении всего фильма.» (Скрипник, 1928:67).

Л. Скрипник вводит в употребление термин «монтажная кривая». «Монтажная кривая» специально не определяется исследователем, но постоянно употребляется при оценке возможностей монтажных переходов. Под монтажной кривой автор понимает сумму факторов, которые характеризуют каждый отдельный кадр, и которые в результате соединения кадров вступают в определенное взаимодействие. В результате такого взаимодействия появляется общий монтажный рисунок определенной склейки, а далее следующих структурных монтажных единиц: рисунок монтажной фразы, сцены, эпизода и фильма в целом. Нормой монтажной кривой автор рассматривает бесконечную линию, которая не имеет точек разрыва. Отклонением от нормы являются паузы, скачки, любые прерывания непрерывного рисунка линии. Отклонения от нормы, по убеждению автора, всегда требуют авторского объяснения. Монтажная кривая представляет собой явление, которое определяют все элементы строения каждого кадра, а также и все элементы строения

фильма. Таким образом, рядом с понятием «монтажной кривой» появляются термины «кривая ритма», «кривая актерской игры» и т.д. Каждая из этих кривых имеет значение при определении общей монтажной кривой. И все эти кривые в соответствии должны быть согласованы при монтажных переходах от кадра к кадру.

Так, например, при монтаже по актерской игре «в каждом кадре можно начертить “кривую игры”. Начала и концы этой кривой должны быть в определенных, сознательно заранее установленных соотношениях с концами и началами аналогичных кривых соседних кадров.» (Скрипник, 1928:69). Самой простой и понятной связью будет соединение в месте склейки конца кривой игры одного персонажа предыдущего кадра с кривой игры другого персонажа в следующем кадре в одной точке. Если такая схема выдержанна, то результатом склейки будет непрерывность содержания и действия. Разница точек кривой игры в моменте склейки, или разница высот конца первой и начала второй кривых требует дальнейших объяснений. Те самые принципы согласованности соседних кадров действуют при монтаже по всем монтажным элементам или параметрам: при монтаже по литературному содержанию, по движению актеров и вещей, при монтаже по темпу, композиции кадра и т.д.

Эффект нарастания темпа, например, может быть достигнут путем скачко-подобного соединения кадров. Если между концом кривой темпа одного кадра и началом кривой темпа следующего каждый раз задействовать хотя бы незначительный скачок вверх, появится необходимый эффект «нарастания» напряжения, общая линия темпа будет все время подниматься вверх под определенным углом. Даже если линии темпа каждого отдельного кадра равномерные, поскольку выдержаны в определенном одном темпе, скачки, которые будут соединять концы и начала этих линий будут создавать ряд ступеней, которые будут подниматься вверх под заданным углом. В случае такого монтажа целесообразно придерживаться необходимой длины каждого кадра, чтобы не создавать эффект движения при недостаточной продолжительности кадров. Очень короткие кадры в таком случае могут быть недостаточными и вызывать раздражение у зрителя из-за его неспособности их воспринять.

Еще более сложным заданием на этом пути является задание непрерывного «нарастания» темпа. В таком случае нарастание должно было бы идти вверх под тем самым углом в каждом отдельном кадре, а концы и начала соседних кадров – точно совпадать в одних точках. Общая монтажная кривая выглядела бы тогда как геометрическая сумма кривых отдельных кадров. Подготовка материала к такому монтажу требовала бы очень точного предварительного расчета всей работы.

Л. Скрипник отдельно обращает внимание также на определенную линию, которая может быть организующей для формирования кадра. Например, траектория движения определенного объекта может представлять такую линию. В таком случае эта линия будет выступать «доминантным внешне-композиционным элементом (прекрасно отождествленным, кстати, со смысловым акцентом). В других случаях доминантой композиции может быть какая-то часть площади (“ пятно ” или “ масса ”), или какая-либо комбинация линий и масс.» (Скрипник, 1928:75). В процессе монтажа возникает потребность сопоставления кадров на монтажном столе для

выявления их доминантных композиций и возможностей соединения этих композиций. Конечно, идеальными условиями выхода на этап монтажа является тщательная предварительная работа над каждым кадром еще на этапе подготовительного периода, которая включала бы в себя разработку композиции каждого кадра, с соблюдением этих разработок во время съемки.

Обращение внимания на аспекты соединения кадров по темпу, а также по внешне-композиционному фактору, которым может быть определенная доминантная составляющая кадра (траектория движения, “ пятно” или “ масса” и т.д.) свидетельствуют о соответствии теоретических поисков Л. Скрипника передовым исследованиям теоретиков кино своего времени. В этом направлении и именно в это время усердно работали русские теоретики и практики кино. В конце концов, эти исследования привели к появлению всемирно известной теории так называемого «русского монтажа». Как известно, далее ориентация на компоненты внешне-композиционного оформления кадра, например, является основой соответствующих принципов так называемого «незаметного монтажа» или «комфортного монтажа». Формирование теории наиболее мягкого для восприятия перехода от кадра к кадру принадлежит Л. Кулешову, и далее разрабатывается и усовершенствуется в пределах русской школы, в частности А. Соколовым. Один из соответствующих принципов, в частности, в теории А. Соколова звучит, как «Монтаж по композиции кадров» (Соколов, 2000:87-90). Следует отметить, что и другие принципы данной теории также созвучны поискам украинского исследователя.

Ритм как составляющая монтажа и одна из основных организующих единиц монтажного построения и механизмов влияния на зрителя требует особенного внимания. «Короткая формула требований, которым должен отвечать монтаж фильма относительно ритма: *ритмический монтаж ритмов*. Ритмом должны быть пронизаны все элементы оформления фильма, как то актерская игра, декорации, формальная композиция кадра и т.д. Не зря же некоторые режиссеры пытаются создать ритмичность игры и движений актеров при помощи соответствующей музыки, которая играет во время съемки.» (Скрипник, 1928:72). Тут следует напомнить, что речь идет о работе с ритмом в немом кино.

Все ритмы отдельных элементов фильма монтаж должен соединить в единое ритмическое целое. Этот процесс требует прежде всего полного согласования отдельных ритмов между собой, то есть предварительного их установления, так как любая случайная комбинация ритмов только в порядке исключения может соединиться во что-то целое. Монтаж ритмов далее должен не только не «сбивать» отдельные ритмы, но и, наоборот, выявлять их и подчеркивать. Понятно также, что общая ритмическая форма монтажа фильма точно определяется всеми отдельными формами ритма отдельных частей фильма и должна быть также полностью точно предвидена.

Средством для достижения ритмичности монтажа, по убеждению Л. Скрипника, является установление определенной длительности отдельных кадров и их правильных начал и концов. По его теории, тут вступает в действие правило «необходимости и достаточности». Это правило связано с оперированием кадрами определенной длины и учетом ритмической насыщенности каждого отдельного

кадра. Действие этого правила устанавливается самим режиссером как автором кинематографического произведения в соответствии с теми художественными заданиями и той целью, которую он преследует. «Необходимость точного установления самого места обрезки каждого кадра очевидна: обрезая пленку, нужно помнить, что этим самым всегда обрезаешь и *все монтажные кривые*, которые в ней проходят. Надо осознано относиться к этому, точно представлять себе высоту кривой... на месте среза и соотношение этой высоты с высотой начала кривой следующего кадра.» (Скрипник, 1928:73).

Руководствуясь наперед установленной формой ритма, можно либо принуждать монтажные кривые сходиться в одной точке, либо допускать «скакочек» определенных размеров и направлений. Первый случай – определенная норма, второй, который имеет следствием аритмичность, является могучим средством для показа сцен определенного отклонения от нормы: ненормальная психика, неожиданности, реальные или фантастические, гротескные элементы и тому подобное. Зритель остро реагирует на такие аритмичные куски на фоне всего ритмично смонтированного фильма. Эти куски раздражают, смущают, вызывают эмоции протеста, порожденные инстинктом самосохранения нормального организма. «Правильный» ритмический монтаж ритмов представляет собой наиболее ответственный и сложный процесс в создании фильма.

Изучение и определение основных ритмических разновидностей при композиции кадра, исследование функции ритма в процессе монтажного построения кинематографического произведения представляют собой значительную часть «Заметок по теории искусства кино». Используя всю сумму опыта разных искусств, базируясь на самых новых данных исследований природы и особенностей человеческого восприятия, а также на личной кинематографической практике, Л. Скрипник расширяет понимание ритма вообще. Теоретическое исследование специфики и структуры ритма в кино позволяет значительно расширить представления о возможностях ритмических построений в кинематографе. Все теоретические выводы базируются на практических экспериментах и практическом опыте, что позволяет их легкому перенесению и использованию результатов исследования в кинематографической практике.

«Заметки по теории искусства кино» по кругу охваченных проблем и по новаторскому подходу можно считать показательным исследованием для определения многих аспектов творческой и кинематографической жизни эпохи. Сама теория ритма Л. Скрипника является во многом теорией передовой иозвучной с другими теоретическими и практическими исследованиями в области специфики киноискусства в том числе и за пределами Украины. На сегодняшний день эта теория продолжает оставаться интересной и актуальной теорией ритмического построения кинематографического произведения.

### **Литература:**

1. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. Москва, 1923.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896 – 1995. Київ, 2005.
3. Зинченко В.П., Вергелес Н.Ю. Формирование зрительного образа. Москва, 1969.
4. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Львів, 2000. Т. 8.
5. Писатели Советской Украины. 1917 – 1987: Библиографический справочник. Киев, 1988.
6. Рудь И.Д., Цуккерман И.И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. С. 262-274.
7. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків, 1928.
8. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Москва, 2000. Часть первая.
9. Юдкін-Ріпун І. Семантичний ритм лібрето музичної драми // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць. Київ, 2010. – Вип. 7. С. 136 – 154.

## .....—○ မျှေးကွန်အတိအကျင့်မြန်မာရုံး ○—.....

# მარინა ქავთარაძე

მუსიკა საბჭოთა პერიოდის ქართულ ფილმებში  
(სულხან ცინცაძის კინომუსიკის მაგალითზე)

„ფილმში ფარული ემოციური და სემანტიკური  
მანიპულაციის მეშვეობით ბეგრა შეიძლება  
ბევრად უფრო ქმედითი საშუალება გახდეს,  
ვიდრე გამოსახულება“  
(Chion, 12:34)

შესავალი

კინომუსიკა მუსიკალური ხელოვნების ის ჟანრია, რომელიც „გერის“ როლში მყოფი დიდხანს რჩებოდა ორივე „მცოდნეობის“ (კინოს და მუსიკის) „კადრს მიღმა“, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორთა დიდ ნაწილს სწორედ ამ ჟანრმა მოუტანა განსაკუთრებული პოპულარობა და ის აღმოჩნდა მათვის თავისებური შემოქმედებითი ლაბორატორია, სადაც იწრთობოდა საკომპოზიტორო ტექნიკა, ორკესტობა, დრამატურგიული ხედვა.

განსხვავებით მუსიკის ტრადიციული ანალიზისაგან, კინოს მუსიკა ითხოვს განსაკუთრებულ მიღვომას და განსხვავებულ ინსტრუმენტარიუმს, ვინაიდან სანოტო ტექსტის უქონლობის გამო ანალიტიკოსი უმეტესწილად მუშაობს მხოლოდ იმაზე, რაც ესმის. ამიტომაც, მედია კულტურის დიდი პლასტი დღემდე შეუსწავლობა.

სულხან ცინცაძეს განსაკუთრებული პოპულარობა კინომუსიკამ მოუტანა, თუმცა ამისკენ არასოდეს ისწრაფვოდა. არც მსუბუქად და მეორეხარისხოვნად თვლიდა ამ ჟანრს სხვათაგან განსხვავებით და ისეთივე გატაცებით მუშაობდა ამ სფეროში, როგორც სხვა ჟანრის ნაწარმოებებზე. ის სიამოვნებდით წერდა კინოსთვის მუსიკას თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშიც, როდესაც ჯერ მხოლოდ ცდიდა თავის ძალებს ამ სფეროში და მერეც, როცა უკვე სახელმოხვეჭილი კომპოზიტორი გახდა. თავისი თაობის კომპოზიტორებთან (არჩილ კერე-სელიძე, დავით თორაძე, რევაზ ლალიძე, გოგი ცაბაძე) და შემდგომ 60-იანელებთან (გია ყანჩელი, ბიძინა კვერნაძე, ნოდარ მამისაშვილი, ნოდარ გაბუნია, ვაჟა აზარაშვილი და სხვ.) ერთად, მან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული კინომუსიკის განვითარებაში.

კინოში მოღვაწეობა ცინცაძემ დაიწყო 50-იან წლებში (პირველი – „ჭრიჭინა“ გადაღებულია 1954 წელს, ბოლო სერიალი „ოქროს ობობა“ მისი მუსიკით ეკრანზე გამოვიდა კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ, 1992 წელს). ეს იყო საბჭოთა, მათ შორის ქართული კინოს ოქროს ხანა. ბედმა არგუნა ემუშავა გამოჩენილ რეჟისორებთან (რ. ჩხეიძე, მ. ჭიათურელი, ვ. ტაბლიაშვილი, ს. დოლიძე, ნ. სანიშვილი, დ. რონდელი, გ. მგელაძე, თ. ფალავანდიშვილი), სცენარისტებთან, მსახიობებთან, რომელთათვისაც ის იყო ყოველთვის სასურველი კომპოზიტორი. უყვარდათ მასთან მუშაობა, რადგან ერთი სიტყვით უგებდა სათქველს და უტყუარ მუსიკალურ გადაწყვეტას პოულობდა, იყო მდიდარი მელოდიური ნიჭის პატრონი, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო იმ დროის კინემატოგრაფისთვის, რითაც განუზომლად ზრდიდა ფილმის მხატვრულ დონეს. მუსიკის იდეურ-ემოციური დატვირთვა იმდენად დიდი იყო ფილმში, რომ ბევრი მხრივ ის განსაზღვრავდა მის ხასიათს, ტონუსს, შინაგან განწყობას.

ყურადღებით სწავლობდა გადაღებულ კინომასალას, ყოველი სცენისთვის ცდილობდა მოექებნა შესატყვისი ხასიათი, ტემპი, რიტმი. მიუხედავად დაკავებულობისა, განსაკუთრებით ბოლო წლებში, ბატონი სულხანი არავის ანდობდა და ყოველთვის თავად ესწრებოდა პროცესს კინოექსპლიკაციიდან დაწყებული ჩაწერით დამთავრებული, რომელიც თავს უყრის ყველა კომპონენტს – ხედვით და ხმოვან რიგს (Пичхадзе, 1991:144).

სულხან ცინცაძის მუსიკა ორგანული ნაწილია კინოს ისტორიისა, რომელმაც ქართულ სინამდვილეში იგივე ეტაპები განვლო, რაც საზოგადოდ მსოფლიო კინომ „დიადი მუნჯიდან“ დაწყებული თანამედროვე მედია ტექსტის „საუნდტრეკებით“ დამთავრებული. მიუხედავად ამისა, საბჭოთა კინო თავისი იდეოლოგიური კანონიკის გამო სპეციფიკურ მოვლენას წარმოადგენს, ამ სტატიის მიზანიც ის არის, რომ განვიხილოთ მისი ძირითადი თავისებურებები სულხან ცინცაძის შემოქმედების მაგალითზე.<sup>1</sup>

### მუსიკა საბჭოთა პერიოდის ქართულ კინოში

საბჭოთა ეპოქამ დაგვიტოვა ფართო და მხატვრული თვალსაზრისით წინა-აღმდეგობრივი კულტურული მემკვიდრეობა. ამ მემკვიდრეობას განეკუთვნება კინომუსიკაც, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნული კინოს მატიანეში და უნივერსალური ექსპერიმენტული ლაბორატორიის როლი შეასრულა ახალი იდეების და თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნოლოგიების აპ-რობაციის, არატრადიციული დრამატურგიული გადაწყვეტის ძიების საქმეში, რამაც თავი შემდგომ წარმატებით იჩინა მუსიკის სხვადასხვა უანრებში.

საბჭოთა ფილმის მუსიკის ფენომენის და მისი სტილის მახასიათებლების თაობაზე საკითხის დასმა, „საბჭოთა მუსიკის“ შესახებ დღეს ასე ფართოდ გამლილი დისკუსიის ფონზე, განსაკუთრებით აქტუალურია, ვინაიდან პროფესიული საკომპოზიტორო შემოქმედების არც ერთ სხვა სფეროში ისე არ შეიგრძნობა ტოტალიტარული რეჟიმის იდეოლოგიური და კონიუქტურულ-პოლიტიკური „სახელმწიფო დაკვეთა“, როგორც კინოში. მუსიკა უშუალოდ მონაწილეობდა „საბჭოთა სინამდვილის“ მითოლოგიური სახის მოდელირებაში მასობრივი სიმ-

ლერის მეშვეობით, რომელიც მაღალი ხარისხის კომუნიკაციური თვისებების წყალობით ქმნიდა სოციალისტური რეალობის ვირტუალურ ეკრანულ იმიჯს. ქართული მუსიკისთვის ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან თანამედროვე მასობრივი სიმღერის უანრი არ წამოადგენდა მის ძლიერ მხარეს და ეკრანიდან ხალხში გადმოსულმა სიმღერამ პრაქტიკულად დაიკავა მისი ადგილი. მაგ.: ასეთი სიმღერები იყო ცინცაძის მარინეს სიმღერა „ჭრიჭინადან“, ლიას ხალისიანი სიმღერა „აბეზარადან“ ან ბაში-აჩუკის პატრიოტული სიმღერა „რა მადლიანად ანათებ“ ამავე დასახელების ფილმიდან; მათე-ბიჭის სიმღერა „მაია წყნეთელიდან“, რომლის მელოდიაში ქართული „ლაშქრულების“ და „მგზავრულების“ სულისკვეთება იგრძნობა. მე არ მეგულება ჩემი თაობის ადამიანი, ვინც ამ სიმღერებს არ მღეროდა, ან არ ახსოვს. ეს ნამდვილი მასობრივი სიმღერებია.

ცინცაძის კინომუსიკის ხასიათს ხშირად საესტრადო სიმღერა განაპირობებს. ეს სიმღერები არსებითად ისააკ დუნაევსკის ტრადიციაში იღებენ დასაბამს (ორჯონიკიძე, 1985:421), მაგრამ ცინცაძისეული ხელწერის ინდივიდუალობით არიან აღბეჭდილნი. ეჭვსგარეშეა მათი ქართული ინტონაცია, უანრულ-სახასიათო საწყისი. ცინცაძის სიმღერები კომედიურისა და ლირიკულის, ჭაბუკური ხალისისა და ოცნების ის ორიგინალური მთლიანობაა, რომელმაც სიმღერის ახალი ტიპის გამოჩენა აუწყა კინომაყურებელს. „დასანანია, რომ ახალგაზრდული სიმღერის ეს ტრადიცია უფრო გვიან არც კომპოზიტორის და არც სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში აღარ გაგრძელებულა“ (ორჯონიკიძე, 1985:422). ფილმის შიდაკადრული სიმღერა ცინცაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს, რომელშიც ინტონაციური მიმზიდველობა (ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვა დოზით) შეფერილია საბჭოთა სიმღერის-თვის დამახასიათებელი ოპტიმიზმით, საესტრადო სიმღერის ინტიმურობით, შლაგერის რიტმული გამოკვეთილობით, ქართული კილო-ჰარმონიით. აქ გარდატეხილია ქართული ფოკლორის სხვადასხვა კუთხის თავისებურებები: გურული სახუმარო სიმღერების ხასიათშია „ჭრიჭინა“, ქართლ-კახური ლაშქრულების – „მაია წყნეთელში“ (მაიას ლაიტერმა) და „ბაში-აჩუკში“, მოთქმა-ტირილების – „ოთარაანთ ქვრივში“, შრომითი – „ოდოიასი“, „განძში“, ქალაქური რომანსის – ლიას რომანსში „შემოდგომის ნისლია“, მძღოლების დუეტში – „აბეზარადან“, ბებიების დუეტში – „ჭრიჭინადან“ და მრავალი სხვ. საჭიროების შემთხვევაში ის შიდაკადრული მუსიკის სახით მიმართავს ფოლკლორულ ნიმუშებს. მაგ.: „ქართველო ხელი ხმალს იკარ“ „ბაში-აჩუკში“ ბრძოლის ეპიზოდში, „ჯარისკაცის მამში“ ფინალურ ეპიზოდში, როდესაც დანგრეულ სახლს თავშეფარებულ გიორგის ზედა სართულებიდან ესმის ქართული ხალხური სიმღერა და ამოიცნობს საკუთარ შვილს.

მეორე მხრივ, უკვე საბჭოთა კინოს ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე აღინიშნა რეჟისორსა და კომპოზიტორს შორის ურთიერთობის მყარი ტენდენცია, რომელშიც ეკრანულ ქმედებაში ემოციური დომინანტა მუსიკა იყო და ფილმის გენერალურ თემა-იდეის აქცენტირებას ახდენდა. გარევნულ ილუსტრაციულობაზე შეგნებულად უარის თქმა კონცეპტუალური მუსიკის სასარგებლოდ გახდა მიზეზი იმისა, რომ ბევრი დამდგმელი რეჟისორი მჭიდროდ თანამშრომლობდა

აკადემიური და პოპულარული (საესტრადო) ორიენტაციის პირველხარისხოვან კომპოზიტორებთან, რის შედეგადაც გაჩნდა „კომპოზიტორ-რეჟისორების“ მყარი ტანდემები. ქართული საბჭოთა კინოს ისტორიაშიც არის ასეთი ცნობილი „დუეტები“, რომელთა შორისაა რეზო ჩხეიძე-სულხან ცინცაძე, რომელსაც 5 ფილმი აქვს გადაღებული.

ფილმის შექმნაში მუსიკალური კულტურის დიდოსტატების მონაწილეობამ თავისი ხარისხობრივი კვალი დაამჩნია კინომუსიკას. მაგრამ მთავარი მაინც ის იყო, რომ ეს ხელს უწყობდა გამოყენებითი ხელოვნების ახალი გამომსახველობითი არსენალის, კინომონტაჟის დრამატურგიული, ტემბრული თუ სტილური ხერხების გამოყენებას მუსიკალური ხელოვნების ავტონომიურ ჟანრებში. ასეთი ინტეგრაციის პირუკუ შედეგია 50-60-იანი წლების კინომუსიკაში საოპერო დრამატურგიის და სიმფონიზმის მეთოდის ფართოდ დამკიდრება (ქავთარაძე, 2004).

გამოცდილება აკადემიური მუსიკის სხვა ჟანრებში, როგორც მსხვილი, ისე მცირე ფორმის, სასიმღერო თუ საცეკვაო ჟანრებში ეხმარებოდა სულხან ცინცაძეს არა მარტო მელოდიურად მდიდარი, ადვილად დასამახსოვრებელი სიმღერების, არამედ სოლიდური სიმფონიური „კინოპარტიტურების“ შექმნაში მსუბუქი, დახვეწილი, ფერადოვანი ორკესტრობით (მაგ.; „ბაში-აჩუკში“, რომლის მუსიკალური დრამატურგია იგება ორ თემაზე – ბაში-აჩუკის სიმღერასა და „იავნანაზე“, 20-მდე სიმფონიური ეპიზოდია როგორც ჩაკეტილი, ისე გაშლილი ფართო განვითარებული ნომრის სახით და თითქმის არც ერთი კადრი არ არის მუსიკის გარეშე..

ს. ცინცაძის ფილმების მუსიკა ყურადღებას იპყრობს შემდეგი თვისებით: ფილმის მუსიკის მთელი პარტიტურა შესრულებულია პროფესიონალის მიერ. ის ლაიტმოტივის როგორც ფილმის მუსიკალური დრამატურგიის წამყვანი პრინციპის მომხრეა. და კიდევ ერთი, ცინცაძე ფილმში რეჟისორის თანამოაზრე და მისი ნების ზუსტი აღმსრულებელია.

გაშლილ სიმფონიურ ეპიზოდებს განეკუთვნება დიდი უვერტიურაც, რომელიც ტიტრებს ედება ხოლმე ფილმის დასაწყისში – ძველი კინოს ტრადიცია, რომელიც ჩვენს დროში არსებითად მიივიწყეს. ცინცაძე გულდასმით მუშაობს საორკესტრო ეპიზოდებზე („მაია წყნეთელში“ ფილმის დასაწყისშივე, როდესაც მაია მიატოვებს თავის საბუდარს და ძველ, გამოცარიელებულ ეკლესიას მიაშურებს, მთელი მისი სვლის მანძილზე უღერს პირქუში მოლოდინით აღსავსე მუსიკა).

განსხვავებით აშშ-ს და ევროპის წამყვანი კინემატოგრაფიისაგან, სადაც დღესაც შენარჩუნებულია მკაცრი გამიჯვნა კინოკომპოზიტორებსა და იმ კომპოზიტორებს შორის, რომლებიც „წმინდა“ აკადემიური მუსიკის სფეროში მოღვაწეობენ (შესაბამისად ასე გამიჯნულად ისწავლება კიდეც ეს ჟანრები), საბჭოთა კავშირში არ არსებობდა მსგავსი დაყოფა. შედეგად, ინტერესების სფეროს თავისუფალმა გაფართოვებამ ჩამოაყალიბა უნივერსალური ტიპის საბჭოთა კომპოზიტორი. სწორედ ასეთ კომპოზიტორთა რიგს განეკუთვნებოდა სულხან ცინცაძე. ამიტომაც ასე ბევრია საერთო მის კინოკომედიების ჟანრულ მუსიკასა და ადრეულ კვარტეტებს შორის; დრამატულად დაძაბულ სიმფონიურ ეპიზო-

დებს შორის „ოთარაანთ ქვრივიდან“, „ქალის ტვირთიდან“, ჯარისკაცის მამიდან“ და მისსავე №2 და №3 სიმფონიებს, საპალეტო, სიმწიფის პერიოდის საკვარტეტო პარტიტურებს შორის. მაგრამ არა იმდენად მუსიკალურ-ინტონაციურ მასალაში, რამდენადაც სტილსა და განვითარების ხერხებში; უანრული და ლირიკული საწყისების ერთიანობაში, რაც მისი შემოქმედების პირველი პერიოდი სტილისთვის არის დამახასიათებელი.

და ვინაიდან ცინცაძის კინოში აქტიური მოღვაწეობის წლები ძირითადად მოიცავს 50-60-იან წლებს, ხოლო სტატიის ფორმატი თითოეული ფილმის მუსიკაზე საუბრის საშუალებას არ იძლევა, შევეცდები ამ პერიოდის კინოს მუსიკალურ დრამატურგიაზე გავაკეთო აქცენტი, რომელიც ძირითადად ფილმის სასიმღერო მუსიკალური დრამატურგიული მოდელის სახით ჩამოყალიბდა.

ის რომ „ფარული ემოციური და სემანტიკური მანიპულაციის მეშვეობით ბგერა შეიძლება ბევრად უფრო ქმედითი საშუალება გახდეს ვიდრე გამოსახულება“ (Chion, 12:34), კარგად ქონდა გაცნობიერებული საბჭოთა კინემატოგრაფსაც.

ხმოვან კინემატოგრაფში მუსიკის ფუნქციონირების სპეციფიკა უკავშირდება ეკრანული რეალობის მოდელირების ორ ტიპს. ერთი დაკავშიებული იყო შიდაკადრული მოქმედების სიუჟეტული განვითარების სივრცესთან (სიუჟეტურ-მოტივირებული ანუ შიდაკადრული მუსიკა). მეორე – ფილმის ავტორების მიერ მაყურებლის წარმოსახვისათვის შექმნილი სივრცე (კადრსმილმა მუსიკა). აღნიშნული რეალობები მჭიდრო ურთიერთობაში იმყოფებოდა. კერძოდ, გასული საუკუნის 30-50-იანი წლების კინემატოგრაფიისთვის დამახასიათებელია შიდაკადრული მუსიკის გადატანა გარეკადრულში (ქავთარაძე, 1980). მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ლიას სიმღერა „აბეზარადან“, რომელიც ფილმის სიუჟეტურ მოტივირებული მუსიკიდან ტრანსფორმირდება გარეკადრულ ლაიტმოტივად, რომელიც ფილმის გენერალურ თემა-იდეას გამოხატავს. ასეთი თავისუფალი მიგრაციის შედეგად ერთიანდება თამაშის და მაყურებლის წარმოსახვითი სივრცეები, რის შედეგადაც იშლება ზღვარი რეალობასა და გამოგონილს შორის და იქმნება მეტასივრცე პერსონაჟებისა და მაყურებლისათვის. მაგრამ თუ 30-50-იან წლებში კინოგმირები, სოციალური თანასწორობის, კომუნისტური იდეებით მოქმედი ადამიანები არიან (ასეთებია სოციალისტური სოფლის გმირები „ჭრიჭინაში“, მძღოლი ქალის „აბეზარაში“, სოფლის მასწავლებელი „ქალის ტვირთში“, გლეხი გოგონა-მათე-მაია „მაია წყნეთელში“ და ა.შ.), 60-იანი წლებიდან (განსაკუთრებით მეორე ნახევრიდან) აქცენტი „მოქმედი“ გმირიდან გადატანილია გმირის შინაგან სამყაროზე. 60-იანი წლების კინომუსიკის სახასიათო ნიშანია სასიმღერო ტიპის დრამატურგიის გამოყენება მოდერნიზებული სახით. ცვლილება შეეხო სიმღერის იმიჯს: ნაცვლად საბჭოთა კინოეკრანებზე გაბატონებული ტრიუმფალურ ან მხნე მარშისებრი სიმღერებისაგან წამყვანი ადგილი დაიკავა ლირიკულმა სიმღერამ, სიმღერა-ბალადამ, რომელიც უმეტესად მელოდრამის ჟანრს უკავშირდება.

მეორე ხერხი უფრო გავრცელებული და მარტივია – შიდაკადრული მუსიკის გარეკადრულში გადაყვანა „ფლეშბექით“ (Flashback – უკან სვლა), რომელიც ანმყოდან წარსულში ბუნებრივად გადასვლის, გარდასულ მოვლენათა რეკო-

სტრუქციის საშუალებას იძლევა, იმისთვის რომ პერსონაჟთა ქცევა და მოქმედება ახსნას და გრძნობები უფრო გასაგები გახადოს. მსგავსი ხერხის გამოყენება გვხვდება ფილმში „აბეზარა“, ლიას სიმღერა. სადაც სიყვარულის ლაიტმოტივის როლში გამოდის სიმღერა. მის პირველ გამოჩენას აქვს სიუჟეტური მოტივირება. შემდგომ სიმღერის ფლეშბექი ხდება გარეკადრული და ლაიტმოტივის ფუნქციას ასრულებს. ექსპოზიციური ფუნქციის მქონე სიმღერა არა მარტო გმირის პორტრეტია, არამედ მთელი ფილმის საერთო ტონუსს განსაზღვრავს.

რეჟისორის მიერ ფილმში დასმული ამოცანის შესაბამისად შიდაკადრულ და კადრსგარე მუსიკას ეძლევა კონკრეტიზაციისა და განზოგადების განსხვავებული ფუნქციონალური ინტერპრეტაცია და გამიჯნულია მონოაზრობრივი (ეპიზოდური) და პოლიფუნქციონალური (დრამატურგიული) მოქმედებით.

ამასთანავე, თუ გავიხსენებთ ტრივიალურ ჭეშმარიტებას, რომ ფილმში მუსიკის გამოჩენა არის მაყურებლის კადრისადმი ყურადღების მიპყრობის საშუალება, კადრსგარე მუსიკის ძირითადი ფუნქციები, რომელზედაც ორიენტირებული არიან კინომწარმოებლები საუნდტრეკის შექმნისას, არის:

1. ილუსტრაციული ფუნქცია (მაგ, მთლიანად ილუსტრაციული ხასიათისაა მუსიკა „მაია წყნეთელის“ ეპიზოდში, როდესაც მაია ტყვეობიდან ათავისუფლებს ეკლესიაში მორეკილ ხალხს, ბრძოლის ეპიზოდები „ბაში-აჩუკში“);

2. კომენტატორული ფუნქცია (გმირის შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემა. ამის მაგალითები მრავლადაა ცინცაძის კინომუსიკაში: „ჯარისკაცის მამა“ და ა.შ.);

3. დრამატურგიული ფუნქცია – მუსიკის გამოყენება ფილმის კონცეპტუალური თემა-იდეის გადმოსაცემად უმეტესად ლაიტმოტივური სისტემის ან კლასიკური ციტირებული მასალით; ცინცაძის კინოლაიტმოტივების უმრავლესობა სასიმღერო ხასიათისაა, რაც მათი „სიმფონიური დამუშავებისას“ განსაკუთრებით მაღალ პროფესიონალიზმს მოითხოვს, რასაც კომპოზიტორი ოსტატურად ახორციელებს კიდეც; მაგ., „მაია წყნეთელის“ იმ ეპიზოდში, როდესაც ამილახვრის სიმაგრიდან განთავისუფლებული მაია თავის ლაშქრით ერეკლეს დასახმარებლად წამოვა, ფილმის ლაიტმოტივს „საიერიშო“ უერთდება. ეს ორი მასალა ერთი რიტმითაა გაერთიანებული და საბრძოლო შემართებას გამოხატავს; პერიოჯულ დრამაში „ჯარისკაცის მამა“, სადაც ორგანულადაა ერთმანეთთან შერწყმული ეპიკურობა და პათეტიკა, ტრაგედია და იუმორი, ყოფის დამაჯერებლობა და პოეტური სიმბოლიკა, ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი ფრონტზე შვილის სანახავად გამგზავრებული ჯარისკაცის მამისა, რომელიც ომის პირობებშიც არ კარგავს ქართველი გლეხისათვის დამახასიათებელ სიკეთესა და სიბრძნეს. გიორგი მახარაშვილის სახესთან დაკავშირებული ლაიტთემას ორგანულად ერთვის ომის სიმბოლო – ალექსანდროვის სიმღერა „Священная война“ – მათი სიმფონიზაციის კულმინაციური ეპიზოდია ფილმის ფინალური სცენა.

დრამატურგიულ ხერხებს განეკუთვნება ხედვითი და ხმოვანი რიგის კონტრაპუნქტი, ორპლანიანობა, როდესაც ეკრანული მოქმედება და მუსიკა ორ ურთიორთდამოუკიდებელ პლასტს ქმნის (მაგ., „ჭრიჭინაში“ მისაღებ გამოცდებში ჩაჭრილი დარცხვენილი მარინე ჩამოდის უნივერსიტეტის კიბეზე, ფონად კი

ისმის თითქოს სიტუაციისადმი არააღექვატური მისი ხალისიანი სიმღერის ინტონაციები, რომელიც იკითხება როგორც ქვეტექსტი – მარინე ლალი, თავისუფალი, ბავშვითო ინავარია; ან „ჯარისკაცის მამაში“ მუსიკოსთა ბრიგადის კონცერტი სუსზიან ღამეს და მათი „ლექური“ მძინარე ჯარისკაცების წინაშე).

4. სამი დამხმარე ტექნიკური ფუნქცია: ა) პერსონაჟის გამოყოფა კადრში (მუსიკალური აქცენტი); ბ) მონტაჟის წიბოების დასაფარად მუსიკალური ხიდები (musical bridge); გ) დამატებითი ემოციური ზემოქმედება ვიზუალური მოქმედების ენერგეტიკის გასაძლირებლად (დინამიკური ფუნქცია).

განურჩევლად იმისა, თუ მათი რეალიზაციისათვის კომპოზიტორი რა სტილისტურ ხერხებს და გამომსახველობით საშუალებებს მიმართავს, მუსიკის აღნიშნული ფუნქციები რეჟისორს ჭირდება ფილმის მონტაჟურ დრამატურგიაში. ცხადია, ეს ფუნქციები ს. ცინცაძეს აქვს გამოყენებული და ისეთი ოსტატობით, რომ მათი „შეუიარაღებელი თვალით“ პარტიტურის გარეშე განხილვა რთულია.

საბჭოთა პერიოდის კინოს განმასხვავებელ ნიშნებს შორის ყურადღებას იპყრობს ინტერესი თანამედროვე თემის და სიუჟეტების მიმართ, ფიქრი სამშობლოს ბედზე, მის ნარსულზე და მომავალზე, ახალგაზრდობის როლზე ქვეყნის აღმშენებლობაში, „საბჭოთა“ ადამიანის ყოფასა და მის ზნეობრივ სახეზე. იმ დროის კინემატოგრაფის უანრული დიაპაზონი საკმაოდ ფართო იყო: ცინცაძის შემოქმედების მაგალითზე ესენია: მხიარული კომედიები – „ჭრიჭინა“, „აპეზარა“, „თოჯინები იცინიან“, ისტორიულ-პატრიოტული „ბაში-აჩუკი“, რომანტიკული ბალადა „მაია წყნეთელი“, ფილმი-დრამები – „ჩრდილი გზაზე“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „ქალის ტვირთი“, „ლევან ხიდაშელი“, გმირული ეპოპეა „ჯარისკაცის მამა“, პერიოდული მელოდრამა „ღიმილის ბიჭები“, რომლებმაც მაყურებელს თავი დაამახსოვრებინა ცინცაძის მუსიკითაც. ფილმის ემბლემად ქცეული მისი მუსიკა, განსაკუთრებით სიმღერები, იხანგრძლივებდნენ სიცოცხლეს; ეკრანიდან სწრაფად გადმოდიოდნენ ხალხში და იწყებდნენ დამოუკიდებელ სიცოცხლეს. ბევრი ფილმი სწორედ ამ შესანიშნავი მუსიკის გამო გვახსოვს.

„მუსიკა უნდა იყოს სადა და ადვილად გასაგები“ – ასეთი იყო კომპოზიტორის დევიზი და სწორედ ამ საოცარი სისადავის და უბრალოების ზღვარზე იბადება მისი დაუვიწყარი კინომუსიკა.

### შენიშვნები:

იმპულსი ამ სტატიისთვის მომცა 2015 წლის „შემოდგომის თბილისის“ დასკვნითმა კონცერტმა (24.10.2015), რომელიც ეძღვნებოდა სულხან ცინცაძის დაბადებიდან 90 წლისთვის და რომელზეც წარმოდგენილი იყო მისი დაუვიწყარი კინომუსიკა; ეს მუსიკა ბავშვობის მოგონებების ნაწილს წარმოადგენს და ჩემი შრომითი ბიოგრაფიის პირველ წლებს უკავშირდება; კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ვმუშაობდი სტუდენტობის წლებიდან 1972-დან 1981-მდე მუსიკალურ რედაქტორად ჯერ მულტიპლიკაციურ (1972-1973), შემდგომ სატელევიზიო და მხატვრული ფილმების სტუდიაში. შესაბამისად, კინომუსიკა საწყისი კვლევითი ინტერესების არეალში შემოდიოდა და ჩემი ადრეული პერიოდის პუბლიკაციებიც ამ თემას უკავშირდება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. ორჯონიკიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგის შუქჟე, თბილისი, 1985.
2. ქავთარაძე მ., მუსიკა ქართულ ფილმებში, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №5, 1974.
3. ქავთარაძე მ., კინო და მუსიკა, საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის კრებული „კინო“, 1980.
4. ქავთარაძე მ., „ოპერა“// „ნარკვევები XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიიდან. თბილისი. 2004.
5. Пичхадзе М., Художественный мир Сулхана Цинцадзе, Tbilisi. 1991.
6. Chion M. Audio-vision: sound on screen. NY: Columbia University Press, 1994.

# ....::: ——○ სახელოვნებო განათლება○ —— ::::..

ნინო დავითაშვილი

დოქტორანტი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

## სტაციონარული სისტემა “დიალი გარდატესის” ნლაპი

თეატრის მხრიდან სამართლიანია თეატრალური სკოლის მიმართ მაღალი საშემსრულებლო უნარებით აღჭურვილი კადრების მომზადების მოთხოვნები, რაც შესაბამისობაშია თანამედროვე თეატრალურ სტანდარტებთან. დღეს, როგორც ყოველთვის, აქცენტი სამსახიობო ოსტატობაზეა გადატანილი, რომელიც მუდმივად საჭიროებს სწავლების მეთოდების გადახალისებას და სრულყოფას, ცოდნის ათვისების პროცესის აქტივიზებას, სიახლეების ძიებას, „ტრენინგებსა და წვრთნას”, რაც დაეხმარება სტუდენტს გახდეს აქტიური, გულისხმიერი, მოაზროვნე მსახიობი, რომელიც ვირტუოზულად ფლობს შინაგან თუ გარეგან სამსახიობო ტექნიკას, რაც უტყუარი სანინდარია მისი წარმატებული კარიერისა, რადგან პერსპექტივაში ის იქნება არა მხოლოდ მსახიობ-შემსრულებელი, არამედ მხატვრულად მოაზროვნე შემოქმედი, რომელიც იოლად შეძლებს გააანალიზოს ცხოვრებისეული მოვლენები, იყოს ემოციური, გადამდები და გამომსახველი.

სტანდალავსკის სისტემა, მისი თეორიული ნაშრომები და პედაგოგიური პრაქტიკული გამოცდილება დრამატული მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში დღემდე ძირითად მასალას წარმოადგენს. მაგრამ არსებობს სხვა სისტემები და მეთოდები, ასევე პედაგოგიური გამოცდილებაც. ამ შემთხვევაში კონკრეტულად მიხაილ ჩეხოვის 16 გაკვეთილი და ვსევოლოდ მეიერპოლდის ბიომექანიკური ტრენინგები გვაქვს მხედველობაში, რომელიც თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში ჯერ კიდევ აუთვისებელ მასალას წარმოადგენს.

ჩვენ ჯერ კიდევ კომუნისტური წყობის შთამომავლებად მოვიაზრებით. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ყველაზე მთავარს და თითქოს ერთადერთ გზას მივყვებით მორჩილად და ინერციით. ხანდახან ვახერხებთ გვერდზე ნაბიჯებს, მაგრამ მცირეს და გაუბედავს. დრო კი არ ითმენს და გამოწვევების წინაშე გვაყენებს. ეს ნიშნავს იმას, რომ თუ არ განვავითარებთ და არ შევაგებთ სამსახიობო ოსტატობის სწავლების დღევანდელ მოცემულობას, საკმაოდ დარიბულ სიბრტყეზე გავჩერდებით და აი რატომ: პედაგოგიკა არის ცოცხალი საქმე. ის, რაც მიხაილ ჩეხოვისა და ვსევოლოდ მეიერპოლდის წიგნებსა თუ ნაშრომებშია ასახული, – ზოგადად საინტერესოა, მაგრამ სასარგებლო ვერ იქნება, თუ მათ პრაქტიკაში არ გამოვიყენებთ, არ გამოცდით სტუდენტებთან ოსტატობის გაკვეთილებზე. მთავარი კი ისაა, რომ ამ ნაშრომების მხოლოდ წიგნებში და ქალალდზე არსებობა მომავალ მსახიობს სცენაზე ვერაფრით დაეხმარება.

სტანისლავსკიმ თავისი პედაგოგიური ძიების არეალში უპირველესად სამ-სახიობო ოსტატობის ძირითადი ელემენტები განსაზღვრა და თვლიდა, რომ ისი-ნი ასახავენ ბუნების, თავად ცხოვრების ჩვეულ, ორგანულ კანონებს. სისტემის ადრეულ, ანალიტიკური განვითარების პერიოდში სტანისლავსკიმ მსახიობის შინაგანი ტექნიკის ასათვისებლად ცალ-ცალკე, მტკიცედ შეისწავლა თითოეული ელემენტი: ყურადღება, წარმოსახვა, აფექტური მეხსიერება, – რასაც ბუნებრივია კვალდაკვალ მოჰყვა მისი ინტერესი მსახიობის გარეგანი ტექნიკის გამოკვლევისა, რისთვისაც რამაჩარაკის წიგნი გამოიყენა. მისი გაცნობა იოგას იდეებთან რამაჩარაკის „ხათხა-იოგას“ საშუალებით მოხდა, რომელიც ატკინ-სონის მიერ გადამუშავებული და მორგებული იყო დასავლეთის მკითხველზე. ამ წიგნით ატკინსონი ევროპელებს მიმართავს და მკითხველს არ ტვირთავს ინდუსთა იოგას სხვადასხვა მიმართულების სპეციფიკით, არ ანიჭებს უპირატე-სობას ავთენტურ იოგას, რადგან ავთენტური იოგით დაკავება ნიშნავს სულიერ სიზმარს, არაფრის გამომხატველ სიმშვიდეს, სწრაფვას ნირვანასაკენ. ამიტომ ატკინსონმა გამოსცა იოგას მხოლოდ ძირითადი პრინციპები, როგორც საკუთა-რი თავის მართვის ცოდნა და თვითსრულყოფილების ხელოვნება, რომელიც არ არის მიმართული ავთენტური იოგას ჭეშმარიტ, საბოლოო მიზნის – ნირვანას მიღწევისკენ. სწორედ თვითსრულყოფილება ის, რასაც თავის სტუდენტებთან ერთად ეძებდა სტანისლავსკი, მან შეძლო იოგას იდეის ადაპტირება. იცოდა რა, რომ მსახიობისთვის მთავარია „გატაცებითი შთაბეჭდილება“, იგი სავსებით იყო გარკვეული თავისი პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტაში. 1919 წლის ნო-ემბერში „MXAT“-ის მსახიობების ლექციაზე სტანისლავსკიმ ხაზი გაუსვა, რომ „ათასი წლის წინ იოგები ეძებდნენ იგივეს რასაც ჩვენ ვეძებთ დღეს, მაგრამ ჩვენ მივდივართ ხელოვნებაში, ისინი კი თავიანთ იმქვეუნიურ სამყაროში“ (Родищева О. А. Станиславский и Немирович <http://teatrlib/library/Radisheva/otnoshenia-2/>) – გადმოსცემს რამაჩარაკა თავის წიგნში „სა-ვარჯიშოთა სისტემა და წვრთნა“. სტანისლავსკი კი ქმნის სისტემას, რომელ-შიც დანართის სახით რთავს „ტრენინგს და წვრთნას“. რამაჩარაკა თავის მოს-ნავლებს მიუთითებს გზას, სტანისლავსკი კი ხაზს უსვამს, რომ გზის მაჩვენე-ბელი „სისტემა“, რაც ასახა კიდეც თავის ნაშრომებში. იბადება კითხვა: მაში, რაღა საჭიროა მიხაილ ჩეხოვისა და ვსევოლოდ მეიერპოლდის პედაგოგიური მეთოდების მიხედვით არსებული სწავლების გამდიდრება? ვფიქრობთ რომ სა-ჭიროა, რადგან რაც ცენტურამ სტანისლავსკის ნაშრომებს ამოაცალა, ის, რა ჩანაფიქრიც დიდ რეფორმატორს ენადა და ვერ განახორციელა, თავის მოსწავ-ლებს გაუზიარა და შეასწავლა, რამაც შემდგომ მოსწავლეების ნაშრომებსა და პრაქტიკულ სავარჯიშოებში პპოვა ასახვა. რა გვაძლევს ამის საბაძს? პასუხი იმ ეპოქაშია, რომელშიც სტანისლავსკის და მის მოსწავლეებს მოუხდათ ცხოვრება.

გასული საუკუნის რევოლუციის შემდეგ, 20-30-იან წლებში „ცკვკП (б)-ს მხარდაჭერით „შეიქმნა მრავალი „პროლეტარული“ ასოციაცია, რომლის მთა-ვარ მიზანს წარმოადგენდა ბრძოლა „მასებისათვის ყოველგვარი ორიგინალუ-რისა და თითქოსდა გაუგებარის“ წინააღმდეგ. მათ შორის იყო 1925 წელს დაარ-სებული პროლეტარ მნერალთა ასოციაცია (РАПП), რომელიც იბრძოდა „ხე-ლოვნებაში ბურჟუაზიული დეკადენტური გავლენის წინააღმდეგ“, ხელს უწყობ-

და და ახალისებდა „ბრძოს მდარე გემოვნებას”. მასში შედიოდნენ „რევოლუციით შობილნი” ახალი მწერლები და დრამატურგები, რომლებიც ნადირობდნენ განსხვავებულად მოაზროვნებზე, როგორებიც იყვნენ: მ. გორკი; ვ. მაიაკოვსკი; ვს. მეიერჰოლდი, ა. ტაიროვი და თვით კ. სტანისლავსკიც“ ([vestrchive.ru/arhivhye-dokumenty/1222-rgva-o](http://vestrchive.ru/arhivhye-dokumenty/1222-rgva-o)).

კ. სტანისლავსკი ლიტერატურის კრიტიკოს ლუბოვ გურევიჩს თავისი წიგნის „Работа актера над союзом” შესახებ ერთ-ერთ წერილში წერს: „ჩემი აზრით, წიგნის მთავარი საფრთხე „ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნაა” (არ შეიძლება სულზე საუბარი). შემდეგი საფრთხეა – ქვეცნობიერი, გამოსხივება, სხივის მიღება, სიტყვა სული. შეუძლიათ ამისთვის წიგნი აკრძალონ?” (Станиславский, 1961:277-278).

საფრთხემ არ დააყოვნა. სულ მაღლე სტანისლავსკის თეატრი კომუნისტური რეჟიმის მიერ სოციალისტური იდეოლოგიის ოფიციალურ მქადაგებლად გადაიქცა. იქმნება კომისია სტანისლავსკის წიგნების სარევიზიოდ. ეძებენ ყველაფერს, რაც არ შეესაბამება მატერიალური ფილოსოფიის, დიამატის მოთხოვნებს. თავდაცვის მიზნით, სტანისლავსკი იძულებულია ნაშრომებიდან გააქროს სიტყვა „სული”, რომელიც მისი შემოქმედების ძირითადი მიზნის განმსაზღვრელია. დიდი რეფორმატორი ხერხს მიმართავს და ხელნაწერებში ტექსტებს „პროლეტარ მწერალთა ასოციაციის” მოთხოვნების შესაბამისად ცვლის: „სცენაზე ადამიანის სულიერი ცხოვრების შექმნის” ნაცვლად ახდენს ასეთ ფორმულირებას: „სცენაზე პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს შექმნა და ამ სამყაროს მხატვრული ფორმით გადმოცემა.” საფრთხეს შეიცავს ტერმინიც „აფექტური მახსოვრობა” და იცვლება „ემოციური მეხსიერებით”... ამასთან ერთად, ცКВКП (6)-ს წარმომადგენლები მიუთითებენ, რომ მის ნაშრომებში მოყვანილი ტერმინები: „ინტუიცია”, „მხატვრული ალლო”, „ქვეცნობიერი” – მასებისთვის გაუგებარია, ამიტომ გარკვევით უნდა გადმოიცეს მათი შინაარსი, რათა მუშათა კლასი მიხვდეს – რა არის „მხატვრული ალლო”. სტანისლავსკის „მეგობრულად აუხსნეს”, რომ საბჭოთა ხელოვანის ამოცანა მასებისთვის გასაგებ ენაზე მუშაობაა. სტანისლავსკის ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „ტერმინოლოგია, რომელსაც ამ წიგნში ვიყენებ, მე არ გამომიგონია, ის პრაქტიკიდანაა აღებული, მოსწავლეებისა და დამწყები მსახიობებისგან...ჩვენ ჩვენი თეატრალური ლექსიკონი გვაქვს, ჩვენი მსახიობური „უარგონი”, რომელიც გამოიმუშავა თავად ცხოვრებამ” (Станиславский 1961:432). მრავალი მცდელობის მიუხედავად, სტანისლავსკი იძულებული გახდა დათანხმებოდა „მეგობრულ რჩევას”: „გეთანხმებით, რომ შემოქმედებით პროცესში არაფერია საიდუმლო და მისტიკური, და ამის შესახებ საჭიროა საუბარი...” (Станиславский 1961:433.)

სტანისლავსკის ნაშრომებიდან ქრება აგრეთვე ყველა ხსენება ინდურ ფილოსოფიაზე და იოგაზე. სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლებმა აკრძალეს ინდური მისტიკური სწავლება. აქედან დაიწყო სტანისლავსკის სისტემაში მისტიკური ტერმინების არსის შეცვლა. მის ნაშრომებში სიტყვა „პრანა”, – რომელიც ინდურ ფილოსოფიაში ნიშნავს სულს, სიცოცხლის საწყისს, – 1955 წლის გამოცემაში განმარტებულია როგორც უბრალო ფიზიკური მოძრაობა: „სისტემის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სტანისლავსკი იყენებდა სიტყვა „პრანა”-ს, როგორც სამუშაო ტერმინს კუნთური ენერგიის აღსანიშნავად და არ

დებდა მასში არავითარ ფილოსოფიურ ან მისტიკურ შინაარსს” (Станиславский 1955:492).

ახალ, 1990 წლის გამოცემაში ვკითხულობთ: „პრანა” – ინდურ ფილოსოფიაში ამ ტერმინით აღნიშნავდნენ სიცოცხლეს, ადამიანის სხეულში სიცოცხლის საწყისს ანუ სულს, სტანისლავსკი „პრანას” ცნებას იყენებდა შემოქმედი ადამიანის სიცოცხლო ენერგიის განსაზღვრისათვის” (Станиславский 1990:503).

აქედან გამომდინარე, სტანისლავსკი „პრანას” რაობის მნიშვნელობას იყენებდა მსახიობის ქმედების როგორც სასიცოცხლო ენერგიას, მას სურდა შეექმნა სავარჯიშოთა კრებული „ტრენინგი და წვრთნა” – როგორც გრამატიკა მსახიობის ოსტატობისა, რომელიც იოგურ ფილოსოფიაზე იქნებოდა დამყარებული. მიხაილ ჩეხოვი იხსენებს: „იოგების ფილოსოფია ჩემგან აღქმული იყო სრულიად ობიექტურად, ყოველგვარი შინაგანი წინააღმდეგობის გარეშე” (Чехов, 1986:7). მ. ჩეხოვი შემდგომში იოგას ვარჯიშებს დიდ დროს უთმობს თავის პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

ნომეკლატურამ ჩათვალა სტანისლავსკის მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკის და საერთოდ მისი მოღვაწეობის მატერიალისტური მოძღვრებისადმი დამორჩილება. ფაქტიურად, ეს ასეც იყო, სტანისლავსკის სისტემას „სული” გამოცალეს. იმას, რასაც დიდი პედაგოგი პირველ სტუდიაში ასწავლიდა და ავითარებდა, შეჩერდა ცენზურის მიერ და სამსახიობო ოსტატობის არსებულ პედაგოგიკაში ქმნის დიდ სიცარიელეს, მაგრამ არ დაკარგულა: მსახიობის გარეგანიტექნიკის კვლევამ, მისი ელემენტების განსაზღვრამ და შესწავლამ სტანისლავსკის მოსწავლეების თეორიულ და პრაქტიკულ ნაშრომებში ჰპოვა ასახვა სხვადასხვა პრიორიტეტულობის გათვალისწინებით, რისი დასაბამიც გენიალური რეფორმატორის გაკვალული გზაა.

დღეს შეგვიძლია, მ. ჩეხოვისა და ვს. მეიერპოლდის წლების მანძილზე კომუნისტური რეჟიმის მიერ ტაბუდადებულ სამსახიობო ფსიქოფიზიკურ ტრენინგებს თავისუფლად მივმართოთ. თანაც, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საბჭოთა ცენზურა მოხსნილია, ან არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მათ პედაგიურ გამოცდილებას წარმატებით იყენებენ საზღვარგარეთის თითქმის ყველა პრესტიული თეატრალური სკოლები და სტუდიები (იტალია – სილვიო დ. ამიკოს აკადემია; ბერგამოს ტაქსტაბილეს თეატრი; პერუჯის და მილანის უნივერსიტეტების თეატრალური ცენტრები; რომის და სიენის უნივერსიტეტები; ამერიკისა და ევროპის თეატრალური სტუდიები), არამედ იმიტომ, რომ ისინი დიდი რეფორმატორის – სტანისლავსკის მოსწავლეები არიან და მათი ნაშრომების კვლევას, სამსახიობო ოსტატობის განვითარების მათეულ ტრენინგებს სტანისლავსკის გენიალური სისტემის განვითარების საფუძვლებთან მივყავართ.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Станиславский К.С. Собр.Соч. том 8; изд. «Искусство», Москва, 1961г.
2. Станиславский К.С. „Работа актера над собой”, часть 2. том 3. изд. «Искусство», Москва, 1955 г.
3. Станиславский К.С. „Работа актера над собой”, том 3. Часть 2. изд. «Искусство», Москва, 1990 г.
4. Чехов М. А. „Литературное наследие“ в 2-х томах; том 1; изд. «Искусство», Москва, 1986 г.
5. Родищева О. А. Станиславский и Немирович  
<http://teatr-lib/library/Radisheva/otnoshenia-2/>
6. [vestrchive.ru/arhivhye-dokumenty/1222-rgva-o](http://vestrchive.ru/arhivhye-dokumenty/1222-rgva-o).

თეა ცაგურია  
დოქტორანტი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

## დიალოგი როგორც სამეტყველო ჟანრი და დრამატული ტექსტის კომპონენტი

ადამიანის პრაქტიკული მოთხოვნილებაა სოციალურ კონტაქტში შევიდეს სხვა ადამიანებთან. ნებისმიერი სამეტყველო აქტი კომუნიკანტებს შორის ქმნის სოციალურ-კომუნიკაციურ ველს. დიალოგური დისკურსის ინტერაქტიულობა გულისხმობს მოსაუბრეთა ურთიერთიართულობას სამეტყველო ურთიერთობის პროცესში, ხოლო ინტერსუბიექტურობა კი გაიგება, როგორც ფსიქოლოგიურად განცდილი მთლიანობა-ერთობლიობა. დიალოგის პროცესში მოსაუბრებს გააჩნიათ მოტივი, რომელიც საუბრის სტიმულად შეიძლება ჩაითვალოს. კომუნიკაცია ჩვენი გონიერიდან იწყება, იმისათვის რომ გადავცეთ ჩვენი აზრები სხვა ადამიანებს ჩვენ ვიყენებთ სიტყვებს, ხმის ტემპს, სხეულის ენას. აზრის გამოხატვას უშუალო კავშირი აქვს ფიზიკურ მოქმედებასთან, რადგანაც ტვინი და სხეული ერთ მთლიანს წარმოადგენს. საზოგადოების ყველა კატეგორიას აქვს თავისი დამახასიათებელი სიტყვის მარაგი. დიალოგი ქმნის ადამიანებში ახალ ფასეულობებს, თუ კი გამოვრიცხავთ ადამიანის ცხოვრებიდან დიალოგს მასში ადამიანური არაფერი დარჩება.

სიტყვა „დიალოგი“ ბერძნული წარმომავლობისაა და ნიშნავს სიტყვიერ გაცვლა-გამოცვლას ორს, სამ, ან მეტ მოსაუბრეს შორის. ბოლო წლებში ყურადღება მიექცა ადამიანებს შორის დიალოგის კვლევას, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, თუ როგორ გამარტივდეს ადამიანებს შორის კომუნიკაცია, როგორ ავაგოთ ეფექტური და სრულფასოვანი დიალოგი (Николюკინ, 2001:225).

დიალოგი გასაოცარია იმით, თუ რა სწრაფად შეიძლება გამოვლინდეს ადამიანებში საერთო ან განსხვავებული ინტერესები საუბრისას. ეს იგრძნობა და ვლინდება ყველა წვრილმანში, მაშინაც კი, როცა ადამიანებს შორის სულ უმნიშვნელო რამეზეა საუბარი. შოპენჰაუერს აკვირვებდა დიალოგის პროცესში ის, რომ მარტივი ფრაზებითაც კი შეიძლება ადამიანებს შორის წარმოიქმნას არაკეთილგანწყობა და იმავე მარტივი ფრაზებით დამყარდეს სრული ჰარმონია (Schopenhauer, 1851:61).

ი. შვიტალას მოსაზრებით, იმისათვის რომ შედგეს დიალოგი, აუცილებელია იყოს კომუნიკაციის პროცესში მონაწილე მინიმუმ ორი ადამიანი, ეს ორი ადამიანი უნდა იყოს კონცენტრირებული ერთმანეთზე. შუამავალი ამ ინფორმაციულ გადაცემაში არის სიმბოლოების სისტემა, მოსაუბრესა და მსმენელს შორის როლები ერთხელ მაინც შეიცვალოს (Schwittalla, 1979:37).

დიალოგი არის აზრის გამოხატვის ფორმა, რომელშიც ადამიანი ხშირად თავის ნააზრებს გამოხატავს. ვ. ვოლოშინოვი თვლიდა, რომ „ენობრივი მეტყველების გამოხატვის რეალურ ერთეული წარმოადგენს არა იზოლირებული მონო-

ლოგური აზრის გამოხატვას, არამედ სულ ცოტა ორი ადამიანის მიერ აზრის გა-მოხატვას” (Волошинов, 1929:137-138).

დიალოგში მონაწილენი არავერბალურადაც ურთიერთობენ, ეს გამოხა-ტება მათ თვალით კონტაქტში ერთმანეთის მიმართ, ხმის ტემპრში, უესტსა და მიმიკაში.

კლეინენი საინტერესო შედარებას აკეთებს დიალოგის მუსიკასთან ურთი-ერთმიმართების შესახებ, სადაც დიალოგის სტრუქტურას ადარებს მოცარტის მუსიკას – „ჯერ ერთი ინსტრუმენტი ასრულებს სოლოს, შემდეგ მას ცვლის მე-ორე და ისინი ნელ-ნელა უახლოვდებიან მთავარ თემას, შემდეგ რეპლიკების გაცვლა უფრო კონცენტრირებული ხდება, რის შედეგადაც მოსაუბრენი შეერ-წყმიან ერთმანეთს მეტყველებით, რაც განსაკუთრებით გავს კადენციას (Kleinen, 1979:193). (კადენცია – ჰარმონიული ან მელოდიური საქცევი, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებს ან მის ნაწილს დაბოლოების ხასიათს აძლევს).

ნიშანდობლივია, რომ მოსაუბრებს არ აქვთ პარტიტურა, რომლითაც ისი-ნი იხელმძღვანელებდნენ, თუმცა მიუხედავად ამისა ისინი გამოთქვამენ საკუ-თარ და სხვათა ნააზრევსაც კი ისე, თითქოს არსებობს პარტიტურა. დიალოგს გააჩნია შინაგანი დინამიკა, დრამატიზმი, რომელიც გვაგონებს მუსიკალურ დუ-ეტს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ აზრები მოდის არა მხოლოდ საუბრის დაწყების წინ, არამედ თვითონ პროცესშიც. დიალოგი არის ცოცხალი და უწყვეტი ორგა-ნული მთლიანობა.

დიალოგი, როგორც დრამატული ტექსტის კომპონენტი ძალზე მნიშვნე-ლოვანია დრამაში. ცხოვრებისეული დიალოგისგან განსხვავებით, მას დამატე-ბითი ფუნქციებიც გააჩნია. რეპლიკების საშუალებით დიალოგში მონაწილენი აჩვენებენ დრამატულ დაძაბულობას, პერსონაჟების სულიერ მდგომარეობას და სხვა. სასცენო დიალოგს განსაკუთრებული ფუნქცია და მნიშვნელობა ენიჭე-ბა დრამატულ ჟანრის ნაწარმოებში. იგი აქ მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზე-ბის მნიშვნელოვანი ფორმაა და უდიდეს როლს ასრულებს როგორც პიესის სი-უჟეტურ განვითარებაში, ისე პერსონაჟის ხასიათის, ინდივიდუალურობის, ფი-ქიკის, სოციალური სტატუსის და მდგომარეობის წარმოჩენაში.

ეპიკური ნაწარმოებისთვისაც დიალოგი აუცილებელ ელემენტს წარმოად-გენს. დიალოგის დროს პერსონაჟი წარმოჩინდება მისი, საქმიანობისთვის, ყო-ფისთვის პროფესიისთვის დამახასიათებელი გამოთქმების მეშვეობით.

დიალოგის წარმართვისას პერსონაჟის მეტყველებას თავისებურ იერს აძ-ლევს აკვირატებული სიტყვებისა და გამოთქმების ხშირი ხმარება, ეს კი მკით-ხველს, მაყურებელს მიანიშნებს მისი პიროვნების თავისებურებაზე, გონიერე-ბაზე, ხასიათზე და სულიერ მდგომარეობაზე.

პატრის პავი თეატრალურ ლექსიკონში ქმედით სიტყვას შემდეგნაირად განმარტავს: „მოქმედება თეატრში არ ნიშნავს ჩვეულებრივ გადაადგილებას ან სასცენო მოძრაობას, მოქმედება ხდება მსახიობის შინაგან სამყაროში მის დის-კურსში. აქედან მომდინარეობს ტერმინი “სიტყვიერი მოქმედება”, სცენიდან წარმოთქმული ნებისმიერი სიტყვა უფრო მეტად ქმედითა, ვიდრე სხვაგან. სცენაზე მეტყველება ნიშნავს მოქმედებას” (Пави, 1991:66).

დრამატული დიალოგი – ეს არის ჩვეულებრივი სიტყვების გაცვლა-გამოც-ვლა მოქმედ პირებს შორის. თუმცა დიალოგის პროცესში შესაძლებელია ურთი-

ერთობის სხვადასხვა სახეები, მაგალითად ურთიერთობა ხილულ და უხილავ პერსონაჟებს შორის, ადამიანსა და მოჩვენებას შორის (შექსპირის „ჰამლეტი“), სულიერ და უსულო საგნებს შორის, მაგალითად, ტელეფონზე საუბარი. დიალოგის მთავარი კრიტერიუმებია კომუნიკაცია და კონტრკომუნიკაცია (Пави, 1991:74-75).

დიალოგში სიტყვა ქმედითია. რეპლიკა და კონტრრეპლიკა. დარტყმა და კონტრდარტყმა (დარტყმათა მონაცვლეობა). ამგვარად იგება დრამატული დიალოგი, როგორც მეტყველების მონაცვლეობა, რომელიც ზემოქმედებს პარტნიორზე. ზოგჯერ ეს ზემოქმედება პირდაპირია, პირდაპირი ბრძანება, თხოვნა ან შეკითხვა; ასეთ რეპლიკას შეიძლება მოქმედი ვუწოდოთ. იმას კი, სადაც დრამატული რეპლიკა იღებს დარწმუნების ხასიათს დასარწმუნებლად, გამოყენებულია შედარება და სხვა ხერხები, შეგვიძლია ვუწოდოთ რიტორიკული მეტყველება“ (Волькенштейн, 1925:201-202).

ნებისმიერი პიესა, ეს არის ხელოვნების ნიმუში და დიალოგი მისი მთავარი შემადგენელი ნაწილია. დიალოგს ორმაგი როლი აკისრია თეატრში. სწორედ სასცენო დიალოგი ქმნის ცხოვრებისეულ დიალოგს და ის ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია.

სასცენო დიალოგი ყოველთვის მოქცეულია გარკვეულ დროთ ჩარჩოში, რაც სრულებით არ არის საჭირო ცხოვრებაში. ის უნდა იყოს ნინასნარ გააზრებული, რაც ცხოვრებაში არ ხდება. ცხოვრებისეული დიალოგი სპონტანურია. დიალოგი მოქმედების განვითარებას ახდენს სცენაზე და სხვადასხვა ხერხებით „აერთებს“, აკავშირებს ქმნის კავშირს სხვა დიალოგთან იმავე პიესაში. სასცენო დიალოგში გათვალისწინებულია დროის ფაქტორი, რიტმი და ტემპი. ყველა ამ ნიშან-თვისებით დიალოგი გვევლინება დრამის ნაწილად როგორც მხატვრული ხელოვნების ნიმუში“ (Будагов, 1972:15).

„ცხოვრებისეულ დიალოგს გარანტირებული აქვს არახელოვნურობა, ის ბუნებრივია. თანამედროვე დიალოგი სცენაზე სწორედ ასეთი ბუნებრიობისკენ მიიღწვის. თუმცა ხელოვნების სფეროს არ უნდა სცდებოდეს და არ იქცეს პრიმიტიულ ნატურალიზმად“ (Будагов, 1972:14). შეუძლებელია ცხოვრებისეული დიალოგი წარიმართოს რაიმე დაბრკოლებების გარეშე, იგივე ხდება პიესებშიც. ავტორი ცდილობს პერსონაჟები და სიტუაციები ბუნებრივს დაამსგავსოს, თუმცა მსგავსი დაბრკოლებები დიალოგისას გააზრებულია ავტორისა და რეჟისორის მიერ და არ წარმოადგენს სპონტანურ სიტყვათა ნაკადს, როგორც ცხოვრებისეულ მეტყველებაში. სწორედ აქედან გამომდინარე, დრამატული დიალოგის აწყობა ხდება რეპლიკების – მოქმედ პირთა ცალკეული გამონათქვამებისა და ფრაზების მეშვეობით. ყველა რეპლიკა ურთიერთქმედებაშია და მათი სტრუქტურა კონკრეტული დრამატული ნანარმოების მხატვრულ ლოგიკურ კანონს არის დამორჩილებული. ასე მაგალითად, რეალისტურ დრამაში, როგორც წესი, დიალოგი იგება თანამიმდევრული ლოგიკური ხაზით, ამავე დროს, ე. წ. „აბსურდის თეატრში,, დიალოგის აგება შესაძლებელია გამოკვეთილად ალოგიკური, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან აზრობრივად დაუკავშირებელი რეპლიკების მეშვეობით, მაგრამ როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში, დრამატული დიალოგის აზრობრივ და მხატვრულ ერთიანობაში მოქცეულ რეპლიკათა სრული

შერწყმა და გამთლიანება – იხსნება დრამატურგიული ნაწარმოების კონტექსტში.

ამრიგად, დიალოგის როლი დრამატურგიაში მეტად მნიშვნელოვანია, სწორედ მასზეა დამოკიდებული სიუჟეტის განვითარება. დიალოგის საშუალებით გებულობს მკითხველი, მაყურებელი დამატებით ინფორმაციას პერსონაჟების შესახებ, მისი საშუალებით იქმნება დრამატურგიული დაძაბულობა და ხდება კვანძის გახსნა. დიალოგი აძლიერებს მკითხველის, მაყურებლის, ემოციას და ზემოქმედებს მის ცნობიერებაზე. თუკი სპექტაკლში მსახიობი მართებულად იღებს ინფორმაციას, აანალიზებს, იაზრებს და შემდეგ ასევე მართებულად უბრუნებს დიალოგის მეორე მონაწილეს, შეიძლება ითქვას, რომ სასცენო დიალოგი შედგა, რაც იმავდროულად წარმატებულ კომუნიციად შეიძლება ჩაითვალოს – დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობებს და მაყურებელს (მიმღებს) შორის. ეს კი პიესის, სპექტაკლის წარმატების გასაღებია.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Будагов. О сценической речи, Москва, 1972.
2. Волошинов В.Н., Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке, 1929.
3. Волькенштейн В., Диалог // Словарь литературных терминов, Москва, 1925.
4. Демьянков В.З., Тайна диалога: (Введение) // Диалог: Теоретические проблемы и методы исследования. Москва, 1992.
5. Николюкин А.Н., Литературная энциклопедия терминов и понятий, Москва, 2001.
6. Пави П., Словарь театра, Москва, 1991.
7. Schopenhauer, Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften: Bd.1 // A.Schopenhauer's sämtliche Werke /Hrsgn. v. Julius Frauenstädt. 2. Aufl: Neue Ausgabe. Bd.5. – Lpz.: Brockhaus, 1891.
8. Schwitalla J., Dialogsteuerung in Interviews: Ansätze zu einer Theorie der Dialogsteuerung mit empirischen Untersuchungen von Politiker-, Experten- und Starinterviews im Rundfunk und Fernsehen. – München: Hueber, 1979.
9. Kleinen, Dialoge in der Musik // W. Heidrichs, G.C. Rump eds. Dialoge: Beiträge zur Interaktions- und Diskursanalyse. – Hildesheim, 1979.
10. <http://cyberleninka.ru/article/n/dialog-v-klassicheskoy-tragedii-i-komedii-spetsifika-zhanra#ixzz4D69vfL3L>
11. <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/2/Manusadzhian/>
12. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le3/le3-2671.htm>

თამარ ბერიძე  
დოქტორანტი  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და  
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

## გიორგი ბერიძის და რიტორიკის მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრები

რიტორიკი ბუნებრივი პროცესების ჰარმონიულობისა და მოწესრიგებულობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფენომენს წარმოადგენს, რომელიც ცოცხალი ორგანიზმებისა და მათ შორის, ადამიანის განვითარებისა და სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელია. ადამიანის ცხოვრების სტილიც გარკვეულ რიტმს ექვემდებარება. სამყაროს ევოლუციის შედეგად, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება გაცილებით უფრო დინამიური, აჩქარებული და დროში შემჭიდროებულია, შესაბამისად, მისი ცხოვრებისეული რიტმიც ასევე დინამიური და სწრაფია, თუმცა ადამიანი თავად ვერ აცნობიერებს ამას, რადგანაც რიტმი მისი სიცოცხლის ჩვეულებრივი მახასიათებელია. რიტმის ფორმირება ჯერ კიდევ დაბადებიდან იწყება. დედის სხეული წარმოადგენს მის საკონტაქტო არეს, შემდგომში კი ყოველ ადამიანს უყალიბდება თავისი საკუთარი ინდივიდუალური რიტმი, რომელიც ზემოქმედებს მის ფიზიკურ მდგომარეობაზე, ინეტელექტუალურ შესაძლებლობებსა და ემოციაზე.

ცნობები რიტმის შესახებ, გროვდებოდა საუკუნეების მანძილზე. თავად „რიტმის“ ცნებასთანაა დაკავშირებული ბუნებრივი პროცესების ჰარმონიულობა და ორგანიზებულობა (ბერძნულად „რიტმოს“ ნიშნავს თანაბრადზომიერს, მწყობრს). არისტოტელე კი ამბობდა, რომ „ყოველი არსებული ბუნებრივად მოიცავს საკუთარ თავში მოძრაობისა და სიმშვიდის საწყისს. იქნება ეს დამოკიდებული ადგილმონაცვლეობაზე, ზრდასა თუ შემცირებაზე, ან კიდევ ხარისხობრივ ცვლილებაზე (Аристотель. 1999:192).

რიტმულობის ფენომენი უნივერსალურია. ნებისმიერი ცოცხალი ორგანიზმი და, მათ შორის ადამიანიც, მუდმივად იმყოფება გარემოსთან ინფორმაციის, ენერგიისა და ნივთიერებათა ცვლაში. თუ რაიმე მიზეზის გამო ინფორმაციულ, მატერიალურ და ენერგეტიკულ დონეზე დაირღვა ცვლა, ის უარყოფითად აისახება ორგანიზმის განვითარებასა და სიცოცხლისუნარიანობაზე (Ходжаян, 2009:62) – ყოველივე ამას განაპირობებს ბიოლოგიური რიტმი, ანუ ბიორიტმი.

ბიორიტმები ასახავენ დროის ცვალებადობას ცოცხალ ინფორმაციულ სისტემაში. დროის ათვლის მექანიზმი ადამიანის სხეულის ყველა უჯრედშია და ეს დნმ-ის მოლეკულებია, რომლებიც ინახავენ და გადასცემენ გენეტიკურ ინფორმაციას. თავად ადამიანის ორგანიზმიც რიტმულად არის ანყობილი. სისხლის მიმოქცევის სისტემა, ნივთიერებათა ცვლა, მხედველობის ორგანოები, ნერვული სისტემა, გულის კუნთების დაუღალავი და საოცარი რიტმულობის შედეგია ჩვენი გულისცემა. გული ყოველი დარტყმის შემდეგ ისვენებს. სწორედ ეს განაპირობებს და მოძრაობას გარეთ დაგრძელებს და განვითარებს ადამიანის ცხოვრების სიცოცხლის უნივერსიტეტის მნიშვნელობას.

რობებს მის განუწყვეტელ მუშაობას მთელი სიცოცხლის მანძილზე” (Движение и ритм в творчестве актера, Темп, метр).

ცნობილი ქრონობიოლოგის ფ. პალბერგის კლასიფიკაციით, ორგანიზმის რიტმული პროცესები იყოფა სამ ჯგუფად:

I ჯგუფს წარმოადგენენ მაღალი სიხშირის რიტმები (0.5 სთ. პერიოდით). მას მიეკუთვნება სუნთქვის რიტმი, გულის მუშაობა, თავის ტვინში ელექტრონული მოვლენები. ბიოქიმიური რეაქციების პერიოდული რხევები.

II ჯგუფს – საშუალო სიხშირის რიტმები (0.5 სთ.-დან ექვს საათამდე). მათ მიეკუთვნება ძილისა და სიფხიზლის, აქტიურობისა და დასვენების, ნივთიერებათა ცვლისა და სხვა ფუნქციების დღე-დამური ცვლილებები.

III ჯგუფს წარმოადგენენ დაბალი სიხშირის რიტმები (მე-6 დღიდან 1 წლამდე) და მათ მიეკუთვნებოდა კვირეული, მთვარისა და წლიური რიტმები.

მე-20 საუკუნის დასაწყისში მ.ო. შიემ, ი. იანდელმა და ხ. მაშმა ადამიანები დაყვეს ორ ტიპად: დილის (დღის) და საღამოს (ღამის) ადამიანებად. დილის, ანუ დღის ადამიანები უპირატესობას ანიჭებენ დღის პირველ წახევარში მუშაობას. მათი გონებრივი და ფიზიკური მონაცემები ამ პერიოდში ხასიათდება მაღალი აქტივობით, ხოლო ადამიანები, რომლებიც მიეკუთვნებიან ღამის ტიპს – პირიქით, მათი შრომისუნარიანობა დღის მეორე წახევარშია გაძლიერებული და შესაბამისად მაშინ არიან გონებრივად და ფიზიკურად აქტიურები. ეს ტიპები, გარდა პიორიტეტისა, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან აღგზნებადობის დონით, ექსტრა და ინტრავერსიული მახასიათებლებით, ემოციურად და გარემოსადმი შემგუებლობის ხარისხითაც (Ежов, 2008:112).

ადამიანთა ინდივიდუალურ ბიორიტმებს აგრეთვე მიეკუთვნება ფიზიკური, ემოციური და ინტელექტუალური ბიორიტმი. ფიზიკური ბიორიტმი განსაზღვრავს ადამიანის ფიზიკურ მდგომარეობას, ენერგიას, ძალას, გამძლეობასა და მოძრაობის კოორდინაციას. ის ყველაზე მოკლეა და მოიცავს 23 დღეს. ის მოქმედებს კუნთების ძალაზე, სიჩქარეზე, რეაქციის სისწრაფეზე და დაკავშირებულია ორგანიზმის ფიზოლოგიურ პროცესებთან. მაგალითად, ნივთიერებათა ცვლასთან, საკვების მონელებასთან.

ემოციური ბიორიტმი განაპირობებს ადამიანის ნერვული სისტემის მდგომარეობასა და განწყობას. ის გრძელდება 28 დღის განმავლობაში და გავლენას ახდენს შემოქმედებით, ინტუიციურ და შეგრძნების შესაძლებლობებზე. ეს განსაკუთრებით ახასიათებთ ხელოვან ადამიანებს – მსახიობებს, მხატვრებს, მწერლებს, მუსიკოსებს, უურნალისტებს. ეს ადამიანები, ხშირ შემთხვევაში, ავლენებ კრეატიულ (შემოქმედებით) უნარს, აღგზნებადობას, დინამიურობას. ხოლო თუ მათი ემოციური ბიორიტმი დაქვეითებულია, მაშინ შეიმჩნევა უხალისბა, აპათიურობა, გულგრილობა. ზოგჯერ კრიტიკული ფაზა იწვევს დეპრესიასა და ფსიქოზსაც კი.

ინტელექტუალური ბიორიტმი განსაზღვრავს ადამიანის შემოქმედებითობას. ის გავლენას ახდენს მის გონებრივ შესაძლებლობებზე, ლოგიკაზე, განსწავლულობაზე, აბსტრაქტულ აზროვნებაზე. ეს ბიორიტმი ყველაზე დიდი ხანგრძლივობით ხასიათდება და მოიცავს 33 დღეს. მას კარგად გრძნობენ პედაგოგები, იურისტები, ფინანსისტები. აღმასვლის ფაზაში შეიმჩნევა მაღალი ანალიტიკური უნარი, ინტელექტუალური აქტივობა, ინფორმაციის სწრაფი ათვისება

და გადამუშავება. დაღმასვლის ფაზა კი ძირითადად ხასიათდება ყურადღების გაფანტვით, გონიერივი გადაღლითა და თავის ტკივილით.

დედამიწაზე მიმდინარე პროცესებზე, ცოცხალ ორგანიზმებსა და ადამიანზე ძალიან დიდი ზეგავლენას ახდენს კოსმოსი, განსაკუთრებით კი ორი დიდი მნათობი – მთვარე და მზე. მთვარე 29.5 დღე-ლამის განმავლობაში ასრულებს ერთ ბრუნს დედამიწის გარშემო და ამავე დროს, ის ბრუნავს საკუთარი ლერძის ირგვლივაც, რასაც ხშირად „მთვარის ციკლსაც“ უწოდებენ. მთვარის ზემოქმედება დედამიწაზე საკმაოდ დიდია. ის განაპირობებს ზღვის მიქცევასა და მოქცევას, დედამიწის ქერქის რყევას, რაც ხშირ შემთხვევაში მიწისძვრის გამომწვევია. მისი გრავიტაციულობა მოქმედებს ადამიანის ფიზიოლოგიასა და ფსიქოლოგიაზე. სავსე მთვარის დროს ადამიანის ნერვული სისტემა აღგზნებულია და ხშირ შემთხვევაში მაღალია მისი შრომისუნარიანობაც. ამავე დროს, იზრდება აგრესია, ურთიერდაპირისპირება ადამიანთა შორის. ხშირდება ფსიქიური აშლილობის შეტევა და ადამიანები სწორედ ამ პერიოდში ცდილობენ განახორციელონ სუიციდი. ხოლო ახალი მთვარის დროს კი პირიქით, აქტივობა დაბალია, შემოქმედებითი იმპულსები მცირდება და ადამიანი ფიზიკურადაც ადვილად იღლება.

მზე საკუთარი ლერძის გარშემო ბრუნავს 27 დღის განმავლობაში. სწორედ მზისაგან წამოსული გამოსხივება ხასიათდება მრავალწლიანი რიტმით. ამ რიტმს ექვემდებარება ცხოველთა და ფრინველთა მიგრაციის პროცესი, კლიმატური ცვლილებები, ეპიდემიები, კატასტროფები.

მზისა და მთვარის მონაცვლეობა ძალიან დიდ გავლენას ახდენს ადამიანის განწყობილებაზე, მის უნარ-ჩვევებსა და შემოქმედებითობაზე.

პროფესორმა ნ.ი. პერნამ (საკუთარ წიგნში „რიტმი, ცხოვრება, შემოქმედება“) 18 წლიანი დაკვირვებისა და კვლევის შედეგად აღწერა ეს პროცესები და გამოთქვა აზრი, რომ ადამიანის ინტელექტუალური აქტივობა სწორედ მზის აქტივობასთანაა დაკავშირებული (Еჯოვ, 2008:113). გენიალური პოეტების, მხატვრებისა და კომპოზიტორების მუშაობის რიტმის ანალიზმა დაადასტურა, რომ მზე მათზე საოცრად დადებითად მოქმედებდა და მათი შემოქმედებითი აღმავლობა ჰქონია კერძო აქტიურობასთან იყო დაკავშირებული. ცნობილი ფსიქოლოგი და ფსიქოთერაპევტი ვ. ლევი გვირჩევს: „ყოველი აღმასვლისა და დაცემის ციკლი გამოიყენეთ შემდგომი თვითგამორკვევისათვის. ნუ მოითხოვთ საკუთარი თავისაგან მაღალ პროდუქტიულობას იმ დღეებსა და თვეებში, როდესაც ორგანიზმი ამას თავად არ გასცემს. „გამოიჭირეთ“ საუკეთესო დრო და მთლიანად დაიხარჯეთ“ (Жизнь и творчество - ритмы и биоритмы).

ადამიანის მიერ გარემოს რიტმის აღქმის შედეგად თავის ტვინში ჩნდება გარკვეული აღგზნებადობა, რომელიც გამოისახება გარეგნული ემოციებითა და მოძრაობებით. ადამიანი გარემოს რიტმებს აღიქვამს გრძნობათა ორგანოებით – შეგრძნებებით. ისინი გადასცემენ გარკვეულ იმპულსებს, სიგნალებს ადამიანის ცნობიერებას და მიღებული სიგნალის შედეგად გამოწვეული ემოციის, მოძრაობისა თუ ბეგერის მეშვეობით ადამიანი გამოხატავს საკუთარ დამოკიდებულებას გარე სამყაროსადმი.

ლ.ს. ვიგოტსკი წერდა: „რიტმი – ეს არის ცხოვრებისა და ორგანული მოღვაწეობის უმაღლესი ფორმა, რაც ნიშნავს მოძრაობისა და სიმშვიდის თანამო-

ნაცვლეობას და ამიტომაც გველინება სრულყოფილებისა და შეუჩერებელი მოძრაობის გარანტიად. ეს არის მოძრაობისა და სიმშვიდის სინთეზის ყველაზე სრულყოფილი ფორმა". უან პიაუე ამბობდა, რომ „რიტმი ყველა მოძრაობის საფუძველია“ (Движение и ритм в творчестве актера, Темп, метр).

ადამიანი რიტმს აღიქვამს მხედველობით, სმენით და კუნთოვანი შეგრძნებებით. რიტმის სმენით აღქმისას აუცილებელია განვიხილოთ იდეო-მოტორული აქტი (ბერძ. „იდეა“ – სახე; ლათ. „მოტორ“ – მოძრაობაში მომყვანი, „აცტუს“ – მოძრაობა, მოქმედება), რაც ნიშნავს კუნთების მოძრაობის წარმოდგენიდან გადასვლას ამ მოძრაობის რეალურ შესრულებამდე. ი.ე. კოხს მოჰყავს ადამიანთა მსვლელობის შედარება სამხედრო და სამგლოვაირო მარშების თანხლებით. ადამიანები სმენით აღიქვამენ რიტმს და მათი მოძრაობაც მას ექვემდებარება: ერთ შემთხვევაში მოძრაობა მკვეთრი და მწყობრია, მეორე შემთხვევაში კი ნელი და დუნე.

რიტმის მხედველობითი აღქმის ყევლაზე ნათელი გამოხატულებაა ჩვენს მიერ ქუჩის გადაკვეთის პროცესი. თითოეული ჩვენთაგანი ყურადღებით აკვირდება ტრანსპორტის მოძრაობას. შემდეგ ჩვენს დაკვირვებას ვუთანხმებთ ჩვენს ტემპო-რიტმს და მხოლოდ ამის შემდგომ ვლებულობთ გადაწყვეტილებას, გადავკვეთოთ ქუჩა თუ არა და როგორ რიტმში ვიმოძრაოთ. ეს სრულიად ბუნებრივი და ყოველდღიური პროცესია, რომელიც ცალკე აღებულ მომენტში ისევ და ისევ მეორდება სხვადასხვა რიტმითა და ტემპით (Карцев 2008:131).

რიტმის კუნთოვანი აღქმა ვლინდება განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ მომენტებში და ხშირ შემთხვევაში ინდივიდთა რამდენიმე შეთანხმებულ მოქმედებას ეყრდნობა. მაგალითად: ქუჩის მსვლელობის დროს, როდესაც პროცესია მოასვენებს გარდაცვლილს, ან რამოდენიმე ადამიანს გადააქვს ძალიან მძიმე საგანი, – თითოეული ადამიანის რიტმი დამოკიდებულია და შეთანხმებულია სხვების რიტმულ მოძრაობასთან და ეფუძნება კუნთების გათვლილ მუშაობას, რადგანაც მხოლოდ და მხოლოდ სხეულისა და ხელის კუნთების დაძაბული მუშაობის შედეგად წარმოიქმნება ის იმპულსები, რომლებიც გადასცემენ სიგნალებს თავის ტვინს. იგივე შეიძლება ითქვას ორთაბრძოლის შემთხევევაშიც, როდესაც თავდამსხმელის რიტმულობისა და მოძრაობის შედეგად, მისი მსხვერპლიც შესაბამისი რიტმით მოძრაობს, რათა თავიდან აიცილოს დარტყმა და კუნთების მწყობრი და რიტმული აღქმის შესაბამისად მოძრაობებიც დაძაბული და საოცრად ორგანიზებული ხდება.

რიტმულმა მოძრაობებმა არ უნდა გამოიწვიოს დისკომფორტი ადამიანში. ვ.ვ. ბელინოვიჩი ამტკიცებს, რომ „რიტმით ტკბობა დამოკიდებულია მოძრაობის რიტმის შეგრძნებებზე“ (Белинович, 1958:67).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ყოველი ადამიანი დაბადებიდან ცხოვრობს საკუთარი რიტმით, რომელიც ზემოქმედებს მის ფიზიკურ მდგომარეობაზე, შრომისუნარიანობაზე, ინტელექტუალურ შესაძლებლობებსა და ემოციაზე. ყოველი ადამიანი ინდივიდუალურად აღიქვამს გარემოს რიტმებს, მაგრამ უცილობლად თანაარსებობს და ჰარმონიაშია მასთან. ჩვენ ვცხოვრობთ ბუნებასთან თანხმობით, მასთან უნისონში და ეს გვეხმარება ცხოვრების აგებაში იმ გეგმით, რომელიც ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. Аристотель. Физика III, 192, б 13-18, Перевод В.П. Карпова, Харьков, 1999.
2. Белинович В. В. Обучение в физическом воспитании, изд. Физкультура и спорт, Москва, 1958.
3. Ежов С. Н. Основные концепции биоритмологии, Вестник ТГЭУ. №26 104. 2008.
4. Карцев С.В. Сценическое движение в формировании чувства ритма будущего актера. Вестник ТГУ, выпуск 11 (67), 2008.
5. Ходжаян А.Б., Федоренко Н.Н., Краснова Л.А. Учение о биологических ритмах. Ставропольская государственная медицинская академия, 2009.
6. Жизнь и творчество - ритмы и биоритмы  
<http://www.owoman.ru/goroskop/ritm-zhizni-i-tvorchestvo.html>
7. Движение и ритм в творчестве актера, Темп, метр <http://refac.ru/dvizhenie-i-ritm-v-tvorchestve-aktera-temp-metr>).

## თამარ ძველაია

დოქტორანტი

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი

### გუსიკის სნავლების საკითხებისათვის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში

„საშუალო შესაძლებლობების მასწავლებელი  
მხოლოდ გადასცემს ბავშვს სათქმელს,  
კარგი მასწავლებელი უხსნის,  
ჩინებული მასწავლებელი თვალწათლივ აჩვენებს,  
დიდი მასწავლებელი კი შთააგონებს“  
უილიამ არტურ უორდი

წინამდებარე სტატია მიზანმიმართულია საჯარო სკოლის მუსიკის მასწავლებლის მომზადებისა და გადამზადების მოდერნიზაციაზე, რომელიც უზრუნველყოფს მოზარდი თაობის მასწავლებელთა პროფესიული ფუნქციების წარმატებით შესრულებას თანამედროვე საგანმანათლებლო ტექნოლოგიების და პედაგოგიური სიტუაციების მოდელირების საფუძველზე.

2006 წლიდან, ეროვნული ახალი სასწავლო გეგმის მიხედვით, საჯარო სკოლაში „მუსიკის საგანმა“ ძირეული ცვლილებები განიცადა, რაც შეეხო საგნის სახელწოდებას, სწავლების ხანგრძლივობას და ზოგადად, მის ახლებურ გააზრებას. ამ პერიოდიდან „მუსიკა“ თანაბარუფლებიან სასწავლო დისციპლინად გვევლინება. მისი სწავლება სავალდებულოა სკოლაში სწავლების ორ – დაწყებით (I-VI) და საბაზო (VII-IX) საფეხურზე. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში მუსიკის სწავლება ითვალისწინებს არა პროფესიონალი მუსიკოსის, არამედ მუსიკის კულტურული მსმენელის აღზრდას. ამავე დროს, პედაგოგს საშუალება ეძლევა განსაკუთრებული მონაცემების მოსწავლეებს მისცეს სწორი მიმართულება, რაც გულისხმობს გამორჩეული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ბავშვებისათვის სპეციალურ სამუსიკო სკოლაში სწავლის შეთავაზებას. ამავე დროს, მუსიკის სწავლების ნებისმიერი პროგრამა (რომელსაც შევთავაზებთ მომავალ თაობას), სრულყოფილად ვერ ამოქმედდება, თუ ამ პროცესს არ გაუძლევება მაღალ პროფესიულ დონეზე მომზადებული მასწავლებელი. სწორედ მასწავლებლის განსწავლულობაზეა დამოკიდებული ბავშვის ესთეტიკური და შემეცნებითი დონის ამაღლება და მუსიკის დადებითი აღმზრდელობითი ფუნქციის ამოქმედება.

ამ მიზანს ისახავდა 2013 წელს ბათუმში გახსნილი მასწავლებლის სახლი (თბილისის მასწავლებლის სახლის ფილიალი), რომელიც მოწოდებულია მასწავლებელთა პროფესიული დონის ასამაღლებლად და სერთიფიცირების გამოცდისათვის მოსამზადებლად. დასახული ამოცანის გადასაჭრელად აქ მუშაობენ სხვადასხვა საგნის პროფესიონალი და გამოცდილი ტრენერები. მასწავლებელთა სახლის დაარსების დღიდან ვმუშაობ ამ დაწესებულებაში მუსიკის ტრენერად. მუსიკის სწავლების დარგში ვითარების გასაცნობად მოვიარე აჭარის მასშტაბით არსებული ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების უმრავლესობა (ქო-

ბულეთი, ბათუმი, ქედა, შუახევი, ხულო), სადაც საკმაოდ ბევრ პრობლემასაც გადავაწყდი. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ სკოლებში არიან პედაგოგები, რომლებიც მუშაობენ საკუთარ თავზე და იღრმავებენ ცოდნას, დამოუკიდებლად ეძებენ სიახლეებს.

პირველი პროექტი, რომელიც ბათუმის მასწავლებლის სახლის მიერ განხორციელდა, გახლდათ სამოდელო გაკვეთილები, რომლებიც ყოველწლიურად ტარდება. ჩემს თემად შევარჩიე **XX** საუკუნის მუსიკალური მიმდინარეობა – „ჯაზი“. აღნიშნული თემის ირგვლივ მოვიძიე საინტერესო ინფორმაციები, როგორც თეორიული, ასევე აუდიო-ვიდეო მასალები, ჯაზური ინსტრუმენტების თვალსაჩინოებები (პლაკატები). პირველი შეხვედრა დაიგეგმა ქედის საჯარო სკოლაში, სადაც შეიკრიბნენ ქედის რაიონის სხვადასხვა სოფლის სკოლების მუსიკის მასწავლებლები. ტრენერის ამპლუაში პირველ სამუშაო დღეს მღელვარების გარეშე არ ჩაუვლია, თუმცა სამუშაო დღის ბოლოს ცხადი გახდა, რომ ამ პროექტმა გაამართლა; ოცამდე კოლეგის მადლიერ გამომეტყველებას ვუყურებდი, რომლებიც აქტიურად ჩაებნენ მუშაობაში. სამოდელო გაკვეთილების ჩატარებამ უკვე სისტემატური სახე მიიღო. თუმცა ბუნებრივია, რომ მხოლოდ სამოდელო გაკვეთილები არ არის საკმარისი პედაგოგის პროფესიული დონის ასამაღლებლად. მითუმეტეს მას შემდეგ, რაც დადგინდა სასერტიფიკაციო გამოცდის ვადები, დავიწყეთ პედაგოგთა მომზადება გამოცდისთვის. მასალა, რომელიც მოგვაწოდა თბილისის მასწავლებლის სახლმა, უდაოდ მიზანმიმართულია. ყველა დეტალი და წვრილმანი გათვალისწინებულია. პედაგოგებისათვის საჩუქრად დარიგებულმა საკითხავმა – სამუშაო მასალამ, – 420 გვერდი შეადგინა. ეს პროცესი ითვალისწინებდა, რომ დარიგებული მასალის გაცნობა, მოცემული სავარჯიშოების შესრულება და მოსასმენი მასალის გათავისება საშუალებას მისცემდა პედაგოგებს სასერტიფიკაციო გამოცდის წარმატებით ჩასაბარებლად. ეს უკანასკნელი ითვალისწინებდა შემდეგი დისციპლინების ცოდნას:

- მუსიკის თეორია: ზოგადი კურსი მუსიკის პრაქტიკოსი მასწავლებლისთვის. საკითხავი მასალა. შემდგენელი – რუსუდან თაყაიშვილი.

- მუსიკის ისტორია: ზოგადი კურსი მუსიკის პრაქტიკოსი მასწავლებლისთვის. საკითხავი მასალა. შემდგენელი – რუსუდან თაყაიშვილი.

- ქართული მუსიკა: ზოგადი კურსი მუსიკის პრაქტიკოსი მასწავლებლისთვის. საკითხავი მასალა. შემდგენელი – რუსუდან თაყაიშვილი.

- სავარჯიშოების კრებული.

ტრენინგი მიმდინარეობდა **2016.04.07-2016.07.07 (4 დღე – 24 საათი)**. დღეში 6 საათიანი ტრენინგის მსვლელობისას ვიხილავდით ახალ საგანმანათლებლო სტანდარტებს და სასწავლო მეთოდურ მასალებს; მუსიკის გაკვეთილების კონსტრუირების თავისებურებებს; სწავლების ორგანიზაციის ფორმების, სტრატეგიებისა და თანამედროვე პედაგოგიური ტექნოლოგიების გამოყენების შესაძლებლობებს.

ჩემი ხელმძღვანელობით ტრენინგგავლილი 24 მუსიკის მასწავლებლიდან (რომლებიც გავიდნენ სერთიფიცირების გამოცდაზე) 12-მა მათგანმა მიიღო საგნის კომპეტენციის დასტური. დარჩენილი პედაგოგების უმეტესობას დააკლდა 1, 2, 3 ქულა, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ მომავალ ჯერზე ისინიც პოტენციური ჩამბარებლები იქნებიან. როგორც იტყვიან, მედალს ორი მხარე აქვს:

მხოლოდ დადებითის აღნიშვნით ვერ შემოვიფარგლებით, რამეთუ, ზოგადსა-განმანათლებლო სკოლები განიცდის მუსიკის სწავლებისთვის საჭიროა კვალი-ფიცირებული კადრების დეფიციტს. პირობითად ასე შეიძლება გაიმიჯნოს:

- მასწავლებლები მუსიკალური განათლებით;
- მასწავლებლები არამუსიკალური განათლებით;

სამწუხაროდ, ხშირია ფაქტი, როცა საათების შევსების მიზნით, მუსიკის გაკვეთილები შეთავსებული აქვს სხვა საგნის მასწავლებელს;

მაგ: ტრენინგზე მესწრებოდა მათემატიკის მასწავლებელი, რომელმაც მცდელობის მიუხედავად, ვერ გამოიყვანა ელემენტარული ჰარმონიული ამო-ცანა. ეს პედაგოგი სერთიფიცირების გამოცდაზეც გავიდა (შედეგი თავისთა-ვად ივარაუდება). ასეთი მასწავლებლები სამწუხაროდ მრავლად არიან... თუ ასე გაგრძელდება, ცხადია მოსწავლეების მუსიკით დაინტერესებასაც ვერ შევ-ძლებთ. მოსწავლეს სჭირდება ისეთი ცოდნის მიმწოდებელი, რომლისგანაც შე-კითხვის დასმის შემთხვევაში პროფესიულ, დამაჯერებელ პასუხს მიიღებს და არა გაუმართავ, მხოლოდ სკოლის სახელმძღვანელოში ამოკითხულ მწირ, და-ზუთხულ ინფორმაციას.

სახელმძღვანელოების პრობლემა გადაუჭრელ პრობლემად რჩება. დღეის მდგომარეობით ორი სხვადასხვა ავტორის მუსიკის სახელმძღვანელოა გრიფი-რებული:

- მ. ჩიკვაიძე – მუსიკა I-IX კლასი.
- მ. ოთიაშვილი – მუსიკა I-IX კლასი.

აჭარაში მასწავლებლების უმრავლესობას – განსაკუთრებით სოფლად, არჩეული აქვთ მ. ჩიკვაიძის სახელმძღვანელო. სანამ არ მოხდება სახელმძღვა-ნელოების გადარჩევა, იძულებული არიან ასწავლონ ამ წიგნით. დარწმუნებით შემიძლია მოგახსენოთ, არჩევანის შემთხვევაში ყველა მათგანი მ. ოთიაშვილის სახელმძღვანელოს მიანიჭებს უპირატესობას. თუმცა სასურველია, ეს სახელ-მძღვანელოც (მ. ოთიაშვილი, I-IX კლასი) გადაიხედოს და განახლებული, სრულყოფილი სახეს მიეცეს.

ყოველი ჩატარებული აქტივობის შემდეგ, ეს იქნება სამოდელო გაკვეთი-ლი, ტრენინგი, თუ ნებისმიერი ტიპის სამუშაო შეხვედრა, მასწავლებლის სახლი ანარმოებს პედაგოგების წერილობით გამოკითხვას, შეფასების ფურცლების სა-ხით.

მასწავლებლები ერთხმად აღნიშნავენ, რომ:

- კმაყოფილები არიან ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში მუსიკის საგ-ნის წინა პლანზე წამოწევით;
- მადლიერებას გამოთქვამენ ჩატარებული სამუშაო შეხვედრების, ტრე-ნინგებზე მიწოდებული მასალების გამო;
- სურვილი აქვთ, რომ ხშირად ჩაუტარდეთ მსგავსი ტიპის სამუშაო შეხ-ვედრები;
- ასევე სურვილი აქვთ, რომ ტრენინგები უფრო გრძელვადიანი იყოს და დღეში მისი ჩატარების დრო განისაზღვროს არაუმეტეს 4 საათისა.
- ითხოვენ, რომ ტრენინგები, რომელიც მიმართულია სასერთიფიკაციო გამოცდის მოსამზადებლად, ჩაუტარდეთ გამოცდამდე 1თვით ადრე მაინც, რა-თა მოასწრონ ახსნილი მასალის გადახედვა და გათავისება.

## **ტრენინგის შედეგიანი და ნაკლებად შედეგიანი მხარეები:**

ბუნებრივია, ტრენინგის ჩატარების აქტუალობა დღითიდღე მატულობს. ნებისმიერ სფეროში გაჩნდა გადამზადების საშუალება და პროფესიული ზრდისთვის ხელშეწყობა. რა თქმა უნდა, მუსიკის საგანშიც ტრენინგზე დასწრების მსურველთა რიცხვი მატულობს. ნებადართულია მსმენელთა რაოდენობა ერთ ჯგუფში 16-25 ადამიანის ოდენობით.

ტრენერს, რომელიც ატარებს ნებისმიერ აქტივობას, ევალება მსმენელის დადებით შედეგზე გაყვანა. ამ ეტაპზე იკვეთება პრობლემა – ნაკლებად მცოდნე მსმენელთან მიმართებაში, რომელიც ვერ აჩვენებს იმ შედეგს, რასაც განათლებული მსმენელი.

წარმოვადგენ შეფასების გეგმას, რომელიც შეიცავს ერთი ჩატარებული ტრენინგის გეგმას, წამოჭრილ პრობლემებს, გადაჭრის გზებს, შედეგებს:

### **I დღე**

მონაწილეთა გაცნობა; ტრენინგის მიზნების, სტრუქტურის, თემატიკის, მოსალოდნელი შედეგების წარდგენა ----- 210 წთ.

საგამოცდო პროგრამის, ტესტური დავალებების გაცნობა-დამუშავება  
მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი; პრეზენტაციის თემის შერჩევა კენჭისყრით

ქართული მუსიკა: ხალხური, პროფესიული ----- 150 წთ.

### **II დღე**

მელოდიურ კარნაზზე და მელოდიის ჰარმონიზაციაზე მუშაობა  
სამგალობლო სკოლების შედარება, გარჩევა

მუსიკის თეორიის საკითხებზე მუშაობა ----- 155 წთ.

სტილი მუსიკაში

საოპერო მუსიკის ნიმუშების განხილვა

მუშაობა ჟანრზე

პროგრამით გათვალისწინებული ტერმინოლოგიის დამუშავება

მუსიკალურ ფაქტურაზე მუშაობა ----- 205 წთ.

### **III დღე**

პრეზენტაციები ----- 180 წთ.

ბერძნობების სახეები

ფორმის საკითხები ----- 180 წთ.

### **IV დღე**

დავალებების შესრულება/შექმნა

პრეზენტაციები

საკითხები მსმენელთა მოთხოვნით

დავალებების შექმნა ----- 120 წთ.

ტესტი

განხილვა

➤ **ტრენინგის მონაწილეთა მიერ დაძლეული საკითხები:**

ყველა საკითხი, რაც მოცემული იყო სავარჯიშოების კრებულში, მუშაობის შედეგად დაძლიეს.

რაც ბოლომდე ვერ გაითავისეს, კარნახი და ფორმის ანალიზია. არ გაუჭირდათ ტემპების განსაზღვრებები და ჯგუფებად დალაგება. გაითავისეს ეპოქები და უანრები, ფორმები, ფაქტურა.

➤ **ნამოქრილი პრობლემების/სირთულეების აღწერა:**

განსაკუთრებული მუშაობა დასჭირდათ თეორიული მიმართულებით. უმრავლესობას გაუჭირდა: ინტერვალების აგება, სამხმოვანებები და მისი შებრუნებები, სეპტაკორდები და მისი შებრუნებები, გამები, ხალხური კილოები

➤ **ნამოქრილი პრობლემების/სირთულეების დაძლევის გზები:**

ყველა მსმენელი სათითაოდ გამოვიყვანე დაფასთან და ვამუშავე ინტერვალების, სამხმოვანების და მისი შებრუნებების, სეპტაკორდის და მისი შებრუნებების, მაჟორ-მინორული გამების, ხალხური კილოების სხვადასხვა ბგერიდან აგებაზე.

ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომის“ და შუმანის „საყმაწვილო ალბომის“ კრებულებიდან გავაცანი 10 ნიმუში. ვამეცადინე 5 კითხვიანი სქემის მიხედვით. ვასწავლე კადანსის სახეები. ვამუშავე ფაქტურაზე.

ვასწავლე ხალხური სიმღერების მრავალხმიანობის ტიპის დადგენა (ბურდონული, სინქრონული, ოსტინატური, კონტრასტული და ა.შ.) მოსმენილი ნიმუშების მაგალითზე.

**მონაწილეთა შეფასების შედეგები (ნიმუში):**

№	სახელი, გვარი	პირადი ნომერი	ჩართულობა 30 ქულა	პრეზენტა- ცია 20 ქულა	ტესტი 50 ქულა	მონაწილეთა შეფასება (კომენტარი)
						ნიმუში
1	ლ. დ	-----	30	15	30	ნიჭიერია, აქვს კარგი ვოკალური მონაცემები. სამეცადინო ბევრი აქვს, თითქმის არ ფლობს საგამოცდო მასალას
2	ნ. ბ	-----	30	20	46	ძალიან კარგად იმეცადინა, იაქტიურა და ყველა საკითხი გაიგო. გაუჭირდა ფორმის ანალიზი
3	მ. კ	-----	30	20	25	უჭირს თეორიული საკითხები. ძალიან აქტიურობდა ტრენინგზე. წარმოადგინა კარგი პრეზენტაციები

4	ი. ზ	-----	30	15	30	მონესრიგებული, აქტიური, უჭირს ფორმის ანალიზი, კარნახის წერა, სოლფეჯიოს საკითხები
5	ნ. გ	-----	30	20	47	იმეცადინა, აქტიურობდა ტრენინგის მსვლელობის დროს, ინფორმირებულია, კარგად ფლობს მოსასმენ მასალას და მუსიკის ისტორიას. გაუჭირდა თეორიული საკითხები. წარმოადგინა კარგი პრეზენტაცია
6	ნ. ჯ	-----	30	20	32	წარმოადგინა კარგი პრეზენტაცია. ფლობს მოსასმენ მასალას. კარგად ერკვევა ხალხურ მუსიკაში. უჭირს თეორიული მასალა
7	ი. გ	-----	28	10	42	პროფესიონალური თეორეტიკოსია. კარგად წერს კარნახს, თეორიულ საკითხებს, უჭირს ფორმის ანალიზი. ფლობს მუსიკის ისტორიის საკითხებს.
8	ლ. ქ	-----	30	15	35	მონდომებულია, აქტიურობდა ტრენინგის მსვლელობისას. უჭირს თეორიული საკითხები, მუსიკის ისტორიის და მოსასმენი მასალა, ხალხური ნიმუშების გარჩევა.
9	დ. დ	-----	28	10	25	ბევრი აქვს სამეცადინო. გამართულად ვერ ფლობს ვერცერთ საკითხს
10	ხ. ბ	-----	30	20	47	ყველაზე მონდომებული, აქტიური, წარმოადგინა კარგი პრეზენტაცია. აითვისა მასალა სრულად.

### შენიშვნები და რეკომენდაციები

მასწავლებლებისთვის საკმარისი არ იყო 2 კარნახის და 3 ფორმის ანალიზის დავალება. მოითხოვეს რამდენიმე კარნახის დაწერა და ასევე ფორმის ანალიზზე მუშაობა. გაამართლა პრეზენტაციებზე მუშაობამ. წინასწარ გამზადებული თემების სახელწოდებები (ქართული მუსიკა, საზღვარგარეთის მუსიკის ისტორია, ყველა კომპოზიტორი და ნაწარმოები, რომელიც მოცემულია საგამოცდო ჩამონათვალში) დავბეჭდე, დავჭერი და 2 თემა ამოირჩია თითოეულმა მასწავლებელმა. ერთი თემა ქართული მუსიკის, ერთიც საზღვარგარეთის მუსიკის ისტორიიდან. საბოლოო ჯამში მოისმინეს 50 პრეზენტაცია (რომელიც გადავანაწილე სამ დღეზე), სავარჯიშო რვეულში მოცემული ცხრილის მიხედვით (ოპერა, ბალეტი, ინსტრუმენტული მუსიკა) შეავსეს განხილული თემები და აღნიშნეს, რომ ბევრი რამ ისწავლეს და გაიმეორეს. აუდიო მასალის უმეტესი ნაწილი არ ქონდათ მოსმენილი. შეძლებისდაგვარად, მოვასმენინე ყველა საგალობე-

ლი და ფოლკლორული ნიმუში (რაც პროგრამით არის გათვალისწინებული), მოისმინეს ქართული და საზღვარგარეთის მუსიკის ბევრი ნიმუში (ნაწყვეტები ოპერებიდან, ბალეტებიდან, ინსტრუმენტული მუსიკიდან). გამოვიყენე ფლიპ-ჩარტები (დავწერე და გავაკარი კადანის სახეები, ხალხური კილოები და ა.შ.), მარკერები, დაფა, პროექტორი, ეკრანი, ფორტეპიანო. დრო ზუსტად გავანაწილე, თუმცა პედაგოგების ნაწილი სამუშაო დროის გასვლის შემდეგ რჩებოდა და დამატებით მუშაობდა ჩემთან ერთად.

### **ტრენირის რეკომენდაციები (ტრენინგ მოდულის შემდგომი გაუმჯობესება/განვითარებისთვის)**

ტრენინგის გაუმჯობესების მიზნით, სასურველია სავარჯიშოების კრებულში მეტი დავალება ჩაისვას. მასწავლებლებმა აღნიშნეს, რომ დღეში 6 საათი მოსმენა გაუჭირდათ, ინფორმაცია ბევრია და ურჩევნიათ უფრო მეტ დღეზე გადანაწილდეს. ასევე, შეფასების ფურცლებში მიუთითეს, რომ აქვთ სურვილი ხშირად ჩაუტარდეთ მსგავსი ტრენინგები.

ამრიგად, ამ სტატიით მინდოდა გამოვხმაურებოდი იმ სიახლეებს, რაც განათლების სისტემაში ხდება, გამომეთქვა მოკრძალებული აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ მისასალმებელია ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში მუსიკის საგნით დაინტერესება, მასწავლებლების გამოცოცხლება, გადამზადების და სიახლეების სურვილი. სასიხარულოა ისიც, რომ მოსწავლეები „მუსიკას“ აგდებულად არ ეკიდებიან და უხარიათ მუსიკის გაკვეთილზე შესვლა. იმედია, ამ საგნის მიმართულებით დაწყებული რეფორმა ისეთი შედეგით დასრულდება, რომელიც საბოლოო ჯამში მოგვცემს განათლებულ, სიახლეებით აღსავსე მასწავლებლებს და მუსიკაზე შეყვარებულ უამრავ მოსწავლეს.

მუსიკა ახშობს ძალადობას, აგრესიას. ვისწავლოთ და ვასწავლოთ, ვაკეთოთ კეთილი საქმე.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. უილიამ არტურ უორდი, “ციტატები, აფორიზმები, გამონათქვამები” citaty.info.net
2. ტრენინგის ჩატარების სამუშაო გეგმა, თბილისი, მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ცენტრი, 2016.
3. ტრენინგის ანგარიში. პათუმის მასწავლებლის სახლი. 19.07.2016.

## სოფიო სანიკიძე

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი  
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი  
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ხატვის საპაზისო პრინციპების ცოდნის აუცილებლობა დაცვის განვითარების საფუძვლის ხელოვნების მასში მოვალეობის მიზანის

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების გაკვეთილები დიდ როლს თამაშობს ბავშვის ჰარმონიულ განვითარებაში. პიროვნების ფორმირება შეუძლებელია ხელოვნებასთან მისი ზიარების გარეშე. მეცადინეობები ხელს უწყობს ბავშვებში კულტურის, შემოქმედებითი აზროვნების, ფანტაზიის, გემოვნების, სამყაროს ესთეტიკური აღქმის, თვითგამოხატვისა და სენსორულ-მოტორული უნარ-ჩვევების განვითარება-ფორმირებას, ასევე, მხატვრული ნიჭის გამოვლენას. პედაგოგიკის დოქტორი დ. კახიანი მართებულად აღნიშნავს: „პიროვნების შემოქმედებითი პოტენციის განვითარების თვალსაზრისით არც ერთ სხვა საგანს არ გააჩნია (განსაკუთრებით დაწყებით კლასებში) იმგვარი შესაძლებლობანი, როგორც სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მეცადინეობებს (კახიანი, 2011:11). განსაკუთრებული ყურადღება საგნის სწავლებაში ენიჭება ხატვას.

მართებულია აზრი იმის შესახებ, რომ ხატვა არის ბავშვის შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური ფორმა და მისი ბუნებრივი მდგომარეობა, რაც მრავალფეროვან შრომასა და სააზროვნო პროცესებთანაა დაკავშირებული (კახიანი, 2011:19). ხატვის სწავლების მნიშვნელობაზე ბავშვის განვითარებაში, ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში აღნიშნავდნენ. მაგალითად: არისტოტელე (384-323 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) წერდა, რომ “აუცილებელია ახალგაზრდა ავლზარდოთ ისე, რომ დაეუფლოს სამ დარგს: ფერებისა და სახეების საშუალებით – ხატვას, ხმისა და სიტყვის საშუალებით – სიმღერას, ჰარმონიისა და რიტმის საშუალებით – მუსიკას (ლალიძე, 1969:3). ხატვას, როგორც საერთო საგანმანათლებლო საგანს, პირველ ადგილზე აყენებდა ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი, განმანათლებელი უან-უაკ რუსოც (1712-1778 წწ.). რუსოს აზრით, ხატვაში მეცადინეობას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს გრძნობათა ორგანოების განვითარებისათვის, გარემომცველი სამყაროს საგნებისა და მოვლენების შემეცნებისათვის; ხატვა იძლევა კარგი დაკვირვების უნარს, უვითარებს ადამიანს ბუნების სილამაზისადმი სიყვარულს (ლალაძე, 1969:5). საინტერესოა ცნობილი ფრანგი ენციკლოპედიისტის დენი დიდროს მოსაზრებაც, ის წერდა: „ქვეყანა, რომელშიც ხატვას ასწავლიდნენ ისევე, როგორც კითხვას, გადააჭარბებდა მიღწევებში, ყველა ქვეყნებს ყველა ხელოვნებაში” (Ростовцева, 1998:11). ხატვის მნიშვნელობაზე მსგავს მოსაზრებებს სხვადასხვა პერიოდში, მრავალი პედაგოგიკის კლასიკოსი და გამოჩენილი პიროვნება გამოთქვამდა, რამაც XIX ს-ის დასაწყისიდან, საფუძველი ჩაუყარა სკოლებში ხატვის, როგორც საგანმანათლებლო საგნის სწავლების შემოღებას.

ცნობილია, რომ მოსწავლეთა მხატვრული განვითარებისთვის ქმედითუნარიანი, პირველ ყოვლისა, საკუთარი პრაქტიკული მოღვაწეობაა. გამოყოფენ

სასწავლო მუშაობის სამ ძირითად სახეობას: 1. ნატურიდან ხატვა, 2. თემატური ანუ წარმოდგენითი ხატვა და 3. დეკორაციული ხატვა. ხატვის სწავლება უკვე პირველი კლასიდან იწყება და ეტაპობრივად რთულდება. მაგალითად I-II კლასებში, ბავშვები მასწავლებლის დახმარებით ახერხებენ მარტივი ფორმების დახატვას, ახდენენ საგნის პროპორციების ანალიზს; III-IV კლასებში, ეცნობიან კომპოზიციის აგების პრინციპებს, გარკვეულწილად სივრცის გამოსახვას, V კლასში კი, უნდა შეძლონ მარტივი პერსპექტივის ცოდნის დემონსტრირება, შუქ-ჩრდილის გრადაციებით საგნის მოცულობის გამოსახვა და ა.შ.

დაწყებითი კლასის მოსწავლეებში, ხელოვნების მასწავლებელი ასოცირდება ხატვასთან, მათთვის ავტორიტეტს წარმოადგენს პედაგოგი, რომელმაც იცის ხატვა, ბავშვებს ძალიან უყვართ ხატვა და გაკვეთილზე ეჩქარებათ ხატვა, ამიტომ სრულფასოვანი, სახალისო და საინტერესო გაკვეთლის ჩატარებისათვის, პედაგოგი უნდა ფლობდეს ხატვის საბაზისო უნარებს, რათა შეძლოს სწავლება და დემონსტრირება – დახატოს დაფაზე საჭირო ან სასურველი ფორმა, დაეხმაროს მოსწავლეებს ხატვის პროცესში, საჭიროების შემთხვევაში დაუხატოს ან შეუსწოროს ნახატი და ბოლოს, სწორად შეაფასოს მოსწავლის ნამუშევარი. თუ პედაგოგი არ ფლობს ხატვის საბაზისო პრინციპებს, ჩნდება კითხვა: როგორ შეძლებს ის ხატვის სწავლებას და ბავშვის ნამუშევრის შეფასებას, როგორ შეძლებს გამოფენების მოწყობას, რაც აუცილებელია მოსწავლის მოტივაციის ამაღლებისთვის. სკოლებში დაკვირვებებმა აჩვენა, რომ ერთი მხრივ, არიან პედაგოგები, რომლებიც ფლობენ თეორიას, მაგრამ არ აქვთ არავითარი მხატვრული განათლება, და მეორე მხრივ – პრაქტიკოსი მხატვრები, რომლებსაც არა აქვთ პედაგოგიური განათლება, არ იციან სწავლების სპეციფიკა და მეთოდები. დღეს, როცა ხატვას სკოლებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული და მისი სარგებლობა ბავშვის განვითრებაში ცნობილია, საჭიროება მოითხოვს პედაგოგისგან ორივე ხელოვნების დაუფლებას და მათ თანხვედრას. აქედან გამომდინარე, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების სწავლება შეუძლებელია ხატვის პრინციპების ცოდნის გარეშე, ხატვის არცოდნა საგრძნობლად აქვეითებს სწავლების ხარისხს და ბავშვის ინტერესს საგნისადმი.

იმისათვის, რომ დაგვესაბუთებინა, რამდენად მნიშვნელოვანია სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მასწავლებლისათვის სწავლების მეთოდიკასთან ერთად ხატვის პრინციპების ცოდნა, რამოდენიმე საჯარო სკოლაში ჩავატარეთ კვლევა დაკვირვების მეთოდით. ვესწრებოდით ხელოვნების გაკვეთილებს, რომლებსაც ატარებდა ხატვის პრინციპებში გაუთვითცნობიერებელი მასწავლებელი, რომლის ძლიერი მხარე იყო თეორიული მასალის კარგი ცოდნა, სუსტი მხარე კი ის, რომ არ ფლობდა ხატვის პრინციპებში აუცილებელ ცოდნას, უნარჩვევებს და მხოლოდ საუბრობდა თემაზე: „ძველი ეგვიპტის ხელოვნება”. როცა პედაგოგმა დაასრულა თემის ახსნა, მისცა კლასს დავალება – დამოუკიდებლად დაეხატათ ახსნილი მასალიდან მიღებული შთაბეჭდილება, თვითონ კი უურნალის წარმოებას შეუდგა. წიგნში მოცემული იყო პირამიდების მხოლოდ მნირი ფოტოსურათი, გადასახატად საკმაოდ რთული (დავალების სირთულის განსაზღვრისათვისაც აუცილებელია პედაგოგი თავად ხატავდეს, რადგან მხოლოდ ასეთ დროს არის შესაძლებელი მართებულად განისაზღვროს პრაქტიკული დავალების შესრულების სირთულე თუ სიმარტივე). აღმოჩნდა, რომ მოსწავლეები

ბის უმეტესობა დაიპნა, ისინი ხელში ატრიალებდნენ ფანქარს, არ იცოდნენ საიდან დაეწყოთ ხატვა, რაც ბუნებრივია, რადგან ეგვიპტის თემაზე კომპოზიციის შექმნა – საკმაოდ რთული დავალებაა და პროფესიონალ მხატვრასაც კი დააფიქრებს. გაკვეთილის მსვლელობაში ჩაერთო კვლევაში მონაწილე ხატვის პრაქტიკულ უნარ-ჩვევებს კარგად დაუფლებული პედაგოგი, რომელმაც დაფაზე მარტივი ფორმებით დახატა პირამიდები, პალმები, კაქტუსი. აქლემი, გველი, მზე, ჩიტები, ღრუბლები და დაფის მთელ ფორმატზე თემის ირგვლივ შექმნა შთამბეჭდავი კომპოზიცია, დემონსტრირების მეთოდით ასწავლიდა ფორმების მარტივად ხატვის ხერხებს. ასევე, ხატვის პროცესში სვამდა კითხვებს თემის ირგვლივ – პირამიდების ფორმასა და ფერზე, იქ არსებულ მცენარეებზე, ცხოველებსა და კლიმატზე, ეკითხებოდა – როგორი ფერებით შეიძლებოდა კონკრეტული გამოსახულების გაფერადება, რას შემატებდნენ და რით გაამდიდრებდნენ ნამუშევარს თავიანთი ფანტაზიით. ბავშვების განწყობა სრულიად შეიცვალა, ისინი გახალისდნენ და დიდი მონდომებით შეუდგენ მუშაობას. მოსწავლეებმა გაიგეს, რა და როგორ უნდა გააკეთებიათ. მაწავლებელი დადიოდა რა მერხებს შორის და საჭიროებისამებრ ეხმარებოდა გარკვეული ფორმების დახატვაში, აძლევდა მათ მინიშნებებს. გაკვეთილის დასრულებამ, გამოსასვლელი ზარის დარეკვამ, ძალზე დაწყვიტა ბავშვებს გული. ნახატის შესრულებას საკმაოდ დიდი დრო ჭირდება და ბევრმა ვერ მოასწრო დასრულება. მასწავლებელმა ნამუშევრის სახლში დასრულება ითხოვა.

ორი დღის შემდეგ, შევედით იმავე კლასში, ბავშვების სიხარულს საზღვარი არ ქონდა, ისინი გარს შემოეხვიენ პედაგოგს, აჩვენებდნენ დასრულებულ ნახატებს, ეკითხებოდნენ რჩევას, ზოგიერთს სახლიდან ჰქონდა მოტანილი ნამუშევრები, რათა პედაგოგს შეეფასებინა მათი მხატვრული მონაცემები. მასწავებელმა ხატვის უნარის გამოყენებით, ბევრად საინტერესო გახადა გაკვეთილი, მეტად გააღვივა ინტერესი კონკრეტული თემისა და ხატვისა მიმართ. ახალმა პედაგოგმა ერთი გაკვეთილით, ბავშვების თვალში გაცილებით მეტი ავტორიტეტი მოიპოვა, ვიდრე მასწავლებელმა, რომელიც მათ წლების მანძილზე ასწავლიდა. იგივე სიტუაცია განმეორდა დაკვირვების ქვეშ მყოფ სხვა კლასებშიც.

კვლევის შედეგების ანალიზი გვაძლევს მყარ საფუძველს, დავასკვნათ: სახვით და გამოყენებით ხელოვნებაში სწავლების სასურველი შედეგი ხატვის პრინციპების ცოდნის გარეშე ძალიან რთულად მისაღწევია.

ცნობილი მხატვარი და პედაგოგი პ. ჩესტიაკოვი წერდა: „ის, ვინც მუშაობს პატიოსნად, შეიძლება სულაც არ იყოს კარგი პედაგოგი, თუმცა სწავლების მეთოდიკის ათვისება შეუძლია ყველას, ვისაც აქვს სურვილი და მიზანი, მითუმეტეს დღეს, როცა პედაგოგიკის მეცნიერებამ ასე ბევრი გააკეთა დამწყები მასწავლებლის დასახმარებლად, მაგრამ დაეუფლო მაღალ ოსტატურ დონეზე ორ ხელოვნებას – სწავლებასა და ფერწერას, ცოტა ვინმემ თუ შეძლო და შეძლებს” (Ростовцева, 1998:7). დაწყებითი საფეხურის პედაგოგისთვის მაღალ ოსტატურ დონეზე ხატვისა და ფერწერის პრინციპების ცოდნა აუცილებლობას არ ნარმოადგენს, საჭიროება მოითხოვს ხატვის საბაზისო პრინციპების ცოდნას, რის გარეშეც ბავშვის საგნით დაინტერესება და სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ხარისხიანი სწავლება თითქმის შეუძლებელია.

აქედან გამომდინარე, საგნის ეფექტური სწავლებისთვის მნიშვნელოვან როლს თამაშობს შემდეგი თანმიმდევრობითი ფაქტორები:

1. პედაგოგის პიროვნული თვისებები და მისი შემოქმედებითი და ემოციური მიდგომა საქმისადმი;

2. პროფესიული განათლების დონე;

3. ხატვის პრინციპების ცოდნა;

4. თეორიულ და პრაქტიკულ მეცადინეობათა ხერხებისა და მეოდების სწორი და ეტაპობრივი დაგეგმვა.

დღეს, როცა ხატვას სკოლებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული და მისი განსაკუთრებული სარგებლობა ბავშვის განვითრებაში ცნობილია, საგანი „სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება“ მოითხოვს დაწყებითი საფეხურის პედაგოგისგან სწავლების მეთოდიკისა და ხატვის პრინციპების ცოდნას. მათი თანხვედრა მნიშვნელოვნად ამაღლებს მასწავლებლის ავტორიტეტს მოსწავლეთა თვალში, გამოარჩევს მას სხვა პედაგოგებისგან, ხელს უწყობს ხელოვნებისადმი ინტერესის, შემდგომ კი სიყვარულის გაღვივებას, რაც თავის მხრივ იძლევა მაღალ შედეგს საგნის დაუფლებაში.

### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. კახიანი დ., სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება დაწყებით კლასებში, 2011.
2. ლალიძე ივ., ხატვის სწავლების ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, 1969.
3. Ростовцева Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе, 1998.

## **Summaryes**

### **Art Criticism**

**Ana Kldiashvili**

*PhD, Professor*

*George Chubinashvili National Research Centre for*

*Georgian Art History and Heritage Preservation*

*Tbilisi State Academy of Arts*

### **Art Historical Methods – From Standpoint of Contemporary Interpretation of Art (Historical background and practice)**

The formation of Art history as a discipline of science occurred in the period between 1850s and 1920s. While the German philologist Oskar Walzel's speech delivered before Kant society in 1917 acknowledged history of art as an independent field of study with its own research subject and methods, the laying of foundation of Art history as a field of science is mainly associated with Heinrich Wölfflin and his method of stylistic analysis (form analysis) developed in 1915 - a method later superseded by Erwin Panofsky in 1939, who added iconography and iconology to Wölfflin's stylistic analysis.

Although different methods from neighbouring disciplines are also applied by researchers of Art history such as hermeneutics, reception aesthetics, structuralist, semiotic - syntagmatic, social - historical, feminist etc., it should be acknowledged, that any method or approach belonging to related disciplines cannot avoid formal analyses while researching specific art-works. The language of the art-work remains its own form, without which the above mentioned methods will become unsubstantiated judgments. This clarifies the fact that the art historical methods applied in researching the history of art represents the standpoint from which to begin the interpretation of the art-works. This is what will be demonstrated in our report. We will analyse concrete art-works from different time periods (contemporary art will be included) using different research methods - on the bases of which we will attempt to annihilate the current trend of placing the discipline of art history and its methods within a narrow frame of limiting research faculties.

**Nana Tkhelidze**

*Associate Professor*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Western European Medieval Costume Constructive Elements**

The article deals with the European medieval costume design features, characteristic of the period for women and men's clothing decorative repair principles, used tissues and colourful faces of Gamma. The article also discusses the clothing silhouettes and

proportions, characterized in clothes worn during this period are: tunica, kamiza, Kota, blio, tunica-mantle dupleti, surko, purpueni and more.

**Nino Dolidze**

*Professor*

**Ketevan Chirgadze**

*PhD*

**Merab Datuashvili**

*Associate Professor*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Georgian National Dress Forms of Comparative Analysis**

The article deals with the issues of formation of the Georgian national costumes. The east and west of the mountains and valleys Georgian women's dress makes a comparative analysis. It was revealed that the woman's clothes over the cut, long, and dressed in silhouette at the bottom of the dress is dramatically expanded. Some regions have been used over the unresolved straight and trapezoidal silhouette dresses. Dress throat ganachri bank was mainly triangular, however, is rarely found in its different configurations as well. Long sleeve, patched, found a double, multiple endings (collars, Advanced), and without opened one.

The article deals with the Georgian national costumes, their originality and variety of forms.

**Nino Dolidze**

*Professor*

**Irine Charkviani**

*PhD*

**Irina Ugrekhelidze**

*Associate Professor*

*Akaki Tsereteli State University*

### **Georgian National Costumes Embroidered with Ornaments**

The article deals with the Georgian national cloth used to decorate the faces. Georgian national clothes study revealed that the traditional garb of artistic individuality and originality was due largely to the use of embroidery, which are aesthetic as well as functional and symbolic purpose had. Georgian national costumes used embroidery probe revealed, as well as the preferred thread embroidery and their share amounted to 48%, and silver thread 33%, and a prerequisite for a variety of materials (colour buttons, glass beads, money, etc.) - and 19%.

**Rati Chiburdanidze**  
*PhD, Associate Professor*  
*Batumi Art State University*

### **Valerian Iliushin – Artist, Teacher, Public Figure**

The artist – Valerian Iliushin has got a special place in the history of the development of fine art in Adjara. He lived in Batumi in 1907-42 and during this period he was engaged in fruitful teaching, creative and social work. Interests of his creative works were quite wide. His numerous pictures were dedicated to the themes of socialist realism. The artist also worked in the genre of portraits and still lives, but he was a landscape-painter by nature. Especially interesting and important for us are V. Iliushin's ethnographic pictures which reflect the history and lifestyle of the residents of mountainous regions of Adjara. He often travelled in the highlands of Adjara; moving from village to village, he studied Adjarian traditions and customs, their clothing. The artist, with a strong conviction, conveys individual characteristic portraits of mountaineers, their houses, picturesque ruins of ancient fortresses and so on, which are fulfilled very skilfully. These water-colour pictures are characterized with a documentary precision; lucid compositional structure and refined colouring, distinct drawing and dynamic modelling of forms with light and shadow, give his works particular realistic expressiveness.

**Maia Chichileishvili**  
*PhD, Professor*  
*Batumi Art State University*

### **History of the Batumi Boulevard (Stage One – the Turn of 19th-20th Centuries)**

The Batumi Boulevard is a national monument of the gardening art. It was founded in 1880s. At the turn of 19th-20th centuries the main structure of the Boulevard, its planning, landscaping style and function had already been formed. The planning of the Boulevard is characterized by more or less regulated structure of alleys and green squares, division of the green spaces in parallel with the city quarters, placement of entrance axis on the line of the streets leading to the sea. The remarkable feature of the city was first and foremost the diversity of vegetation comprising various species of evergreen, coniferous and deciduous trees, shrubs and bushes.

The recreational space of the Boulevard was created mostly for passive relaxation and walking. However, in the early 1900s it contained specially arranged spaces for sport and cultural activities. For the small-size buildings placed on the territory of the Boulevard the maintenance of the sea and alley views was a considerable requirement. The planning and park structure of the Boulevard formed at the turn of 19th-20th centuries has almost been preserved to this day.

## Culture

**Giuli Kvantidze**

*Curator of the Caucasian Outfit and Cloth Foundation*

*Georgian National Museum*

**LiaLursmanashvili**

*Associate Professor*

*Georgian Technical University*

*Tbilisi State Academy of Arts*

### **For Understanding Terminology of Georgian Clothing**

The article discusses the terminology of Georgian Clothing – “Tansatsmeli”, “Shesamoseli”, “Samosi”, “Casatsmel-Dasakhuravi”, “Tan-Fekhi”, “Tani”, “Tantsma”, “Talavari/Taravali”, “Kostiumi”, etc. Also the characterization of designated words for seasonal, leisure wear and evening dress, separate elements, foot-gear and footwear is given.

The article studies the etymology of terms, defines and singles out utilitarian and symbolic features and characterizes their meaning in regard of terms used in modern Georgian language.

Study is based on the early, middle and late periods' historical-literary monuments, documentary and material culture ethnographical heritage.

**Eliso Chubinidze**

*Master of Arts*

*Kutaisi State Historical Museum*

**Nino Sarava**

*Master of Arts*

*Kutaisi State Historical Museum*

*Gelati Theological Academy and Seminary*

### **For the History of the Study of Jruchi Monastery Treasure**

Jruchi St George Monastery of X-XI cc was the important ecclesiastical centre. Great was the role of the monastery in Georgia's cultural and spiritual life. The numerous materials belonging to the Jruchi church and remained nowadays prove the great value of the monastery through the centuries. The precious icons, crosses, reliquaries, liturgical dresses, books and other items show the high artistic value of execution. Part of them seem to be imported and others made by a local masters. Precious models of the Treasure-House of Jruchi Monastery are notable for their artistic-technical characteristics, iconographic schemes, ornamental repertoire, silver and gold processing technology, the style of creative workshops, notes, knowing the personality of donors and patrons and for many other standpoints too.

**Lela Kiknanelidze**

*Doctoral student*

*Akaki Tsereteli State University*

**Avtandil Katamadze**

*Professor, Emeritus*

*Akaki Tsereteli State University*

## **Stages of Georgian Ethnic Shoes Development from Antiquity to IX-X Centuries**

The paper dwells on stages of development of Georgian ethnic shoes from antiquity to the IX-X centuries. Ethnic shoes, as a model of our material culture had created and evolved over the centuries, but eventually stopped developing together with costume in the second half of the nineteenth century. Only the mountain areas have stored for us the appearance of national costume in a primary form. Because of lack of information materials about ethnic shoes, they are not sufficiently explored that leads to discontent in specialists. Of high interest are their origin and development stages, technological-design treatment, and used work equipment, materials, design and social differences between the types of shoes, as well as varieties of ornaments and decor used in them. A thorough study of them would greatly enrich Georgian material-cultural heritage. To identify the historical origin and stages of development of ethnic shoes, iconography and written sources, great importance is attached to historical sources, ethnographic materials, from which the evolutionary processes of Georgian ethnic shoes over the centuries have been identified that was conditioned not only by historical-geographical, territorial, invasive, trade and religious relations, but also by the existence of work equipment for production of shoes. At all times and in all nations, leather was considered the main shoe material. From archaeological materials, it turns out that the population of Georgia has known shoe production technology since ancient times. The archaeological finds of de Morgan in the territory of Caucasus show that shoe was a usual attribute for Georgians. The oldest type of Georgian shoes is represented in Trialeti archaeological materials found on a silver cup of bronze period. Its upper friso has got a picture of the prehistoric creatures' procession, whose feet are wearing winkle pickers. The growth in the production of shoes is especially notable in late antique period as well. The oldest term of shoes was considered "khamli", which we encounter in the first Georgian written source. During the transition period from antiquity to feudalism, the clothes of Georgian population became a role model for all Georgians. This is evidenced by prevalence of bronze and iron bow belongings found in Mtskheta graves after III-IV centuries. Since the same period, the European-origin bronze buckles have been also spread. Also, it should be noted that some types of shoes with new design have been introduced in those days. From "Martyrdom of the Holy Queen Shushanik", which seems to be written in V century, it turns out that women from upper class society had to have tressed hair and wearing robe on head, and an expensive woollen dress, but on feet – the "khamli". The "khamli-less", or bareness of feet of affluent people meant great sorrow. Later on, in V-VI centuries, a special industrial sector for production of shoes – khamli production – has been already singled out, and it had the appropriate work equipment and such type of design, which

match the conditions of those days. Along with domestically produced shoes, we encounter in Georgia products imported from Persia and Byzantine. During the next period, in VII-VIII centuries, urban life falls, and handicraft degrades. At this stage, shoes were produced by peasants for own consumption and for seigniors. Then, there were used the bast shoes for rural population and sandals. Furthermore, there were used the top-boots, which was called "mogvi". Among numerous sectors, in historical sources, there are often mentioned the "khamli-making". This handicraft sector was spread in different regions of Georgia, but mostly it was concentrated in Tbilisi, Kutaisi, Dmanisi and Rustavi. Spread of top-boots in Georgia was also observed in IX-X centuries. Fresco painting in this period points to a complex shoe-making technology, wide range of shoes and perfect handicraft. There was widely spread adorning of shoes with brushes, rings, and golden roses.

The sequence of development stages of ethnic shoes during this period is as follows: antiquity – winkle pickers – late antiquity – khamli, in II-IV centuries of Common era – khamli sewn in a novel way, in VII-VIII centuries -bast shoes, heeled and heel-less mogvi, XI-X centuries – there were spread mogvi, mashia, tsugha, sleepers, little boots intended for upper class society, but sarmuza, bast shoes, Chapla and sandal were used by lower segments of society.

**Nato Failodze**

*Doctor of Technical Sciences*

*Akaki Tsereteli State University*

**Sophiko Zhorzholiani**

*Akaki Tsereteli State University*

### **Georgian Folk Applied Art**

In the article the history of applied art of Georgia is discussed. It is stated that Georgia was always signified with diversity of handicrafts branches.

With the quantity and quality of decorative-applied folk samples, Georgia performs the role of unique art museum.

In the article it is shown that in contemporary Georgia there are especially wide means for the creation of folk masters and more development and perfection of centuries-old Georgian decorative art.

**Ermile Meskhia**

*Doctor of History, Professor*

*Batumi Art State University*

### **Interactive Projects in Batumi Museums**

Taking the experience of the world's big museums Ajara State Museum of Art, Batumi Archeological Museum, Khariton Akhvlediani Ajara State Museum, Nobel Brothers Batumi Technological Museum and Archaeological-Architectural Museum-

Reserve of Gonio-Apsaros actively use interactive teaching styles together with the other teaching methods in contemporary educational projects focused on not only gaining knowledge but also developing skills.

Unlike the traditional teaching style, students have different functions in cognitive and entertaining activities of interactive teaching. Students not only have got the role of a listener or a visitor, but also they are actively involved in museum educational projects. Gaining knowledge with the help of this teaching method, students' self-awareness is increased and they are able to understand information in an effective way. A museum specialist creates conditions for discovery and a student makes discovery.

Participating actively in this type of projects, students have opportunity to get more knowledge as well as they get interested in museums at a very early age and they become potential visitors of museums.

## Theatre Studies

**Tamar Tsagareli**

*Theatre Critic, PhD, Associate Professor*

*Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

## **Religious Celebrations and Theatrical Art (Theatrical Anthropology Method)**

Theatre Anthropology, which had founded by Eugenio Barba, is the study of the pre-expressive scenic behaviours which lies at the base of different genres, roles and personal or collective traditions. In an organized performance situation the performer's physical and mental presence is modelled according to principles which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique. The performer's different techniques can be conscious and codified or else unconscious but implicit in the use and repetition of a scenic practice. The pre-expressive layer constitutes the elementary level of organization in theatre. The various levels of organization are for the spectator and in the performance, inseparable and indistinguishable. They can only be separated by means of abstraction, in a situation of analytical research or during the technical work of composition done by the performer. The capacity to focus on the pre-expressive level makes possible the expansion of knowledge with immediate consequences both in the practical, professional, as well as in the historical and critical fields of work.

Theatre Anthropology directs its attention to this empirical territory in order to trace a path between the different techniques, aesthetics, genres and specializations that deal with stage practice. It does not seek to fuse, accumulate or catalogue acting techniques. It seeks the elementary: the technique of techniques. On the one hand this is utopia. On the other, it is another way of saying learning to learn. Theatre Anthropology used models different countries theatres' tradition and models. They are: 1. Aztec dancer, 2 European jesters in the Middle Ages, 3. Balinese dancer, 4. Japanese kabuki actor, 5. Indian odissi dancer and 6. Classical ballet dancer.

During the Medieval period the Church became a huge advocate for the dissolution of theatrical performance in Europe and in Georgia, designating theatre as sinful. Ironically, the church would contribute to the rebirth of the theatrical arts during the later Middle Ages. The Church would create the genre known as the liturgical drama, or plays which dramatized stories from the Bible. Some of the more famous liturgical dramas included Daniel in the Lion Den, Lazarus Raised from the Dead, and the Conversion of St. Paul, but, ironically, no record exists of a performance of the death of Jesus Christ although Passion Plays were popular during the Renaissance (Tydeman). The religious performances were, most often, given in front of a church audience or within a monastery, and nearly all performances were sung or chanted in Latin with little spoken dialogue. As the popularity of the liturgical drama increased, the church allowed performances to be held in public, a huge step in the development of vernacular theatre. Soon thereafter, the church began to loosen its grip on theatrical performances, but it still cast a wary eye on certain themes and performing groups (Brockett et al).

**Teimuraz Kezheradze**

*PhD, Associate Professor*

*Batum Art State University*

### **Actors Corporation – Manifest of “DURUJI”**

First and second decades of XX century are a distinguished period in Georgian history. This is the period which is characterized by radical, revolutionary ideation for all social classes. Radicalism is characterized for political groups and parties as well as for creative unions and creator individuals. Revolutionary pathos has become a hallmark.

Young generation of Georgian literature and art at the beginning of the century is creating groups and corporations unified by one idea. Each unity is expressing his position in manifests and declarations.

Manifests and declarations of this period give not the creative principles of specific groups but the mood of the group which is denying old and changing present. All manifests or declarations are influenced by revolutionary pathos. The greatest reformer of Georgian theatre SandroAkhmeteli was distinguished by his special radicalism, also the manifest of actors corporation “Duruji”, created in 1924.

**Lasha Chkhartishvili**

*PhD*

*Ilia State University*

### **State and Georgian Theatre in the Post-Soviet Period**

It is unquestionable that the socio-political atmosphere and civil life are reflected on a stage in a straight line. The theatre art is never out of the time. A specific performance is created in a certain time and exists within it; thus, the themes of theatre pieces are always

relevant to society. In the Soviet period, theatre was not only art, but also a political tribune and an ideological machine. After the collapse of the Soviet Union, theatres of the post-Soviet countries became theatres of the free and independent states. This huge political occasion caused shock and confusion among the leaders of the theatres. It became quite difficult to discover the actual topics or specific theatre language to make spectators interested, excited and attracted; this was caused, in part, by the disappearance of censorship. The directors were staging the performances about topics which were less interesting for spectators, and they didn't care.

The production *The Entertainer* by AvtoVarsimashvili (based upon John Osborne's play *The Entertainer*) was particularly significant during this period. It covered the vital issues of the Abkhazian War and was listed in the acting repertoire for a long time. The performance was based on a sample of the Georgian family and highlighted the feelings, disposition and condition of the whole of Georgian society during and after the war. The acting heroes of the theatre generated sympathy, love and regret among the spectators. The post-Soviet Georgian theatre began to search intensively for new forms and carried out experiments. It strived to implement the styles and forms of the performance which were prohibited and suppressed during the Soviet period. But, the process had not quite achieved the necessary relevance; consequently it did not find followers among the spectators and theatre figures.

## Sinema Studies

**Lela Ochiauri**

*PhD, Professor*

*Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

### **Metaphors on Known and Unknown Cities in Georgian Cinematography**

Nothing so well reflects the time, the era, political, economic, social and cultural characters of the country, as architecture does, be it secular or cult, public or private. Architecture is changing with time and it becomes eternal at the same time. It is constantly capturing occasions, express and maintains them in one or another form and condition. Government structures, peace and war, peaceful succession or dramatic occasions, they all are icons hidden in the architecture of the buildings, streets, cities or countryside, and human history (some of them count several years and some count centuries).

It is true that when cinematography, as the most "real" and "close to life" field of visual art, depicts metamorphosis of human beings in a new artistic reality and, at the same time, in a real (sometimes unreal and/or conditional) situations, it naturally populates countries, cities, villages, streets, and households with the personages of films. In other words, it puts them in givens characterized by known or unknown, tangible or abstract features.

Besides the "natural", "inevitable", "utility" and "practical" functions, streets, city and countryside became necessary means and/or artistic metaphors and characters for

expressing film director's intents and ideas in Georgian cinema likewise in the world cinematography. Georgian cinema carried and followed different functions, meaning, different imaging techniques, approaches like in other cases (according to alternation in ideas, themes, issues, contemporaneity, urgency and so on) due to changes in reality and adequate requirements introduced by screen realities, art tendencies and trends presented on different stages.

That is how the portrait of Georgia storyboarded on films has been and is created in which one can find familiar traits and details (like in image films and albums and post-cards) and unknown buildings or panoramas that clearly expose and express film director's intents about human state of mind.

"Such" introduction of "known" cities in Georgian cinema had different reasons in different periods. They used to depict the image of "unknown" Tbilisi and/or other big communities in different ways. In any case "cities in cinema" were established as significant and original coded system of cinematography and the ways of uncovering of the codes were to be discovered anew in accordance with the time, collapse, development and destruction-construction again.

**Lela Tsipuria**

*PhD, Assistant-Professor*

*Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

### **The Same Problems of Two Centuries in Andrei Konchalovsky's Works**

The article analyzes famous Russian director Andrei Konchalovsky's two works - Chekhov's "Three Sisters" staged in Mossovet Theatre and the film "The Postman's White Nights", winner of the Silver Lion at the 71<sup>st</sup> Venise International Film Festival. The problems of Chekhov's play "Three Sisters", written in 1900, in XXI century Russia is still important. Sister Prozorovs were dreaming about happy life and hoped that life in Russia will be amazing after a hundred years. In reality the situation of Russian province in XXI century is going from bad to worst. Moral values of modern Russian society are much degraded and the director shows these circumstances in his film. But the performance and the film, both of them at the same time are made with greatest love. Andrei Konchalovski is really one of the best Russian artists and the same time he is called Russia's conscience. Two works, analyzed in an article proved this.

**Magda Anikashvili**

*PhD student*

*Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University*

### **Film Industry Promotion Mechanisms**

(International Experience and Georgian Perspective)

The economic foundation for the development of film industry globally is created by legislative regulations existing in the country, state funding models, federal or regional

film programs, tax system and relevant infrastructure. The unity of these elements represents the state policy of film industry promotion, which is different from country to country.

In France and Germany, a tax on incomes from film rental is very successful that ensures reinvestment of money in film industry. Italy has introduced two directions of tax privileges: tax credit and tax shelter. In the United States, film industry is fully financed by large studios and independent film directors.

In Georgia, legal framework and tax system had been a weak element of the state film promotion policy until recently. Since the beginning of this year, encouragement of film industry has become a part of the government-funded program "Produce in Georgia." The program "Film in Georgia" envisages one of the forms of tax incentives for film producers – Cash Rebate System, which envisages 20-25% cash rebate on qualified expenses incurred in Georgia for international and local production companies.

The analysis of different models of film industry promotion enables us to discuss the efficiency of Georgian state policy and the perspective of attracting foreign producers to the national cinematography.

**Sopio Tavadze**

*PhD in Art History and Theory, Associate Professor  
Batumi Art State University*

### **Co-Production as Important Factor of Development of Georgian Film Industry**

Contemporary Georgian cinema has significantly advanced and takes a certain stage of its development. Beside the fact that film products are increased still there are many setbacks for the development of film industry that need time and resources to be dealt with.

Active phase of the Post-Soviet Georgian film production starts from 2004-2005. Till this period, after the collapse of the Soviet Union, experience of film production was fragmentary and unstable. Lack of allocated money for filming Georgian films, made producers find additional resources. For that, co-production is very supportive.

Co-production is a cinematic work created by the representatives from different countries. Co-production makes easy to raise funds for film shooting and then rent it. Co-production is important not only for creating general cinematic products, but also for foreign investment in their countries, because cinematic co-productions help to strengthen relationship between countries as well as popularize a country among foreign cinematographers.

Recent success and popularity of Georgian films is conditioned by co-production.

**Larysa Naumova**

*Candidate of Philosophical Sciences, Docent  
Kiev I.K. Karpenko-Kary National University of  
Theatre, Cinema and TV*

### **The Rhythm in the Theory of L. Skrypnyk**

The article is about the theory of rhythm by L. Skrypnyk in his book “Essays about Theory of Cinema Art” (1928).

1920s was the period when the Ukrainian cinema had been formed. It was a time when the original language of the Ukrainian cinema formed too. The first theorists of cinema in this time made their researches. Leonid Skrypnyk was one of them.

Leonid Skrypnyk (1893 – 1929) was a Ukrainian novelist, art theoretician, theoretician of cinema, critic and publicist. He was a member of famous organization of Ukrainian futurists “New Generation”. He worked on Odessa cinema factory of VUFKU as well.

As a theorist of cinema, Leonid Skrypnyk at first time wrote in the magazine “New Generation”. He showed in his articles problems of cinema and the situation in Ukrainian cinema. He wrote about new Ukrainian directors and their films too.

In 1928 Leonid Skrypnyk published his book “Essays about theory of cinema art”. This book is a serious scientific research about cinema as a new art with its own new cinematic language. In this book he described all art expression tools of cinema. In “Essays about theory of cinema art” Leonid Skrypnyk built the theory of specific cinematic language. The rhythm is one of the important elements in this theory.

The rhythm existence Leonid Skrypnyk describe as element of cadre composition and as element of edition. In first situation the function of rhythm determined the view of cadre. In second situation the function of rhythm determined the view of episode.

So, in one part of this theory Leonid Skrypnyk studies the rhythm as component of formal cadre composition. He determines some types of this rhythm and analyzes situation in composition of cadre with them.

The first type of formal cadre composition rhythm is the dynamic rhythm. There are two different versions of dynamic rhythm. In first version the motion uses along the frame. In second version the motion uses the depth of frame. In both versions very important another components of motion (object is moving into the deep of frame or from the depths of frame, the speed of the object, its size and other characteristics).

The second type of formal cadre composition rhythm is the static rhythm or imaginary-dynamic rhythm. There are two different versions of static rhythm too: konseptivny imaginary-dynamic rhythm and perceptual imaginary-dynamic rhythm. All these rhythms are appearing in process of perception.

The author is learning cinema language with all its components. Another of these components is editing as art method of cinema creation.

Leonid Skrypnyk in “Essays of cinema art theory” formulated his own editing theory of film construction. His systematic researching of cinema language is based on principles of structural analysis. This principle was specified for Constructivism method in 1920s.

Leonid Skrypnyk points the editing theory of film construction is a very difficult theory and it haven't research in his time. The study of this process is connected with many art and technical difficult and easy processes of filmmaking.

The rhythm is the fundamental basic element of Leonid Skrypnyk editing theory of film construction. Other elements are depended from it. So there are many very important elements in this structure: narrative, play of actors, movies of actors and objects, tempo, composition of frame, titles and other components. They all make the rhythm and depend from other elements in this construction. So there are many very important connections between all elements in this theory.

Leonid Skrypnyk in "Essays of cinema art theory" at first time in the cinema theory speaks about "edition line". The "edition line" is the characteristic each edition element in connection with other elements of film edition. Leonid Skrypnyk points that the level of edition line in editing of film construction is very important factors for all cinema construction. The level of edition line determines the ease of edition jump from shot to next shot.

So "Essays of cinema art theory" by Leonid Skrypnyk is a book about specific problems of cinematic language as a language of new form of art and it is very important and actual theoretical work for his time for Ukrainian and world cinema art theory.

## **Musicology**

**Marina Kavtaradze**

*PhD, Professor*

*Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire*

### **Music in Georgian films of the Soviet Era (On the example of Sulkhan Tsintsadze's film-music )**

Film-music is the genre of musical art which as a "stepchild", remained beyond the frame of both "sciences" (cinema and music) for a long time despite the fact that most of the composers gained particular popularity owing to this genre, which was a kind of an arts laboratory for them where the composer's techniques, orchestra skills and dramatic views were tampered.

Sulkhan Tsintsadze gained particular popularity owing to cinema music. He composed music for over 20 movies, being an organic part of the history of this genre and having passed the same phases in the Georgian reality as the world cinema starting from "the great dumb" through the "soundtracks" with modern media text. Despite this, the Soviet cinema, due to its ideological canon, was a specific phenomenon. Considering Tsintsadze's music in this context in the article allows understanding the specifics of the Soviet film-music.

## **Art Education**

**Nino Davitashvili**

*Doctoral student*

*Shota Rustaveli Theatre and Georgia State Film University*

### **Stanislavsky's System in the Years of "Great Breakthrough"**

Stanislavsky's system, his theoretical works and pedagogical practical experience are the basic materials in the pedagogy of dramatic artist upbringing. Stanislavsky defined the key elements of acting in his pedagogical search area at first and considered that they were reflecting the organic law of nature and life itself. In the early analytical development period of the system, Stanislavsky studied each element for mastering in the inner technique of the actor: attention, imagination, affective memory – which was naturally followed by interest of studying the outer technique of the artist.

Stanislavsky's survey of outer technique, definition and study of its elements are reflected in theoretical and practical works of Stanislavsky's pupils by considering the different priorities, the origin of which comes from the very brilliant reformer.

It is worth mentioning that 16 lessons of Mikhail Chekhov and biomechanical trainings of Vsevolod Meyerhold which are the still unused materials in modern actor upbringing pedagogy. Today we are able to use the artistic psycho-physical trainings of M. Chekhov and Vs. Meyerhold, tabooed by the Communist regime during many years neither it is soviet censure-free now but nor their pedagogical experience is successfully used by almost every prestigious theatrical schools and studios abroad (Italy – Silvio D'Amico Academy, Bergamo Theatre; Theatrical Centres of Perugia and Milano Universities, Rome and Siena Universities, USA and European theatrical studios) but they are the pupils of great reformer – Stanislavsky and their works and acting development trainings lead us to the basis of Stanislavsky's brilliant system development.

**Tea Tsaguria**

*Doctoral student*

*Shota Rustaveli Theatre and Georgia State Film University*

### **Dialogue as a Conversational Genre and a Component of Dramatic Text**

A practical requirement of human being is to enter into social contact with others. Communication starts from our mind, for sharing our ideas to other people we use words, voice timbre, body language, expression of one's idea is directly connected with physical actions because brain and body are deemed to be one unity. Dialogue is creating new values among people, if we exclude dialogue from human life, nothing human will stay in it.

Unlike real-life dialogue, stage dialogue is always placed under a certain time frame which is not necessary in life at all. It has to be thought out in advance what doesn't

happen in life. Real-life dialogue is spontaneous. Dialogue is developing the actions on the stage. Stage dialogue sets forth the time factor, rhythm and pace. Dialogue with all this features is deemed to be a part of a drama as an artistic work of art. That is the stage dialogue which creates the real-life dialogue and it is a part of author's intention. So the role of the dialogue in dramaturgy is very important. Dialogue gives opportunity to readers and spectators to get the additional information about the characters, through it creates dramatic tension and open the node. Dialogue is emphasizing the emotions of the readers and spectators and has an impact on their consciousness.

If the actor is correctly receiving information in the play, analyzing and realizing he will properly submit this information to the other party of the dialogue. In this case a dialogue as a communication may be deemed successful. That is the goal of dramatist, producer and the participants of the process.

**Tamar Beridze**

*Doctoral student*

*Shota Rustaveli Theatre and Georgia State Film University*

### **The role of biorhythms and rhythms in human life**

Rhythm is the one of the most important phenomenon is harmonization and orderliness of the natural processes, defining the vitality and development of living organisms, among them of human beings. Human life is also depended on a specific rhythm. As a result of the world evolution, the life of the modern humans is much more dynamic, prompt and limited in time, accordingly, the life rhythms is relevantly dynamic and rapid but the humans do not perceive it because the rhythm is an ordinary characteristic of his life.

The phenomenon of the rhythms is universal. Any living organisms and human beings among them are in constant exchange of information, energy and materials with environment. If this exchange is breached at informational, material or energetic level (biorhythm) it will negatively reflect on development and vitality of the organism.

Human being perceives the rhythm of the environment by the organs sensory organs – with senses. They are transferring the specific impulses, signals to the consciousness of the human and the human is expressing his attitudes towards the outer world as a result of the received signal. As a result of the rhythm perceive by the human being, the specific anxiety is created in the brain of the human which are expressed by emotions and movements.

The human being lives with his own rhythm from the moment of birth which is influencing his physical condition, employability, intellectual possibilities and emotions. Each human being is individually perceiving the rhythms of environment but is coexisting and harmonizing with them. We live in harmony with nature, within unison and assist us in building our life with the plan obeying the objective regularity.

**Tamar Dzvelaia**  
*Doctoral student*  
*Batumi Shota Rustaveli State University*  
*Batumi Art State University*

### **Regarding music teaching issues in secondary schools**

The present article is focused on the modernization of the skills development and trainings of the secondary school music teachers which will lead to successfully completion of professional functions of the young generation teachers based on the modern educational technologies and modeling of pedagogical situations.

**Sopio Sanikidze**  
*PhD in Art History and Theory*  
*Batumi Art State University*  
*Batumi Shota Rustaveli State University*

### **Necessity for the Knowledge of Basic Principles of Painting for the Teachers of Art of the Primary Stage**

The following sequential factors play an important role for effective teaching of the subject “Fine and Applied Arts”:

1. The teacher’s personality and his/her creative and emotional approach to work;
2. The level of professional education;
3. Knowledge of the principles of painting;
4. Proper and gradual planning of manner and methods of theoretical and practical work;

Today, when a great attention is paid to painting and it is well known that it's very useful for a child's development. The subject of “Fine and Applied Arts” requires the knowledge of teaching of art methodology and the principles of painting, their coincidence significantly increases the teacher's authority, distinguishes him/her from other teachers, promotes children's interest in arts, which in turn allow for a higher appropriation of the results of the subject.

## სარჩევი:

### ხელოვნებათმცოდნეობა

<b>ანა კლდიაშვილი – ფორმის ანალიზი ხელოვნების ნიმუშის კვლევის ქვაკუთხედი (ისტორიული ჭრილი და პრეტიკა) .....</b>	<b>3</b>
<b>ნანა თხელიძე – შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპული კოსტიუმის კონსტრუქციული ელემენტები .....</b>	<b>18</b>
<b>ნინო დოლიძე, ქეთევან ჩირგაძე, მერაბ დათუაშვილი – ქალის ქართული კაბის ფორმათა შედარებითი ანალიზი.....</b>	<b>27</b>
<b>ნინო დოლიძე, ირინე ჩარკვიანი, ირინა უგრეხელიძე – ორნამენტები ქართული ეროვნული სამოსის ნაქარგობებში .....</b>	<b>35</b>
<b>რატი ჩიბურდანიძე – ვალერიან ილიუშინი – მხატვარი, პედაგოგი, საზოგადო მოღვაწე.....</b>	<b>40</b>
<b>მაია ჭიჭილეიშვილი – ბათუმის ბულვარის ისტორია (XIX-XX საუკუნეების მიჯნა) .....</b>	<b>49</b>

### კულტურა

<b>გულიკო კვანტიძე, ლია ლურსმანაშვილი – ქართულ ჩაცმულობასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგის გაგებისათვის .....</b>	<b>57</b>
<b>ელისო ჩუბინიძე, ნინო სარავა – ჯრუჭის მონასტრის საგანძურის ისტორიის შესწავლისათვის .....</b>	<b>63</b>
<b>ლელა კიკნაველიძე, ავთანდილ ქათამაძე – ქართული ეთნო- ისტორიული ფეხსაცმლის სახეობათა განვითარების ეტაპები ანტიკური ხანიდან IX-X საუკუნეების ჩათვლით .....</b>	<b>71</b>
<b>ნატო ფაილოძე, სოფიკო უორუოლიანი – ქართული ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება.....</b>	<b>76</b>
<b>ოთარ გოგოლიშვილი – კულტურული ცხოვრება ბათუმში 1878-1901 წლებში .....</b>	<b>79</b>
<b>ერმილე მესხია – ინტერაქტიული პროექტები ბათუმის მუზეუმებში.....</b>	<b>86</b>

### თეატრმცოდნეობა

<b>თამარ ცაგარელი – რელიგიური დღესასწაულები და სათეატრო ხელოვნება (სათეატრო ანთროპოლოგის მეთოდით).....</b>	<b>92</b>
<b>თეიმურაზ კეჟერაძე – მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯის“ მანიფესტი .....</b>	<b>100</b>
<b>ლაშა ჩხარტიშვილი – სახელმწიფო და ქართული თეატრის ურთიერთობის რამდენიმე ასპექტი პოსტსაბჭოთა პერიოდში .....</b>	<b>106</b>

## პილატონი

<b>ლელა ოჩიაური – ნაცნობი და უცნობი ქალაქების მეტაფორა ქართულ კინოში.....</b>	111
<b>ლელა წიფურია – ორი საუკუნის პრობლემათა ერთმაგვარობა ანდრეი კონჩალოვსკის შემოქმედებაში .....</b>	116
<b>მაგდა ანიკაშვილი – კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის მექანიზმები (საერთაშორისო გამოცდილება და ქართული პერსპექტივა).....</b>	121
<b>სოფიო თავაძე – კოპროდუქცია როგორც ქართული კინოინდუსტრიის განვითარების მნიშვნელოვანი ფაქტორი .....</b>	128
<b>Лариса Наумова - РИТМ В ТЕОРИИ Л. СКРИПНИКА .....</b>	134

## მუსიკათმცოდნეობა

<b>მარინა ქავთარაძე – მუსიკა საბჭოთა პერიოდის ქართულ ფილმებში (სულხან ცინცაძის კინომუსიკის მაგალითზე) .....</b>	146
---	-----

## სახელოვანო განათლება

<b>ნინო დავითაშვილი – სტანისლავსკის სისტემა “დიადი გარდატეხის“ წლებში .....</b>	154
<b>თეა ცაგურია – დიალოგი როგორც სამეტყველო ჟანრი და დრამატული ტექსტის კომპონენტი .....</b>	159
<b>თამარ ბერიძე – ბიორიტმების და რიტმის მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებაში.....</b>	163
<b>თამარ ძველაია – მუსიკის სწავლების საკითხისათვის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში .....</b>	168
<b>სოფიო სანიკიძე – ხატვის საბაზისო პრინციპების ცოდნის აუცილებლობა დაწყებითი საფეხურის ხელოვნების მასწავლებლისთვის.....</b>	175

## CONTENTS

### ART CRITICISM

<b>Ana Kldiashvili</b> - Art Historical Methods – From Standpoint of Contemporary Interpretation of Art (Historical background and practice) .....	3
<b>Nana Tkhelidze</b> - Western European Medieval Costume Constructive Elements.....	18
<b>Nino Dolidze, Ketevan Chirgadze, Merab Datuashvili</b> - Georgian National Dress Forms of Comparative Analysis .....	27
<b>Nino Dolidze, Irine Charkviani, Irina Ugrelkhelidze</b> - Georgian National Costumes Embroidered with Ornaments .....	35
<b>Rati Chiburdanidze</b> - Valerian Iliushin – Artist, Teacher, Public Figure .....	40
<b>Maia Chichileishvili</b> - History of the Batumi Boulevard (Stage One – the Turn of 19th-20th Centuries) .....	49

### CULTURE

<b>Giuli Kvintidze, LiaLursmanashvili</b> - For Understanding Terminology of Georgian Clothing .....	57
<b>Eliso Chubinidze, Nino Sarava</b> - For the History of the Study of Jruchi Monastery Treasure .....	63
<b>Lela Kiknanelkidze, Avtandil Katamadze</b> - Stages of Georgian Ethnic Shoes Development from Antiquity to IX-X Centuries .....	71
<b>Nato Failodze, Sophiko Zhorzholiani</b> - Georgian Folk Applied Art.....	76
<b>Otar Gogolishvili</b> - Cultural life in Batumi in 1878-1901.....	79
<b>Ermile Meskhia</b> - Interactive Projects in Batumi Museums .....	86

### THEATRE STUDIES

<b>Tamar Tsagareli</b> - Religious Celebrations and Theatrical Anthropology Method) .....	92
<b>Teimuraz Kezheradze</b> - Actors Corporation – Manifest of “DURUJI” .....	100
<b>LashaChkhartishvili</b> - State and Georgian Theatre in the Post-Soviet Period .....	106

### SINEMA STUDIES

<b>Lela Ochiauri</b> - Metaphors on Known and Unknown Cities in Georgian Cinematography.....	111
<b>Lela Tsipuria</b> - The Same Problems of Two Centuries in Andrei Konchalovsky's Works.....	116
<b>Magda Anikashvili</b> - Film Industry Promotion Mechanisms (International Experience and Georgian Perspective) .....	121
<b>Sopio Tavadze</b> - Co-Production as Important Factor of Development of Georgian Film Industry.....	128

**Larysa Naumova** - The Rhythm in the Theory of L. Skrypnyk .....134

## MUSICOLOGY

**Marina Kavtaradze** - Music in Georgian films of the Soviet Era (On the example of Sulkhan Tsintsadze's film-music) .....146

## ART EDUCATION

**Nino Davitashvili** - Stanislavsky's System in the Years of "Great Breakthrough" ...154

**Tea Tsaguria** - Dialogue as a Conversational Genre and a Component of Dramatic Text .....159

**Tamar Beridze** - The role of biorhythms and rhythms in human life .....163

**Tamar Dzvelaia** - Regarding music teaching issues in secondary schools .....168

**Sopio Sanikidze** - Necessity for the Knowledge of Basic Principles of Painting for the Teachers of Art of the Primary Stage .....175



დაიბეჭდა გამომცემლობა „ანივარსალაზ“

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ტ: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30  
E-mail: universal@internet.ge; universal505@ymail.com